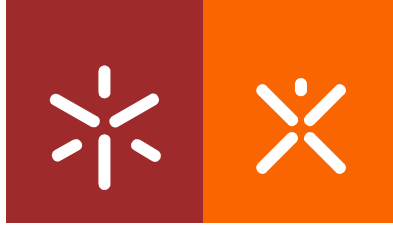




Universidade do Minho
Instituto de Educação

Ana Sofia Ferreira da Silva

**A emulação do canto no estudo do trombone
para trabalhar a articulação musical**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Ana Sofia Ferreira da Silva

A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Ricardo Barceló

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição
CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

O apoio e ajuda de algumas pessoas para a realização deste relatório de estágio foi fulcral. Deste modo, gostava de deixar um agradecimento especial.

Em primeiro, quero agradecer aos meus pais e família pelo esforço que fizeram e pela motivação e força que me deram ao longo do meu percurso académico tão importante. A presença e o apoio incondicional deles é dos fatores mais importantes na minha vida e que me permite continuar a alcançar os meus sonhos.

Agradeço aos professores que me orientaram durante todo o Mestrado em Ensino de Música na Universidade do Minho, nomeadamente ao professor Ricardo Barceló pela ajuda na resolução do projeto e ao professor Vitor Faria por todo apoio, ajuda, compreensão, amizade e crescimento ao longo do meu percurso enquanto aluna de trombone. Os valores e conhecimento transmitidos foram uma mais valia para a minha vida.

Aos professores cooperantes Filipe Silva e Zeferino Pinto. Ao professor Filipe pela sua simpatia, disponibilidade e generosidade. Ao professor Zeferino, pelo seu belo lado humano, pelos diálogos, pelo apoio, pelos ensinamentos e humildade. É um exemplo de pessoa e professor que quero seguir e levar para o futuro, pelo excelente ser humano que é e pelos valores e conhecimentos que consegue transmitir aos seus alunos e pessoas que o rodeiam.

Aos meus amigos agradeço bastante pela paciência que tiveram, pela motivação e força que deram e pela alegria que trouxeram à minha vida. Agradeço em especial a alguns amigos pela ajuda incansável no processo de criação deste relatório de estágio.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Título: A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical

Resumo

O presente relatório foi realizado no âmbito do Estágio Profissional do Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. O estágio foi exercido no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, no ano letivo 2021/2022 e incidiu nos grupos de recrutamento M19 (Trombone) e M32 (Música de Conjunto).

Ao longo da fase de observação pedagógica, constatei que as diversas dificuldades que os alunos têm a nível da articulação musical são as mesmas que me deparei ao longo do meu percurso enquanto aluna e na minha experiência enquanto docente. De modo a solucionar essa dificuldade, decidi explorar esta temática apresentando diferentes formas de trabalhar a articulação musical e por consequência outros parâmetros.

Neste projeto participaram alunos de todos os ciclos, em que o instrumento de recolha foi o repertório implementado pelo professor cooperante estipulado para o programa e para os respetivos concursos que os alunos participaram. Tinha como objetivo perceber se o canto podia ser aplicado a todos os ciclos e pelos alunos na rotina de estudo, assim como se ajudava na resolução de problemas como a articulação musical (mais precisamente no *legato* e na expressão). Para trabalhar a articulação musical, o canto foi introduzido diversas formas, como a adaptação de uma letra para aperfeiçoar a expressividade e a utilização de diferentes sílabas para trabalhar a articulação. Estas ferramentas foram aplicadas em específico em duas aulas para cada aluno e em algumas aulas esporádicas. Além disso, os instrumentos de recolha de dados utilizados consistiu em questionários a alunos e professores a nível nacional.

Através da fase de observação, da implementação do projeto e dos dados obtidos foi possível observar que o canto utilizado de diversas formas correspondentes às necessidades dos alunos constitui uma excelente ferramenta de apoio ao estudo ao longo do percurso enquanto aluno ou profissional.

Palavras-chave: Articulação Musical; Canto; Ensino da Música; Trombone

Title: The emulation of singing in the study of trombone to improve musical articulation

Abstract

This report was carried out within the Professional Internship of the Master's Degree in Music Teaching of the University of Minho. The internship was held at the Calouste Gulbenkian Conservatory of Braga, in the school year 2021/2022 and focused on recruitment groups M19 (Trombone) and M32 (Ensemble Music).

Throughout the pedagogical observation phase, I noticed that the challenges that students face in terms of musical articulation, are the same ones I came across throughout my life as a student and as a teacher. In order to solve these challenges, I decided to explore this theme by presenting different ways of working musical articulation and subsequently other parameters.

Students of all study cycles participated in this project. The main data collection tool was the repertoire chosen by the cooperating teacher for the program and for the competitions in which the students participated. The project aimed to understand if singing could be applied by students of all levels in their study routine, and if it helped solving challenges related to musical articulation (more precisely musicality and *legato*). To help with musical articulation, singing was introduced in several forms, such as adapting lyrics to improve expressiveness and using different syllables to work on articulation. These tools were applied in two specific lessons for each student, as well as in some sporadic lessons. The other data collection tools used were questionnaires, which were answered by students and teachers at national level.

Through the observation phase, the implementation of the project and the data obtained it was possible to observe that singing, used in various ways corresponding to the students' needs, is an excellent study support tool to be used along one's path, whether as a student or as a professional.

Keywords: Music Teaching; Musical Articulation; Singing; Trombone

Índice

Introdução.....	1
Capítulo I – Enquadramento Teórico	3
1. O canto e a voz.....	3
2. O canto no ensino da música	4
2.1. O canto no ensino especializado de um instrumento musical	7
2.1.1. Benefícios	9
2.1.2. Desafios	16
2.2. O trombone e a voz.....	17
2.2.1. O caso particular da articulação musical	21
Capítulo II – Caracterização do Contexto de Estágio e Metodologia de Intervenção.....	26
1. Enquadramento contextual.....	26
1.1. Escola: CCGB	26
1.2. Caracterização dos alunos, professores e disciplinas	27
1.3. Caracterização dos alunos intervenientes	28
1.4. Estruturação de intervenção	29
Capítulo III – Intervenção pedagógica.....	31
1. Metodologia	31
1.1. Tema e objetivos.....	31
1.2. Questões de investigação e objetivos	32
1.3. Investigação-ação como metodologia de investigação.....	32
2. Intervenção.....	33
2.1. Contextualização e descrição do projeto de intervenção	33
2.2. Descrição do projeto de intervenção	34
2.3. Objetivos e implementação do projeto de intervenção	34
2.3.1. Alunas A e B (Iniciação) e Aluna D (1º grau).....	34
2.3.2. Aluna F (4º grau):	40
2.3.3. Alunos H e I (Secundário):	42
Capítulo IV – Apresentação e análise de dados	45
1. Questionário dirigido aos professores de Trombone a nível nacional.....	45
2. Questionário dirigido aos alunos de Trombone a nível nacional	52

3. Conclusão dos dados obtidos	59
Capítulo V – Conclusão e considerações finais	60
Referências	63
Anexos	68
Anexo I – Planificações das aulas	68
Anexo II – Guia de inquérito a professores de trombone a nível nacional	89
Anexo III – Guia de inquérito a alunos de trombone a nível nacional	92
Anexo IV – Partituras.....	99
Anexo V – Autorização CCGB.....	111

Índice de figuras

Figura 1: Estudo do método Escuchar, Leer y Tocar	37
Figura 2: Letra original da canção popular A moleirinha	37
Figura 3: Melodia original com letra da canção popular A moleirinha	38
Figura 4: Adaptação da letra da canção popular A moleirinha.....	38
Figura 5: Peça Quase Danço com a adaptação da letra.....	38
Figura 6: Questão nº 1	46
Figura 7: Questão nº2	46
Figura 8: Questão nº3	47
Figura 9: Questão nº5	47
Figura 10: Questão nº6	48
Figura 11: Questão nº7	49
Figura 12: Objetivos da utilização do canto	49
Figura 13: Forma como o canto é aplicado	50
Figura 14: Questão nº11	50
Figura 15: Limitações da utilização do canto.....	51
Figura 16: De que forma o canto pode ajudar na resolução de problemas de articulação musical	51
Figura 17: Questão nº15	52
Figura 18: Questão nº2	54
Figura 19: Questão nº3	55
Figura 20: Questão nº5	55
Figura 21: Questão nº6	56
Figura 22: Questão nº7	57
Figura 23: Benefícios da utilização do canto.....	57
Figura 24: De que forma o canto ajuda na articulação musical	58

Introdução

O presente relatório foi realizado no âmbito do Estágio Profissional do Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. O estágio foi exercido no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, no ano letivo 2021/2022 e incidiu nos grupos de recrutamento M19 (Trombone) e M32 (Música de Conjunto), orientado e supervisionado pelo professor Doutor Ricardo Barceló e coorientado pelo professor Vitor Faria.

A ideia do tema “A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical”, proveio tanto da observação do Estágio Profissional, como do meu trajeto enquanto estudante de trombone. A nível do meu percurso, o canto era uma ferramenta utilizada de vez em quando por parte dos professores, mas não utilizada por mim no meu estudo diário, talvez pela falta de interesse e consciência da sua utilidade. Só no ensino superior é que me foi inculcida a sua utilização de uma forma regular, tanto nas aulas como diariamente no estudo e que me fez ganhar consciência dos benefícios que o canto proporciona à aprendizagem do instrumento. Além deste motivo, o facto de o canto ser um apoio pedagógico utilizado por parte do professor cooperante no Estágio com os seus alunos, deu-me mais curiosidade e motivos para explorar esta temática e se bem aplicada, pode contribuir para um melhor desenvolvimento de todos os ciclos de ensino e futuro profissional.

O foco do projeto de intervenção é a articulação musical, pois enquanto trombonista estou ciente da dificuldade da execução de um bom *legato*, derivada de uma característica que diferencia o trombone dos outros instrumentos de metal, a vara. Outro motivo para esta pesquisa, foi o facto de ter deixado tanto as dificuldades técnicas que tinha como as do instrumento, prevalecessem em relação à musicalidade durante muito tempo. O objetivo principal é que a utilização do canto seja útil para trabalhar o fraseado e a articulação, duas dificuldades no meu percurso, não descurando outros parâmetros como desenvolvimento auditivo, registo, entre outros.

O relatório encontra-se dividido em cinco capítulos. O capítulo I diz respeito ao enquadramento teórico onde são abordados diferentes conteúdos como o canto no ensino da música e no ensino instrumental, os benefícios e limitações da sua utilização, contextualização histórica do trombone e da voz e uma secção específica para a articulação musical.

No capítulo II é realizado um enquadramento contextual, onde é feita uma caracterização da instituição de ensino onde o estágio decorreu, uma descrição da classe de trombone, dos professores e dos grupos de recrutamento, dos alunos intervenientes e uma contextualização da metodologia de intervenção.

O capítulo III está dividido por dois pontos: Metodologia e Intervenção. Na parte da metodologia são apresentados o tema e objetivos do projeto de intervenção, bem como a metodologia de investigação. Na parte da intervenção, é exposto todo o procedimento de intervenção e a descrição das aulas lecionadas.

No capítulo IV é feita uma análise aos instrumentos de recolha de dados utilizados, mais concretamente, questionários destinados a professores e alunos.

Por fim, o capítulo V é dedicado às conclusões e considerações finais relativas ao Estágio Profissional e ao projeto de investigação desenvolvido.

Capítulo I – Enquadramento Teórico

1. O canto e a voz

Sendo a emulação do canto um elemento base do meu relatório de estágio, é importante começar por fazer uma breve contextualização sobre o seu instrumento musical – a Voz. Segundo Titze (1994, citado em Henrique, 2002, pág. 666), a voz resume-se a sons produzidos pela vibração das cordas vocais. A voz é o primeiro veículo de comunicação de uma criança e é considerado o meio mais expressivo de todo o ser humano saudável (Teixeira, 2009, pág. 32).

“O canto aproxima o impossível, sendo veículo dos mais profundos sentimentos, e projeta-nos em áreas onde o discurso verbal e conceptual pouco podem traduzir, veiculando uma mensagem existencial do mais íntimo e profundo que é possível exprimir ao Homem” (Teixeira, 2013, p.23)

É o primeiro instrumento natural com o qual temos contacto e somos capazes de o desenvolver e exercitar (Teixeira, 2013, pág.9). O canto é um instrumento que se vai desenvolvendo e aperfeiçoando ao longo da vida, principalmente se tiver uma boa preparação e prática na infância. Muitos autores defendem que é na altura da infância que as crianças conseguem desenvolver melhor esse sentido por recorrerem ao processo da imitação, mesmo sendo muitas das vezes de forma inconsciente. Vários pedagogos (Chosky et al, 2001; Forrai, 1974; Szőnyi, 2012) defendem que a imitação vocal por parte das crianças permite que tenham atenção a novos elementos que permitem trabalhar a parte auditiva e musical (Lopes, 2014, p.18).

Segundo Sundberg (Henrique, 2002, p. 666) a voz é um órgão intitulado de sistema fonador, composto pelo sistema respiratório, cordas vocais e trato vocal. O sistema respiratório é constituído pelos pulmões, brônquios e traqueia. No que diz respeito às cordas vocais, estão situadas na laringe, trata-se de dois pares de pregas musculares e membranosas que constituem o elemento vibratório no processo de produção sonora. Encontram-se ligadas às cartilagens tireóide e aritenóide que permitem a mobilidade das cordas vocais para a emissão de som, alargando ou juntando-as. Este órgão é de grande elasticidade podendo sofrer alterações como o aumento e diminuição da tensão, na sua espessura e/ou no seu volume muscular, possibilitando um controlo perante os sons emitidos assim como nos diferentes registos (Henrique, 2002, 668-670). De acordo com Moreira (2017), os diferentes registos vocais provêm das diferenças da vibração das pregas vocais que têm reflexo nos diferentes

tipos de som produzido. A aproximação das pregas vocais pode ser uma das causas das dificuldades técnicas dos instrumentistas de sopro, devido à tensão glótica, situada na região da faringe e, supraglótica, situada na região da cavidade oral. Ambas atuam com o objetivo de controlar o fluxo do ar quando se toca o instrumento. As pregas não se fecham completamente, apenas moldam-se e intercalam a posição durante a produção do som no instrumento e a articulação das notas musicais (Ghirardi et al., 2020).

O terceiro sistema que constitui o sistema fonador é do trato vocal. O trato vocal é o “conjunto das cavidades laringea, faríngea, bucal e nasal que constituem a estrutura ressoadora do órgão da voz” e permite a versatilidade da voz humana pela sua capacidade de alterar o som produzido (Henrique, 2002, p.667; Lopes, 2017, p.8). O som propaga-se através das diversas cavidades que o compõem e de outras estruturas móveis, como os lábios por exemplo. Em efeito de ressonância, amplificam certas frequências do som laringeo e através da sua função de transferência moldam o som que, após o efeito de radiação dos lábios, produz o som da voz (Ghirardi et al., 2020).

2. O canto no ensino da música

Tal como defendido por Ana Maia (2020), sendo o canto considerado o primeiro instrumento musical a ser utilizado pelos seres humanos, é possível que os instrumentos de expressão musical que foram surgindo, nomeadamente os de cordas e de sopros, tenham tido como objetivo a imitação ou a tentativa de obter uma proximidade à voz cantada. Desse modo, o canto deveria receber um maior crédito no processo de aprendizagem musical. Defende-se que os instrumentistas, de modo a aprimorar a musicalidade no seu instrumento, deveriam aprender e praticar a vertente do canto. Existem vários pedagogos, como Mitchell Robinson (1996), Kodály, Suzuki, Gordon e Swanwick que defendem a importância do canto no ensino da música e de um instrumento musical, principalmente no que concerne ao desenvolvimento das crianças.

(...) o estímulo do canto na vida da criança é importante, uma vez que possibilita o discernimento auditivo, uma maior facilidade na execução melódica e na concentração, além de promover um maior conhecimento do próprio corpo. A partir do canto a criança pode explorar outros fatores comunicativos e expressivos, de maneira natural e única.” (Teixeira, 2009, p. 31).

Zoltan Kodály (1882-1967) é um dos pedagogos que mais explora o ensino do canto como meio para a aprendizagem musical. Para ele, o canto desenvolve a capacidade intelectual da criança, desenvolve o sentido de ritmo, educa o corpo e a mente, através afinação vocal, do desenvolvimento da memória visual e auditiva e estimula a vida afetiva e a consciência social da criança, através do gosto musical da educação (Sousa, 1999 citado por Teixeira, 2013, p.11). Considera que este é importante pela acessibilidade, pois é um instrumento que todo o ser humano saudável tem. Este pedagogo considera que o ritmo e a melodia devem ser ensinados em conjunto. A memória auditiva inicia-se através de melodias tradicionais promovendo o desenvolvimento em várias tonalidades da escrita e da leitura através do canto (Costa, 2010). Observou que o canto podia ser utilizado como manifestação cultural e como meio de unificação da população húngara através do repertório folclórico, desenvolvendo assim uma nova abordagem de ensino com o intuito de tornar o acesso à música mais igualitário (Teixeira, 2009, p.46). A falta de recursos existentes no ensino no seu país, fez com que Kodály o reestruturasse, valorizando a voz humana e investindo no canto (Manta, 2014). Estes tipos de melodias são adequadas às crianças, por serem de um caráter simples e permitirem que a aprendizagem seja fluente e fácil, tendo em conta que poderá ser também um ponto de partida para um bom desenvolvimento musical, um tema também estudado por Swanwick (Teixeira, 2013, p.11). Cantar e tocar melodias fáceis e familiares para o ouvido são importantes para a estabelecer uma ligação entre a audição e o movimento do instrumento musical (Dalby, 1999).

Kodály (1882-1967) assegura que o primeiro intervalo a ser trabalho com as crianças deve ser o da terceira menor descendente (sol-mi), um intervalo comum nas músicas infantis, fácil de reconhecer e de cantar (Lopes, 2014, p.20). As crianças inicialmente podem demonstrar dificuldade na entoação, mas com o trabalho e decorrer do tempo acabam por se adaptar e, por consequência, obter uma melhor afinação e a compreender aos poucos a relação intervalar (Teixeira, 2009, p.32-33). A metodologia de Kodály além de promover a aquisição de uma melhor afinação, desenvolve o intelectual das crianças proporcionando um melhor sentido rítmico e coordenação dos movimentos, uma melhoria a nível da concentração e da memória auditiva e visual, um desenvolvimento do lado afetivo e social da criança, através do gosto musical e da educação individual e em grupo. Tudo isto por intermédio do canto (Morais, 2020, p.48).

Shinichi Suzuki (1898-1998) defende que a aprendizagem musical deve ser paralela à linguagem materna. A aprendizagem deve ser alcançada gradualmente e com muito trabalho auditivo, pois assim como na língua materna a criança começa a escrever e a ler mais tarde, depois de falar e compreender. No caso da linguagem musical, o aluno deve ouvir e compreender antes de ler e tocar. O

canto permite que a criança compreenda, aperfeiçoe e desenvolva a audição antes da leitura. Este recurso permite que a mesma entoe, perceba e reconheça a melodia para depois facilitar o processo e a prática do seu instrumento. Suzuki defende este método com base no seu instrumento (o violino), mas isto é aplicável a todos os instrumentos musicais, nomeadamente, os instrumentos de sopro, dado que o canto auxilia outros parâmetros (Moreira, 2017).

De acordo com Barceló e Sousa, “quando a criança é capaz de cantar a melodia, mostra que a assimilou e compreendeu”. Para isto é necessária a audição, a capacidade de compreender a música quando o som não está presente fisicamente, conceito proposto pelo pedagogo Edwin Gordon. Pode-se fazer uma aproximação entre a língua e a música, em que dizemos que a audição está para a música e o pensamento para a linguagem e, apesar da música não ser uma linguagem por não haver uma associação direta entre o som e a imagem, o processo de aprendizagem é idêntico (Rodrigues, 1996, p.8). Barceló e Sousa (2017) afirmam que para Gordon só através da audição é que o som se torna música e o canto é um meio muito bom para a desenvolver. Badajós (2017), que vai de encontro ao que os outros autores discutem sobre este pedagogo, acrescenta a necessidade de os alunos adquirirem um vocabulário musical da mesma forma que se adquire na linguagem falada. Para este pedagogo a melhor maneira dos alunos aprenderem música é através do ouvido, principalmente quando desenvolvem as primeiras aptidões técnicas no seu instrumento, não se limitando à execução, mas explorando a parte sensorial, prática e teórica (Sousa, 2003, citado por Oliveira, 2018). Desenvolvendo a “audição”, tanto os cantores como os instrumentistas aprendem a compreender e a apreciar a música (Klemp, 2009, p.39). Com isto, é importante a introdução de momentos musicais que envolvam o canto para trabalhar esses aspetos e outros, como tonalidades e ritmos, para o desenvolvimento da “audição” do aluno, antes de começar a treinar técnica e desenvolver musicalidade noutra instrumento (Gonçalves, 2018).

Outros autores como Feldman & Contzius evidenciam a estrutura de aprendizagem do Edwin Gordon que está dividida em estádios que consistem em reter, reconhecer, identificar, lembrar e antecipar. O objetivo é que os alunos tenham uma boa preparação e antes de tocarem reconheçam a informação relativa às alturas ou às durações das notas. Posteriormente, que sejam capazes de as identificar a partir do centro tonal e da unidade de tempo para depois reconhecerem a mesma melodia em diferentes unidades de tempo ou centros tonais. É necessário reterem a informação relativa aos padrões melódicos e rítmicos usados para depois conseguirem estabelecer comparações entre os padrões ouvidos e os padrões que estão a ouvir nesse momento. Por fim, devem ter a capacidade de antecipar o que vai acontecer com determinada melodia e ritmo no contexto musical em que está

inserido. A teoria deste pedagogo tem o intuito de que o aluno desenvolva as suas competências de forma gradual sem dar prioridade à técnica do instrumento, mas sim à sua consciência musical (2011, p.10, citado por Moreira, 2017, p.22).

Dentro do que se tem abordado sobre a relação entre a música e a voz, Swanwick é um dos pedagogos que dedicou grande parte do seu estudo e pesquisa ao desenvolvimento musical, como referido anteriormente. Ele crê que a música se trata de uma forma de discurso, de pensamento e de conhecimento, em que apesar de todos os parâmetros serem relevantes, a audição e a interpretação são consideradas a prioridade da atividade musical, criticando o facto do ensino se preocupar e focar demasiado com aspetos técnicos como a notação musical e a técnica do instrumento, por exemplo. Swanwick declara que um dos meios para trabalhar os parâmetros que considera prioritários é o canto, um método, segundo ele, com “efeitos sólidos” (Costa, 2010).

Para culminar, Teixeira (2009) considera que o canto pode ser visto de duas formas. Pode ser considerado como um instrumento musical, único em cada pessoa que produz diferentes sons, melodias e timbres, ou como um instrumento para a aprendizagem musical. Pode-se utilizar o canto como recurso para o ensino ou processo de aprendizagem.

2.1.O canto no ensino especializado de um instrumento musical

Seguindo a linha de pensamento dos pedagogos abordados anteriormente, nomeadamente Edwing Gordon, muitos instrumentistas tocam o repertório de memória ou mesmo a seguir a partitura sem o compreender, isto é, sem aplicar a audição (Carriço, 2015).

A audição e a nossa capacidade de cantar o que ouvimos estão ligadas. Segundo Teixeira (2009), o canto deveria receber mais atenção e valor principalmente na relação positiva que pode ter com o instrumento musical. Tanto o canto como os vocalizos contribuem para que o aluno aperfeiçoe a musicalidade na sua performance. Através destes meios, o aluno desenvolve a capacidade auditiva e de leitura, assim como diferencia os elementos básicos da teoria musical e a aplicação prática dos mesmos. As técnicas utilizadas no canto podem ser um meio favorável na prática de um instrumento musical (Moreira, 2017, p. 23-24). Rawling (2004, p.1) defende que cantar e tocar um instrumento estão inteiramente ligados, pois cantar está ligado a ouvir e esta é a aptidão essencial da performance musical (Klemp, 2009, p.39). O controlo diafragmático e a postura são dois elementos que se relacionam. A forma como estes são aplicados no canto, tornam-se uma referência a seguir por parte dos instrumentistas de sopro e pelos benefícios que estes proporcionam. (Oliveira, 2020, p.45).

O instrumento musical muitas das vezes limita quem o toca. Os instrumentistas são capazes de perceber os erros que cometeram, mas não sabem como corrigir o problema que os originou. Utilizam o instrumento como objeto de audição quando deveria ser utilizado como meio para expressarmos o que foi compreendido através da audição (Carriço, 2015, p. 34). Arnold Jacobs (citado em Kraemer, 2005, p.158) afirma que toca com dois instrumentos, um físico e um mental. Esta maneira de pensar ajuda os músicos a refletirem sobre como o som devia soar no lugar de como soa, permitindo contar histórias através da música. Pode-se dizer que faz parte de um processo cognitivo que fornece a experiência de ouvir sons na falta do estímulo auditivo.

Sobre o ensino de instrumentos musicais, Gordon dá um exemplo detalhado para ilustrar o que acontece regularmente nas metodologias de ensino, em que os professores se focam em aspetos técnicos e não no que pode ser o ponto fulcral. Edwin Gordon afirma que,

(...) se um instrumentista de sopro estiver a exercer a sua capacidade de audição então, naturalmente, há de inspirar a quantidade de ar necessária. Se estiver desafinado, ou a tocar com uma fraca quantidade de som, o instrumentista será capaz de ajustar naturalmente a embocadura e fará as correções necessárias se a sua capacidade de audição (a sua capacidade de prever, de ouvir interiormente o som idealizado) for devidamente estimulada” (Rodrigues, 1996, p.11)

O canto poderá ser utilizado como ferramenta no processo de resolução de problemas e erros do nosso instrumento e permite criar um elo entre a música criada com a audição e a sua performance. Muitos pedagogos afirmam que o instrumento pode ser considerado uma muleta para auxiliar o seu pensamento musical, pois adquirem as suas ideias musicais e deixam a sua impressão digital interpretativa, de forma mais natural e clara, através do canto (Gates, 2017, p.6). LaPointe reconhece que cantar ajuda no desenvolvimento e compreensão da melodia, ritmo e forma, podendo ser uma vantagem para os músicos que adquirem compreensão e não ficam limitados pelo instrumento (1981, citado por Morantz, 2016).

2.1.1. Benefícios

Os benefícios do canto nas aulas e na prática do instrumento são muitos. O canto permite um desenvolvimento dos processos cognitivos, pessoais e sociais, por ser um veículo gerador de aprendizagem musical (Mendes, 2011, citado por Manta, 2014). Promove uma melhor noção de afinação e assim que o aluno se desiniba no canto adquire resultados positivos a nível do fraseado, estilo e articulação (Borém et al., 2020). A voz é um instrumento flexível e expressivo e ligando-a ao canto pode ser potenciador no processo de aprendizagem da música (Moreira, 2017, p.23-24). Os alunos ao introduzirem o canto na prática do instrumento conseguem tocar para além do que está na partitura em sentido estrito. Cantar ajuda os alunos a desenvolver as suas capacidades auditivas e de leitura, permitindo ligar os elementos da teoria musical e da prática desses elementos (Robinson, 1996). Esta técnica permite ainda um aperfeiçoamento a nível da respiração, pois os cantores são uma referência para os instrumentistas pela boa utilização que dão ao corpo. Todos estes aspetos, otimizados pelo canto, permitem aos músicos obter um desenvolvimento completo na performance musical (Jorge, 2017, p. 44-45).

“Para além do desenvolvimento da audição e da voz o canto é fundamental no desenvolvimento de competências relacionadas com o ritmo, melodia, harmonia, sensibilidade musical, memória, imaginação, postura, sentido de responsabilidade, sociabilização e disciplina. Ou seja, a sua utilização traz diversos benefícios, não só a nível musical, mas também a nível pessoal e social” (Morais, 2020, p.48-49).

Além disso, cantar e tocar melodias simples e familiares para o ouvido são fundamentais para criar uma ligação entre a audição e o movimento físico do instrumento. Cantar garante que os alunos se concentrem no que ouvem na sua mente e não se limitem à técnica do instrumento. Após o exercício de cantar uma frase ou melodia antes de tocar, quando se toca se seguida a mesma frase é notória a diferença positiva a nível musical, mesmo que de forma inconsciente (Dalby, 1999 citado em Klemp, 2003). O canto pode ser considerado um modelo a seguir e um meio condutor para uma boa interpretação (Faria, 2016) e utilizado como estratégia faz com que o aluno automaticamente complete todos os processos necessários de execução, pois terá o a sua audição interior ativa (Morais, 2020).

Um dos objetos de estudo sobre as vantagens da aplicação da “audiação” é da melhoria na afinação por partes dos músicos que a praticam. Assim sendo, vai ser abordado de seguida o tema da afinação.

- **Afinação**

Segundo Henrique (2002, p.936-953), a afinação dos instrumentos pode ser classificada como fixa, semi-fixa e livre. Considera de afinação fixa os que não podem “alterar minimamente a afinação durante a execução”, a semi-fixa “pode variar a afinação durante a execução dentro de certos limites” e por fim, a livre, onde o instrumentista pode “variar a afinação sem limites” como cordofones friccionados, voz e o trombone. Assim sendo, o trombone é capaz de utilizar os diferentes sistemas de afinação (Temperado, Pitagórico, Zarlino, Mesotónica, entre outros.) conforme o momento musical no qual esta inserido. O sistema temperado define-se por “intervalo de 8ª dividido em dozes partes iguais, isto é, doze meios-tons iguais”. O sistema Pitagórico é contruído através do ciclo das quintas e o sistema de afinação Zarlino é construído “a partir dos sons que constituem a série de harmónicos”. O sistema Mesotónica procura a existência do maior número possível de terceiras puras.

Um dos temas mais influentes para a afinação é o da temperatura e quando se fala de temperatura, automaticamente existe uma associação ao quente e ao frio, mas a nossa perceção de temperatura pode gerar dúvidas. Recorre ao exemplo de uma vara de aço e de um poste de madeira para reafirmar esta ideia. Num dia frio a vara de aço parece que está muito mais fria do que a madeira, mesmo sendo a temperatura a mesma. O autor justifica que a razão para este acontecimento se deve às características físicas do metal (Henrique, 2002, p.1015).

Uma vez que este trabalho incide sobre o trombone podemos nos basear no exemplo dado anteriormente. A temperatura tem influência na afinação. Quando alta, tem tendência a subir e quando baixa, a afinação por norma desce. Por esse motivo é que os instrumentistas de sopro fazem um aquecimento dos músculos e do instrumento antes de tocar e os vemos muitas das vezes, após algum tempo parados, soprar para o instrumento de modo a mantê-lo quente (Oliveira, 2020, p.55). A flutuação da temperatura das salas não permite aos alunos ou músicos que mantenham a afinação inicial, são poucos os que a conseguem manter (Henrique, 2002, citado por Escórcio, 2019). Além disso, no caso específico do trombone, é através do aumento ou diminuição do tubo, com o auxílio da vara, que se processa a afinação de uma forma mais fácil em relação a outros instrumentos (Reis,

2017). Influenciam ainda a afinação, o tipo e qualidade do material que é composto o instrumento e a largura, profundidade e comprimento do bocal, no caso do trombone. São outros influenciadores: a embocadura, o trato vocal, a posição da língua e a pressão do ar (Oliveira, 2020, p.54).

Entende-se por afinação o “ajustamento da frequência de uma nota antes ou durante a execução musical” (Henrique, 2010, p.936). Não podemos limitar a um conceito físico, pois existem outros elementos que influenciam ou condicionam a afinação de um instrumentista de sopro como a embocadura, a garganta, o trato vocal, a pressão, entre outros. No entanto, a afinação depende essencialmente da percepção auditiva de cada um (Oliveira, 2020, p.55).

Através do canto os instrumentistas conseguem melhorar a aptidão auditiva e são capazes de adquirir um sentido e noção de tonalidade (Robinson,1996). Esta noção permite que o músico não se foque nas suas limitações técnicas e de afinação do instrumento porque acaba por se tornar intuitivo. Em conformidade com Robinson (2010, citado em Moreira, 2017, p.24), uma boa noção de afinação e tonalidade baseia-se no instrumentista conseguir ajustar o seu som a um conjunto harmónico e a um conjunto de instrumentos, como por exemplo em música de câmara ou orquestra. Dalby¹ (1999, citado em Klemp, 2003) declara que o melhor afinador é o auditivo, por isso deve ser utilizado em prevalência ao afinador em formato físico. Defende que os professores devem inculcar aos alunos desde cedo os princípios de uma boa afinação através do canto, preferindo a afinação pelo ouvido e não pela ajuda visual de um afinador. Acrescenta ainda que através de um bom modelo vocal, o aluno terá ferramentas para diferenciar quando ou não está afinado e se a tonalidade é a ideal ou não. Esses parâmetros são adquiridos inconscientemente durante as atividades cantadas (Mateiro et al., 2013). Tendo como alicerce Edwin Gordon (2010) e a sua teoria de audição, um instrumentista sendo capaz de “audiar”, isto é, ser capaz de imaginar o som antes de o tocar através do chamada audição interna, consegue passar isso para o instrumento e conseqüentemente tocar afinado. O canto é uma ferramenta completa nesse aspeto e permitirá aos alunos tanto nas aulas como no futuro enquanto instrumentistas obter resultados benéficos a nível da afinação (Moreira, 2017, p.27). Tal como referido anteriormente, a pressão do ar influencia diretamente a afinação e, para tal torna-se necessário compreender melhor o fenómeno da respiração para a prática de um instrumento de sopro.

¹ Traduzido de: “Dalby acknowledges the trepidation of the typical instrumental teacher, and encourages a gradual incorporation of Gordon’s audiation-based approach to the instrumental classroom. Dalby suggests putting away the electric tuner and training students in the principles of good intonation through singing, tuning by the ear instead of the eye” (Klemp, 2003, p.23).

- **Respiração**

“O processo de respiração deve-se à diferença de pressão que existe entre o ar do ambiente e o ar dentro dos pulmões” (Rodrigues, 2016, p.37). Uma boa postura corporal (no caso de uma postura em pé tem de ter os pés alinhados com os ombros, cabeça alinhada com o corpo e o tórax ligeiramente elevado) permite que o músico retire um melhor aproveitamento da respiração, ao contrário da má postura, que não permite que se faça utilização de toda a capacidade pulmonar. No caso dos cantores o controlo e domínio da respiração é o primeiro passo a ter em conta. Os cantores utilizam vários tipos de respiração, mas a que mais se relaciona com os instrumentos de sopro é a diafragmática, que consiste numa expansão sem excessos de toda a caixa torácica, onde auxiliado por uma contração da massa glútea, cria-se uma pressão entre o diafragma torácico e o pélvico (Oliveira, 2000, p.14). É necessário fazer uma boa inspiração apesar de rápida e uma expiração prolongada e controlada pois a voz é ativada pela duração da expiração. Na perspetiva dos instrumentistas de sopro esta ideia é idêntica. Os instrumentistas conseguindo adquirir o controlo da pressão, do volume e da velocidade do ar com que cantam, irão conseguir arranjar formas de ajustar estes aspetos de modo a obter bom som (Rodrigues, 2016, p.36). Jorge (2017), sugere duas formas para fazer uma inspiração correta que são o bocejo ou cantar interiormente a vogal “a”, pois ambos permitem fazer uma respiração com a garganta aberta, possibilitando uma boa preparação para quando for tocar.

Contudo, o canto não está diretamente ligado à respiração, apenas o facto de cantar as frases musicais faz com que os instrumentistas ganhem uma noção de frase e consigam fazer respirações com sentido e de forma confortável. A relação existente na forma como se faz uma boa respiração tanto para os cantores como para os instrumentistas partilha os mesmos ideais e metodologias (Jorge, 2017). Pode-se dizer que “os instrumentistas de sopro e os cantores têm uma forte relação com a linguística uma vez que a produção sonora se utiliza do mesmo aparelho fonador, assim como do ar como energia propulsora” (Benk, 2003, p.1). Outra das vantagens propostas por autores anteriormente citados, nomeadamente e como exemplo Arnold Jacobs, são a melhoria na facilidade da procura do timbre por parte do instrumentista.

- **Timbre**

O timbre é uma propriedade física do som que é designada por ser “uma característica subjetiva do som que nos permite diferenciar dois sons de altura e intensidade iguais” (Henrique, 2002, p.871). Pode-se dizer que o nosso melhor som está dependente de um bom timbre, mas é uma questão relativa para os instrumentistas porque não há um exemplo objetivo e concreto do que é um modelo de timbre a seguir para ser bom. Os músicos recorrem a expressões subjetivas para poderem caracterizar um bom som ou o som que pretendem obter em determinado momento, pois o timbre é um fator que pode ser facilmente ajustado pelo músico (Oliveira, 2020, p. 54). Segundo Oliveira (2020, p.54), desde que se inicia a prática do instrumento musical somos abordados por parte dos professores com expressões associadas a sensações como “um som quente, aveludado, metálico, escuro, brilhante, doce”. Além de ajustável, o timbre depende do número e da intensidade dos componentes, que podem ser ou não harmônicos e o nosso ouvido apesar de complexo, não consegue identificar e classificá-lo objetivamente. O mesmo instrumento pode apresentar vários timbres, pois o número de harmônicos e de transitórios pode ser alterado durante a sua execução (Henrique, 2022, p.871). Segundo Henrique (2022, p.185) harmônicos são “os parciais de um som cuja frequência é um múltiplo inteiro do som fundamental” e entende por transitórios, o ataque e extinção do som, sendo no período de estabilidade que se define a altura do som. Não é, portanto, fácil fazer uma correspondência direta entre o timbre e alguma grandeza simples, como no caso da altura e da intensidade.

No que diz respeito aos instrumentistas de sopro, o material tem influência no resultado da qualidade do som. Materiais esses como a composição metálica do instrumento e o bocal, no caso do trombone, e outros parâmetros abordados anteriormente como a embocadura, o trato vocal, a posição da língua e a pressão do ar. O instrumentista para obter uma boa qualidade no som deve recorrer ao ouvido interno, da mesma forma que foi exposto na secção da afinação (Oliveira, 2020, p.54).

Emory Remington incentiva os seus alunos a pensarem como um cantor para conseguirem obter um bom som. Assim como os cantores têm a chamada ressonância de cabeça e de peito, os instrumentistas de sopro têm zonas no registo onde conseguem atingir uma boa qualidade sonora de uma forma mais fácil e natural. Este trombonista vai ainda mais longe e sugere, neste caso aos trombonistas, que recorram a exercícios de flexibilidade dos lábios e com grande amplitude de registo (Gates, 2017, p.7).

A garganta também tem influência no timbre dos metais, sendo que quando está tensa o som automaticamente fica mais brilhante, estando mais aberta e relaxada, o som fica mais escuro. Para isso, Jacobs promove a utilização de vogais, dando o exemplo das vogais “a” e “i” para o aperfeiçoamento do registo e uma amplitude mais natural, assim como nos diferentes estilos musicais. Ao pensarem nas vogais, como no ato de cantar, o movimento da língua não se torna um entrave, mas algo intuitivo que evita mudanças grandes na embocadura e uma adaptação da cavidade bucal (Maia, 2020). Reafirmando a linha de pensamento de Jacobs, Maia (2020) sugere que os instrumentistas utilizem as vogais de uma forma mais específica, isto é, utilizar a vogal “a” para o registo grave, a vogal “o” para o registo médio e a “i” para o registo agudo. Assim, o processo de reflexão sobre o nosso timbre e qualidade de som será feito de uma forma mais natural baseando-se nas ideias dos cantores (Gates, 2017, p.8). Segundo Conde (2019), “a formação fonética ocorre na glote através da passagem de ar pelas cordas vocais”, apesar de não ser a única forma, pois a produção do som ocorre assim que o cérebro envia informação necessária para que haja uma aproximação das cordas vocais. Para além disso, como mencionado anteriormente, é recorrente a aplicação de vogais para auxiliar o movimento da língua mediante o registo que pretende obter na vibração dos lábios, no entanto, existe a necessidade de ter em atenção de que a fonologia do intérprete difere mediante cada nacionalidade. A vibração dos lábios dos instrumentistas de sopro de metal pode ser equiparada à vibração das cordas vocais dos cantores, pois ambas permitem a produção do som.

Outra das alegadas vantagens da aplicação de “audiação” é o da melhoria da noção rítmica e do tempo.

- **Ritmo e tempo**

Segundo o *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*, ritmo é a “ordenação dos sons musicais em termos de duração e acentuação”. Por outras palavras, este conceito consiste na organização de um padrão sonoro e é determinado pela duração das notas musicais e pela duração do silêncio, através das pausas. Já o tempo, segundo a mesma fonte de pesquisa é a “unidade de medida da pulsação rítmica, geralmente correspondente a cada uma das partes de um compasso musical”. Pode-se dizer que estes dois conceitos estão interligados por si só.

James Gates no seu artigo *Using Singing as a Teaching Tool in Brass Playing* (2017), no que diz respeito ao ritmo e tempo, baseia-se nas ideias do trombonista Arnold Jacobs para obter melhores resultados. Para este pedagogo é importante um músico ter a capacidade de sentir internamente a estabilidade do tempo e do ritmo. Cantar interiormente permite que se torne mais fácil obter essa percepção. Jacobs, sugere aos seus alunos que cantem um acompanhamento, a própria melodia ou até mesmo, para aqueles que revelam uma maior dificuldade nesse aspeto, cantar sobre uma gravação existente durante a prática e prontamente irão sentir confiança e fortalecer o sentido dos conceitos unindo-os. Para enfatizar esta ideia, exemplifica através de uma valsa (Gates, 2017, p.8).

Para destacar o que Gates defende, Conde (2019) na sua pesquisa confirma que a vocalização era usada para trabalhar a interpretação, da mesma forma que tinha o intuito de “valorizar o efeito rítmico das diversas células rítmicas e de auxiliar de memória para as diversas linhas melódicas”, isto é, uma ferramenta completa.

Sendo um dos principais temas do meu relatório de estágio a prática de cantar para o desenvolvimento da expressividade musical no trombonista, irá ser de seguida analisado esse tópico.

- **Fraseado e Expressividade**

No que concerne o sentido frásico, o canto é das melhores ferramentas para auxiliar os instrumentistas a obterem esse resultado. Permite que os alunos se afastem das limitações técnicas do seu instrumento mantendo o foco na expressão musical, pois a voz é o instrumento mais expressivo e flexível que nós temos (Oliveira, 2018, p.40).

Compara-se as frases musicais à língua materna, em que as palavras são as notas e o silêncio são as pausas e as respirações. Estas características são o que dão sentido ao texto de modo a não o fazer parecer monótono e o mesmo se aplica à música. O objetivo principal da performance é contar uma história e dar uma condução às notas e à melodia, passando algo e transmitir emoções tanto para quem está a tocar como para quem está a ouvir. Os exercícios utilizados para desenvolver o *legato* e o domínio da respiração podem ser aplicados para desenvolver o fraseado (Maia, 2020). O canto permite que os músicos de instrumento adquiram essa aptidão e consigam passar as suas ideias musicais depois para o instrumento (Fão, 2018, p.38).

“(…) a pausa é uma necessidade na música. Em primeiro lugar, para a conveniência do cantor e dos instrumentistas de sopro, a fim de dar-lhes uma pequena trégua para respirarem (...) por necessidade, porque as palavras nas canções requerem pontuação (...) por uma questão de elegância, pois uma continuação perpétua de todas as seções não causa nada mais que incomodo para os cantores, instrumentistas e os ouvintes, enquanto uma sublime alternância de muitas partes e sua harmonização e união definitiva podem dar grande satisfação.” (Mozart, 1755, citado por Silva e Nogueira, 2021, p.172)²

Na visão de Benk (2004) “a expressividade na música instrumental utilizou-se da música vocal para obter um correto entendimento sobre fraseado e estilo”. Para enfatizar a sua ideia o autor recorre às ideias de Boehm e ao fato deste defender que o instrumentista deve ter a capacidade de transformar o som em palavras, pois elas permitem que nos expressemos. Os cantores têm a capacidade de descrever a expressividade musical através de analogias ou sentimentos e, apesar dos instrumentistas não serem tão objetivos na descrição, através das mesmas associações e inspiração conseguem desenvolver o fraseado. Sucintamente, através da observação, compreensão e absorção dos meios expressivos fornecidos pelo canto, proveniente da fusão das práticas de música instrumental e vocal, o instrumentista passa a ter um modelo a seguir, expandir a sua expressividade e aumentar e enriquecer enquanto intérprete (Leech-Wilkinson, 2007).

2.1.2. Desafios

“Uma estratégia que se verificou, durante esta prática de ensino, que é muito poucas vezes usada é o recurso ao canto apesar de ser uma estratégia de fácil acesso e utilização imediata. Pensando bem, é o nosso primeiro instrumento e por sua vez o se mais natural acesso” (Morais, 2020).

Robinson no seu artigo *To Sing or not to sing in Instrumental class* (1996, citado por Carriço, 2015, p. 39) reconhece que grande parte dos professores não utilizam o canto como ferramenta na sala de aula e recorre a três argumentos para enfatizar a sua ideia. Começa por afirmar que a utilização deste recurso ocupa demasiado tempo da aula, acabando por fugir ao programa e ao tempo

² Tradução do autor

de performance, no entanto, defende que a longo prazo as competências desenvolvidas irão compensar. A utilização regular do canto permite que os alunos ganhem sentido de tonalidade, que acaba por contribuir para uma correção dos erros mais fácil e eficiente, permitindo que no futuro haja um melhor aproveitamento tanto das aulas como do estudo. Assim como Robinson, Schleuter é um dos defensores de que o canto deve ser utilizado tanto nas aulas, como nos ensaios ou até nas variadas partes do estudo, dando o exemplo do aquecimento e escalas, entre outros (Bernhard, 2003).

Como segundo argumento, menciona o receio por parte dos professores em se expor, demonstrando a falta de confiança em relação às capacidades de cantar de forma correta. Neste aspeto Robinson corrobora que o professor deve ser capaz de mostrar ao aluno e aceitar que o erro é normal, utilizando o mesmo para exemplificar e como alvo de correção na sala de aula. O autor vai ainda mais longe e sugere exercícios em que se o professor ao cantar demonstrar confiança e atitude, mais tarde o aluno também o fará e irá aplicar o mesmo no futuro (Robinson, 1996).

Por fim, crê que o medo de reposita por parte dos alunos pode ser considerado outro argumento. O professor tem de normalizar o erro e as falhas na sala de aula para que o aluno mostre conforto e chegue às mesmas conclusões quando se aplicam estes recursos (Carriço, 2015, p. 40-41).

Manta (2014, p.47), no seu estudo e análise de resultados dos questionários dado a um grupo de alunos, observou que muitos dos alunos não aderiam com tanto agrado ao canto por ser uma atividade que desde sempre tiveram acesso e que não lhes traz tanta novidade, ao contrário de tocar um instrumento. Sendo a adesão a um instrumento musical uma novidade para eles, dada a sua prática não ser tão acessível nem intrínseca como o canto, o que faz com que o foco seja maior no desejo de tocar, negligenciando de certa forma o processo de aprendizagem a ele inerente. Para esta autora o canto é um veículo que ao ser introduzido e compreendido pelos instrumentistas pelas vantagens que traz, nomeadamente ao instrumento, acaba por ser utilizado com mais interesse.

2.2. O trombone e a voz

O trombone e o canto estão ligados desde a sua origem, por volta de 1400. O trombone sendo até ao século XIX, o instrumento de metal totalmente cromático até à invenção das válvulas, em 1820, era utilizado para fazer dobragens de voz e das partes corais, pela similaridade do seu timbre em relação à voz humana (Conde, 2019). O cromatismo permitia que o trombone se pudesse ajustar às diferentes tonalidades e alcançar uma boa afinação, assim como o seu timbre que também permitia e

permite que funda muito bem com as vozes. Devido a estes fatores o instrumento era considerado um dos mais versáteis da sua época. Alguns historiadores do Renascimento dizem que os “trombonistas da altura eram capazes de articular de uma forma mesmo idêntica à enunciação de palavras na música vocal” (Trevor, citado em Sweeney, 2018, p.1)³. O paralelismo do papel dos trombones com a voz persistiu até à 1ª metade do século XIX, no âmbito da música sacra e da música orquestral com coro, mas a partir da 2ª metade do século XIX apareceu a escrita de corais mesmo exclusivos para metais (Sweeney, 2018, p.1).

A história e evolução do trombone e da voz pode ser dividida por épocas e por alguns compositores de renome. Desde o início da sua criação até ao Barroco os trombones começaram a ser utilizados na igreja e nos seus serviços religiosos. Para tocar os acompanhamentos das vozes, supõe-se que os intérpretes o fizessem através da audição (pois não existe registo de partitura), acreditando que a sua função seria tocar passagens alternadas em bloco sonoro com o coro, à semelhança de um órgão. Com Giovanni Gabrielli encontra-se talvez a mais antiga associação escrita entre o trombone e a voz, como por exemplo *Symphoniae Sacrae I* (1597) onde os trombones são utilizados proeminente ao lado das vozes. Este compositor não tinha o objetivo de tirar o destaque às partes vocais nem de tornar o trombone um instrumento solista, mas sim explorar o timbre e expressividade deste instrumento e utilizá-lo para dar uma cor específica à música. Este instrumento conseguia moldar-se ao coro, servindo-lhes de base e apoio enquanto cantavam, nomeadamente como guia da melodia. Também Claudio Monteverdi utilizou os trombones na sua grande ópera *L'Orfeu* (1607), sendo que neste caso e até à era do Barroco, este instrumento era associado ao submundo e ao sobrenatural. À semelhança destes dois compositores, junta-se Alessandro Grandi que também fez parte do início de uma técnica de composição que faz parte da escrita em *obligato*, para voz e trombone (Conde, 2019). Durante o século XVII, a preferência pelos instrumentos agudos fez com que o trombone entrasse em desuso, acabando por desaparecer a partir de 1620. Reapareceu apenas em 1762 na reforma da ópera de Gluck. Heinrich Schutz, na sua *Symphoniae Sacrae I* (1629), sob influência de Giovanni Gabrielli, com quem estudou, apresentou os trombones e a voz com destaque. Nesta obra é possível observar partes onde o quarteto de trombones toca sozinho e outras onde apoia as vozes. Este compositor explorou essencialmente o timbre e a cor do trombone, introduzindo-o nas suas composições e mantendo um registo na maior parte das vezes pouco agudo, com o intuito de acompanhar as vozes masculinas. Este compositor tentou ao longo das suas composições ter o cuidado tanto com as partes vocais como com as instrumentais, podendo-se afirmar que coloca as vozes e o trombone no mesmo patamar de

³ Traduzido de: “sympathetic to the enunciation of words in vocal music.” (Sweeney, 2018, p.1)

importância (Conde, 2019). Bach e Haendel utilizaram os trombones com os mesmos ideais, mas prevalece o dobramento de vozes (Sweeney, 2018, p.4). Mozart, assim como o seu pai, Leopold Mozart, utilizou os trombones associados ao repertório vocal para ilustrar o sobrenatural e o submundo nas óperas *A Flauta Mágica* (1781) e *Don Giovanni* (1783) e como dobramento de vozes na *Missa em dó menor* (1783) e no *Requiem* (1791). Nesta última obra estão presentes o trombone alto, o tenor e o baixo e o trombone é um instrumento solista onde o solo é partilhado com o cantor baixo. Estas inovações foram introduzidas por Mozart. Beethoven utilizou os trombones de forma semelhante a Mozart. Utilizava-os para dobrar vozes do coro e nas suas 5ª e 6ª sinfonia para reforçar as partes dos outros instrumentos, semelhante à relação com as vozes (Sweeney, 2018, p.5) e no último andamento da sua 9ª sinfonia utilizando os trombones de uma forma bastante vocal. Desde o Barroco até à Era Clássica o repertório para trombone era maioritariamente em estilo *obbligato* (Conde, 2019).

O trombone continuou a ser utilizado para dobrar e apoiar as vozes, na primeira metade do século XIX, com o exemplo de Schubert e Mendelssohn que continuaram com a tradição de manter os corais delimitados pelas vozes do alto, tenor e baixo. Nesta altura surgiu Berlioz que compunha música mais idiomática para o instrumento. Outros compositores como Brahms, Bruckner, Schumann, Liszt e Verdi, no final do período romântico, começaram a escrever corais direcionados para o naipe dos metais. A ópera *Nabucco* (1841) de Giuseppe Verdi começa com um coral dos metais graves, assim como o 4º andamento da *Sinfonia n.º3* (1850) de Robert Schumann. No que toca às sinfonias de Brahms estas incluem corais para trombone. Este instrumento começou a ter mais destaque no final deste período com Mahler, Wagner e Strauss que proporcionaram momentos desafiadores e um papel de maior visibilidade ao trombone, afastando-o um pouco do lugar de dobramento de vozes (Sweeney, 2018, p.7). Mais recentemente pode-se associar o trombone também ao repertório vocal através de obras contemporâneas e de outros géneros musicais, como é o exemplo do jazz, em que o trombonista ou outro músico tenta “imitar a voz humana e a linguagem vocal” (Conde, 2019, p.133).

Durante a primeira metade do século XX, o trombone já tinha um papel de grande importância, mas continuava a ser o instrumento que mais se assemelhava com a voz. Regminton teve a sua formação em grandes coros, tendo mais tarde aplicado essas bases no ensino do instrumento. As suas aulas, em grande parte, eram ocupadas por músicas cantadas que lhe permitiam que fosse mais fácil por parte do professor transmitir as noções de frase, entoação e articulação para serem aplicadas no trombone. Este pedagogo foi o pioneiro da utilização desta metodologia de ensino. Algumas escolas

aplicaram de sopros e foi visível o desenvolvimento técnico e musical que ele proporcionou (Sweeney, 2018, p.18).

Arnold Jacobs foi um tubista que defendia que o pensamento dos instrumentistas deveria ser como o dos cantores, em que se concentram na música que ouvem mentalmente e deixam o ar controlar a técnica do instrumento. O trombone e a voz são instrumentos de afinação livre pelo que a criação de um som mental, a chamada audição, torna-se um fator importante para a produção do som. Seguindo a sua linha de pensamento temos Charles Vernon incentiva os alunos, como estratégia, a pensarem a melodia nas suas cabeças e passar a mesma para o bocal, isto é, conectarem a frase musical com os lábios. Segundo ele o “*buzzing* permite ao aluno produzir música apenas com os seus lábios (como se cantasse com cordas vocais), sem ter de lidar com problemas técnicos associados ao próprio instrumento” (Gates, 2017, p.2). Vários trombonistas concordam com estas ideias acrescentando que para conseguir tocar é necessário ser capaz de cantar. Lesse (2005)⁴ associa a execução do instrumento à qualidade vocal, dando o exemplo do exercício de cantar cada frase, “ouvindo-se e observando *nuances* como a relatividade de intensidades, articulação, afinação, cor e vibrato”. Aprofunda mais o seu ponto de vista afirmando que “cantar funciona particularmente bem porque a voz de cada pessoa é única e é isso que procuramos num artista”. Na prática do seu instrumento recorreu ao uso de sílabas, utilizando as vogais e consoantes que mais se adequam ao instrumento da autora, neste caso, um instrumento de cordas.

Focando agora a atenção para métodos, existem vários que provêm de transições originalmente para voz e piano e outras mesmo sendo originais para trombone tentam implementar as ideias do canto. Exemplos de métodos são o *Bel Canto* de Robert Van Beringen, o *Teaching techniques and insights* de Joseph Casey e *Vocalises* de Marco Bordogni. Os vocalizos de Marco Bordogni (cantor e pedagogo) inicialmente foram escritos para vozes. Era considerado um “*Méthode de chant*” que sofreu mais tarde transcrições e adaptações para diferentes instrumentos musicais. Este método é utilizado no mundo do trombone, transcrito por Rochut, e é conhecido por desenvolver o *legato*, um tipo de articulação desafiante para os trombonistas. Outros dos aspetos que se trabalham ao tocar estas melodias são: os diferentes tempos, o fraseado (ganha-se uma noção de direção harmónica e de melodia, permitindo ao intérprete descodificar as frases musicais e aumentar a sua perceção sobre como executar ou não um bom fraseado), as dinâmicas (o trombonista tem a capacidade de executar e dominar e, na falta de indicações das dinâmicas terá uma maior liberdade para as usar de uma forma

⁴ Traduzido de: “With practice it is possible to observe nuances such as the relative intensities of one note to another, articulation, intonation, tone colour and vibrato. Singing works particularly well because each person’s voice is unique and that is what we look for in an artist” (Lesse, 2005)

mais pessoal mediante a sua interpretação), uma boa coluna de ar (relacionado com a coluna de ar está o controlo do ar e das respirações, onde o trombonista tem de ter a capacidade de evitar tocar as frases antes do final ou de dar o caráter que a melodia pede, seja de uma forma enérgica ou em forma de lamentação), a articulação, a coordenação motora entre a língua e o movimento do braço, flexibilidade e resistência (Conde, 2019). Outro fator enriquecedor desta coletânea é o acompanhamento. Este método tem acompanhamento para piano e também versões para duo de trombones, mas o que se pretende falar aqui é o porquê da adaptação deste livro. O objetivo é quando executado deve-se ter em mente a sua origem vocal e lírica e explorar as particularidades que o instrumento e a voz têm em comum enriquecendo a performance e aperfeiçoando as técnicas de interpretação e líricas do trombonista (Souza, 2017, p.19).

“Alunos são levados a explorar ao máximo a expressividade natural das linhas vocais como meta de estudo e como referência para a solução de dificuldades técnicas. Tudo deve ser valorizado, cada nota, cada articulação. Os sons devem ser conectados e a melodia deve fluir em um contorno melódico” (Souza, 2017, p.20).

2.2.1. O caso particular da articulação musical

Pode-se dizer que expressividade é a “forma como representamos e comunicamos as nossas ideias, os nossos sentimentos e emoções” (Tomaz, 2017). Na nossa área, a da música, o tema torna-se mais subjetivo. Entende-se que a expressividade passa por duas figuras, o emissor e o recetor, com o objetivo de passar uma mensagem. Na música estes elementos estariam representados pelos músicos executantes, os ouvintes e as obras musicais. As emoções estão presentes nos músicos e são eles que as exprimem, no entanto, podem comunicar experiências emocionais que sejam diferentemente experienciadas pelos ouvintes, como sustenta Walton (Tomaz, 2017). Existem vários pontos da vida humana que são comuns à música como “movimento-reposo, tensão-relaxamento, acordo-desacordo, percepção-realização, percepção-mudança brusca” (Robinson, 2014). Com isto, podem ser utilizados outros elementos para obter uma interpretação expressiva, como o timbre, a melodia, a harmonia, a altura das notas, as dinâmicas e a articulação.

Neste relatório de estágio a articulação será um dos principais pontos a ser analisado e apresentado. Segundo o *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa*, articulação é definida por “um

encadeamento de diferentes elementos com vista ao eficaz funcionamento de um sistema”. Segundo Benk, para o músico é necessário que o texto musical seja claro e nítido, sendo a técnica determinante para que isso aconteça. A articulação é o elemento fulcral para que isso aconteça. O autor Boehm não concorda totalmente com o que Benk afirma sobre a articulação, defendendo que a mesma deve ser tratada sob o ponto de vista musical e não apenas como técnica (Benk, 2003). A articulação é a maior ou menor conexão acústica entre duas ou mais notas consecutivas. Existem diferentes tipos de articulação que unem e separam as notas em diferente proporção, no entanto, não serve apenas para favorecer a definição ou precisão da melodia, mas também como um meio de expressividade e de transmissão da mensagem musical (Silva e Nogueira, 2021, p.171).

“Não importa o quanto poderosas são as ideias musicais do intérprete, estas não poderão ser facilmente transmitidas ao público sem uma boa articulação: a articulação é a palavra da música” (Wye, citado por Henriques, 2015, p.24)⁵.

Benk (2003) aponta para o facto da relação entre a articulação nos instrumentos de sopro e a fala ser realçada através da métrica e dos efeitos que as sílabas influenciam na produção do som, tendo em conta que diferem de pessoa para pessoa e de nacionalidade para nacionalidade. Cada aluno deve ter liberdade de escolha em relação à utilização das sílabas. As sugeridas são apenas guias e referência que se poderão seguir. Tanto a música italiana no Renascimento, como a música francesa, no início do século XVIII, apesar de não coincidirem na mesma época, para os instrumentistas de sopro de ambas vertentes o uso de sílabas era tido em consideração com a intenção de realçar a expressividade e a articulação, tentando imitar ou estar o mais próximo possível da fala, tendo-a como inspiração enquanto tocavam a música vocal.

Os tipos de articulação mais conhecidos são o *staccato* e o *legato*. O primeiro indica a separação sonora de umas notas de outras, e o *legato* a união sem pausa ou divisão sonora entre elas. Tanto o *staccato* como o *legato* integram o fraseado musical, mas é essencialmente com a ligadura que se faz essa associação. A ligadura pode ser utilizada como forma de determinar o início e o fim das frases, com a função de organizar as ideias musicais assim como é associada como elemento expressivo com sentido de continuidade e ligação entre notas (Souza, 2017, p.21). O fraseado ou frase musical pode ser assemelhado à fala humana, onde os sinais de pontuação são ilustrados por respirações, pausas, entre outros. Mas, para isso é necessário conhecer as diferentes articulações (Fão, 2018, p.37-38).

⁵ Tradução do autor

“Nessa similaridade entre músico e orador, música e retórica, o elemento que mais distingue a qualidade e efetividade do discurso é a articulação. Deve-se ficar muito clara a identidade de cada elemento, de cada frase, de cada nota e suas propriedades” (Silva e Nogueira, 2021, p.173).

Nos instrumentos de metal o *legato* entre notas é executado mantendo de forma estável o fluxo de ar enquanto se realizam as notas através das chaves ou dos pistões, ou, em certas ocasiões mudando as notas através da pressão do ar. O trombone é o único instrumento desta família que utiliza o recurso da vara para a articulação. Para a execução das ligaduras, os trombonistas tentam recorrer às ligaduras naturais quando as notas pertencem à série de harmônicos da mesma posição ou quando na vara a série de harmônicos é diferente. As posições alternativas também são uma forma dos trombonistas conseguirem realizar as ligaduras naturais, pois essas posições permitem realizar movimentos rápidos de vara com menor esforço, com recurso do ar e sem quebra do som (esta técnica é muito utilizada pelos trombonistas do *jazz*). Porém é necessário ter uma boa noção da afinação para atingir corretamente essas notas que não são geralmente tocadas nessas posições (Souza, 2017, p.32). No caso de não ser possível fazer de forma natural, recorrem à forma artificial que consiste na utilização da língua como auxílio através do uso de sílabas utilizadas na fala como “rah” ou “dah” por serem sílabas leves, isto é, que começam com letras com pouco ataque, o que permite criar um intermédio entre o *glissando* e o *staccato*. Para o *staccato* pode-se recorrer à sílaba “tah” por ser de caráter mais pesado e duro e pode-se considerar que a língua é um dos fatores mais importante para os instrumentos de metal (Machala e Rodrigues, 2020, p.1). Apesar do trombone ter de recorrer à utilização da língua, vários autores defendem que a continuidade e consistência do fluxo do ar tem de ser um fator importante a ter em conta, pois é a condução do ar que permite aos trombonistas uma boa execução das frases com *legato*, assim como uma rápida e precisa movimentação da vara. Jay Friedman (citado em Souza, 2017, p.28) defende que apesar de necessário, o trombonista deve tentar evitar o uso recorrente da língua, em outras palavras, não é necessária a sua utilização quando o *legato* já é natural no instrumento e quando utilizada seja com um acento o mais leve possível conciliado com um rápido movimento da vara.

No trombone, a não utilização da língua, ao invés de uma ligadura, resultaria num *glissando* (Leite, 2016, p. 44). Esta característica singular do trombone acontece por causa da vara que permite mudanças contínuas entre uma nota e outra dentro da mesma linha de harmônicos. Muitas das vezes torna-se divertida quando utilizada propositadamente como efeito, contudo, em algumas situações

torna-se um entrave quando o objetivo é fazer *legato* (Blanchard, 2010). Um bom *legato* num instrumento musical provém do estudo da vocalização que permite um desenvolvimento da agilidade. Sendo que este tipo de articulação é caracterizado por um som leve e conectado com o ar, no canto é caracterizado por uma “fonação consistente e ininterrompida durante a mudança de notas ou palavras” (Scathoff, 1995, p.64). Pode-se fazer uma comparação entre o *glissando* do trombone e o *portamento* dos cantores, pois apesar de serem técnicas diferentes, estão relacionados. Ambos consistem num deslizamento de uma nota para outra, mas são interpretadas de forma diferentes mediante a velocidade o contexto onde estão inseridas (Leech-Wilkinson, 2007). Entende-se por *portamento* uma “técnica vocal de preparação de um intervalo de uma nota para a outra através da aplicação de um pouco de glissando na direção da nota de chegada, conduzindo a nota anterior para a seguinte” (Conde, 2019, p.135). O mesmo autor afirma que o trombone consegue imitar de uma forma natural esta técnica utilizada pelos cantores, contestando que um bom portamento no trombone deveria ser equiparado a um *legato*, “com os intervalos através da antecipação das vibrações labiais que correspondam às frequências das notas que se seguem”, pois nem sempre um *glissando* permite dar uma boa qualidade à interpretação (Conde, 2019, p.135). Apesar do *portamento* consistir num deslizamento contínuo entre duas notas, ele é entendido como um caminho, com um significado subtil, entre uma nota e outra, sem dar demasiada ênfase na passagem como o *glissando* (Leech-Wilkinson, 2007).

Não sendo esta a forma mais idiomática no trombone de se fazer o *legato*, o trabalho dos trombonistas torna-se mais complexo neste aspeto. Através do método silábico, a “consoante da sílaba aplicada diz respeito a qual ponto da boca a língua vai articular a nota e, a vogal, onde ela irá repousar após o toque articulatório” (Machala, J. e Rodrigues, M., 2020, p.7). Existem outras sílabas à qual os trombonistas podem recorrer, pois as articulações proporcionam resultados diferentes. Machala e Rodrigues (2020) afirmam que vários autores recorrem a outros exemplos de sílabas de acordo com as suas necessidades ligadas à sonoridade e à velocidade da articulação. Refutam ainda que o facto de serem sílabas reproduzem fonemas diferentes enquanto faladas, no entanto quando aplicadas no trombone não há certezas se a nível do som os resultados são tão objetivos.

As ligaduras para o trombone são um aspeto técnico com elevado grau de dificuldade, no entanto, bem executado consegue ser dos instrumentos que obtém os *legatos* mais suaves (Blanchard, 2010, p.13). O mesmo trombonista em concordância com outros pedagogos faz referência ao canto como forma de aprimoramento das ligaduras pois a voz é o único instrumento que não envolve pistões, chaves ou vara e é visto como o que consegue executar um melhor *legato*. Ele sugere que os

instrumentistas ouçam vocalizos de forma a entender como fazer um *legato* correto, no caso de existir letra utilizá-la como modelo para cantar e, no caso de não haver, sugere aos trombonistas que cantem a melodia e que simultaneamente movam a vara no ritmo e posições corretas (2010, p.48).

Capítulo II – Caracterização do Contexto de Estágio e Metodologia de Intervenção

1. Enquadramento contextual

1.1. Escola: CCGB

O Conservatório de Música Calouste Gulbenkian foi inaugurado a 7 de novembro de 1961 pela fundadora e diretora pedagógica D. Adelina Caravana. Inicialmente, o conservatório funcionava num edifício pequeno, situado no Campo Novo, mudando no ano seguinte para um maior devido à grande procura por este meio de ensino. O Ministério considerava que o modelo de ensino desta escola era ímpar e por isso, tornou-se uma escola Piloto de Educação Artística. Com o aumento do número de alunos foi necessário mudar de instalações, sendo que a 31 de março de 1971 o conservatório mudou-se para o edifício atual (Caldeira, 2012).

No ano letivo 71/72 foi criada uma escola piloto com ensino pré-primário, primário, ciclo preparatório e liceal, secção de música com cursos complementares, curso superior de Piano, secção de Ballet, secção de Artes Plásticas e Fotografia e secção de Arte Dramática. A direção do conservatório estava dependente da reitoria do liceu D. Maria II. (Caldeira, 2012).

Em 1982 dá-se a reestruturação do conservatório como um estabelecimento autónomo e independente do Liceu. Nesse mesmo ano, a 1 de julho, é publicado o Decreto-lei nº 310/83 que visa estruturar as diferentes e variadas artes, quer a nível da regulamentação do ensino integrado do básico ao secundário, quer a nível do superior. Este último estatuto de ensino acaba por ser retirado após a criação das Escolas Superiores do Porto e de Lisboa (Caldeira, 2012).

Surge a portaria nº 267/2011 que assegurou uma carga horária equilibrada, em que a componente artística especializada dominasse. Com o decreto-lei nº 139/2012 há uma revisão do ensino secundário, e por isso criam-se os cursos secundários de música com vertentes de instrumento, formação musical e composição, curso secundário de canto e canto gregoriano. Os currículos destes cursos apresentam novidades como uma maior flexibilidade na organização de atividades e tempos letivos, de forma flexível, (Caldeira, 2012).

Atualmente, o Conservatório é uma Escola Artística com um grande nível técnico e artístico. Tem uma grande procura devido ao seu sucesso educativo. É uma instituição que apresenta os seus próprios planos de estudo para os diferentes regimes de ensino: articulado, integrado e supletivo.

1.2. Caracterização dos alunos, professores e disciplinas

A classe de trombone é dividida por três professores, pelo professor Zeferino Pinto (professor cooperante destacado), pelo professor Ricardo Pereira e pelo Professor Marco Rascão. O meu estágio foi realizado apenas com alunos do professor Zeferino Pinto. No total eram 12 alunos (4 alunos de iniciação, 2 alunos de 2º ciclo, 2 alunos do 3º ciclo e 4 alunos do secundário), todos do ensino integrado.

No que diz respeito à disciplina de trombone, o professor segue uma metodologia de ensino tradicional, no entanto, a sua maneira de trabalhar é cativante. O professor no seu programa contém escalas, estudos e peças onde os alunos estudam e nas aulas o professor corrige e faz as indicações necessárias para uma melhor evolução. O professor Zeferino tem a capacidade de se adaptar a cada aluno e criar uma boa ligação com eles. A ligação entre os alunos e o professor é um exemplo a seguir onde há boa disposição, boa capacidade de diálogo, trabalho e brincadeira, mas que se torna sempre motivacional e os leva a manter o gosto por estudar e por fazer um bom trabalho. Apesar de seguir um método mais clássico, o ambiente de sala de aula afasta-se dessa metodologia, havendo um equilíbrio positivo entre ambas as vertentes onde existe interação, confiança e troca de conhecimentos.

A nível de música de conjunto, o meu estágio foi realizado com a Orquestra de Sopros do Secundário. O grupo de classe de conjunto é a Orquestra de sopros do secundário, com idades compreendidas entre os 14 e os 18 anos. A orquestra é composta geralmente por 8 clarinetes, 3 oboés, 1 saxofone, 3 fagotes, 3 alunas de harpa, 2 contrabaixos, 1 eufónio, 5 trompas, 6 trompetes, 6 trombones e 4 percussionistas. Existe um desequilíbrio entre em naipes, sendo mais instrumentos de metal do que madeira. A nível de comportamento, os alunos dispersam sempre nas aulas e são um bocado faladores e brincalhões e, muitas das vezes não aparecem nas aulas com o repertório estudado. Contudo, é um grupo unido e com qualidade. O professor Filipe Silva coordena a orquestra de sopros do secundário. Nesta disciplina existe o equilíbrio entre o momento de trabalhar e a boa disposição. O professor consegue ter uma boa ligação com os alunos e a sua personalidade encaixa bem com a deles, mesmo sendo um número grande de pessoas. O professor dá espaço aos alunos para conversarem, tocarem e exporem dúvidas pois tem uma forma de dialogar com eles espontânea, aberta e muitas vezes em tom de brincadeira. O ambiente no geral é muito bom, mesmo havendo algumas vezes em que os alunos estão mais irrequietos e se torna difícil de seguir o programa.

1.3. Caracterização dos alunos intervenientes

A proposta de intervenção pedagógica irá focar-se nos alunos de Trombone (M19), da classe do professor Zeferino Pinto, dos diferentes níveis de ensino do Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga. O objetivo da intervenção é aplicar em pelo menos um interveniente de cada ciclo, sendo que alguns ciclos tem mais do que um interveniente.

As alunas A e B são alunas de trombone que frequentam o 2º ano do ensino regular, correspondente ao grau de iniciação do ensino artístico do instrumento. Ambas demonstraram gosto por tocar trombone e revelaram estudo ao longo das aulas, proporcionado também pelo apoio dos encarregados de educação, que é fulcral nestas idades. As alunas utilizam um trombone alto. Durante as aulas demonstraram um bom som e uma boa leitura, mas a aluna B fez muito esforço a tocar e muitos movimentos com o corpo. A nível social é muito faladora, irrequieta e curiosa, ao contrário da aluna A que é mais tímida até ganhar confiança. A aluna B gosta de fazer muitas perguntas e falar de tudo, acabando muitas vezes por ocupar o pouco tempo existente das aulas, principalmente quando ambas se juntam. O ano letivo delas foi positivo e de uma grande evolução.

A aluna D é uma aluna de trombone que frequenta o 5º ano do ensino regular, correspondente ao 1º grau do ensino artístico do instrumento. É inteligente e demonstrou ter muita capacidade e talento para o trombone, mas revelou pouco interesse estudo. É muito faladora, está sempre a questionar tudo, às vezes era inoportuna e tinha atitudes negativas durante as aulas. A aluna já toca com um trombone tenor, pois o professor a partir do 1º grau já faz a mudança do trombone alto para o tenor.

O aluno E é um aluno de trombone que frequenta o 5º ano do ensino regular, correspondente ao 1º grau do ensino artístico do instrumento. O aluno é inteligente, muito bem-educado, trabalhador e tenta sempre responder de forma eficaz aos pedidos do professor. O E é um aluno muito inseguro e quando não consegue executar algo entra em pânico, bloqueando ou começa a chorar. O aluno ao longo do ano esteve numa fase de mudança de embocadura, um processo lento, de altos e baixos, onde teve de ser persistente, mas foi notório que a evolução foi enorme, motivando o aluno a continuar.

A aluna F é uma aluna de trombone que frequenta o 8º ano do ensino regular, correspondente ao 4º grau do ensino artístico do instrumento. A aluna é inteligente, tem um bom ouvido, é empenhada, curiosa e trabalhadora, apesar das dificuldades que apresenta. Ela esforça-se por obter resultados positivos e continua a persistir mesmo que haja falhas, pois tenta sempre dar o seu melhor e é notória

através do seu estudo individual. A aluna apresenta algumas limitações a nível de registo e da utilização correta do ar, mas faz por melhorar esses aspetos e ao longo do ano surpreendeu por ter consigo progredir e ter dado o salto tão desejado no trombone.

O aluno H é um aluno de trombone que frequenta o 11º ano do ensino regular, correspondente ao 7º grau do ensino artístico do instrumento. O aluno apresenta bastantes qualidades para o trombone, sendo o som e a musicalidade os aspetos maiores a salientar. Se fosse mais organizado e metódico podia ir muito mais longe, no entanto, apresenta interesse e empenho permitindo que as aulas sejam produtivas. Ao longo do ano ganhou alguns concursos e provas de orquestra o que é um bom indicador de como é bom no instrumento. É um aluno bastante divertido, brincalhão, comunicativo, honesto e o seu bom humor permite um bom ambiente na sala de aula.

O aluno I é um aluno de trombone que frequenta o 11º ano do ensino regular, correspondente ao 7º grau do ensino artístico do instrumento. O aluno apresenta bastantes qualidades para o trombone, nomeadamente a nível técnico. Revela mais dificuldades a nível da projeção e direção do ar. No entanto, ao longo do ano letivo, melhorou bastante e sobretudo ganhou maturidade e responsabilidade para com o instrumento. O aluno I tem uma personalidade muito semelhante à do aluno H, apesar de quando está a ter aula individual com o professor é mais contido que o aluno H. O facto de se encontrarem no mesmo ano de escolaridade e grau, proporciona uma certa picardia saudável entre um e outro. São curiosos ao ponto de querer saber o que um e outro estão a trabalhar nas aulas, mas são o maior apoio um do outro, revelando um grande companheirismo e amizade.

1.4. Estruturação de intervenção

O estágio começou com uma fase de observação, onde os registos eram apresentados em diferentes grelhas como a de Observação de Comportamento de Ryans, sobre as Categorias de Análise de Interações de Flanders, entre outras. Simultaneamente ao processo de observações eram trocados conselhos, opiniões e ideias com o professor cooperante. Esta fase foi crucial neste processo e na fase seguinte, a de aplicação do projeto, por nos fornecer uma estabilidade maior assim como nos permitir planificar e lecionar as aulas de uma melhor forma.

A segunda fase diz respeito à parte da intervenção, isto é, a fase onde planificamos e lecionamos aulas aos diferentes ciclos e grupos de recrutamento, assim como aplicamos o nosso tema a um grupo de intervenientes específico. Para complementar a minha intervenção foram realizados

questionários a alunos e professores, a nível nacional, de modo a enriquecer e fundamentar a minha temática. Todos os questionários foram realizados numa fase posterior às aulas.

Capítulo III – Intervenção pedagógica

1. Metodologia

1.1. Tema e objetivos

O projeto de intervenção pedagógica está inserido no Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho, realizado no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga onde também decorreu o meu estágio e tem como tema *A emulação do canto no estudo do trombone para melhorar a articulação musical*.

Após vários anos de experiência no estudo do trombone, considero que é visível que agora dou uma maior relevância aos diversos aspetos expressivos musicais em relação aos aspetos técnicos, quando comparado com as etapas iniciais dos meus estudos, mas sinto que ainda não é suficiente. Considero que é comum que os executantes de instrumentos de sopro, principalmente dos metais, tenham uma grande preocupação com o desempenho técnico, frequentemente em detrimento da parte musical.

Neste projeto foi abordado a articulação musical, um fator de grande importância na expressão musical em geral e, neste caso, na execução do trombone. Neste instrumento, a articulação musical exige especial atenção devido a um elemento que o caracteriza e torna único: a vara. Como o trombone não tem chaves ou pistões, como outros instrumentos de sopro, o uso da língua torna-se ainda mais necessário e fulcral na emissão sonora e na passagem de uma nota para a outra, de modo a evitar o *glissando*, aumentando conseqüentemente o grau de dificuldade e atenção a ter. A ideia passou por recorrer à emulação do canto como estratégia para tornar os alunos mais conscientes das diferentes articulações musicais de uma composição, tornando mais fluente a sua realização, evitando pensar na articulação apenas como um recurso técnico, mas também como um recurso musical.

Atualmente, é possível constatar que alguns professores se sentem um pouco reticentes relativamente à ideia que incluir a prática vocal no seu método de ensino. Este facto pode radicar na falta de confiança dos professores na sua prática, com a qual não se sentem totalmente confortáveis ou pela reação que o aluno possa ter. Não sendo regularmente utilizado nas aulas, os alunos acabam também por não o utilizar no estudo (Carriço, 2015).

Por este motivo, considero importante implementar a emulação do canto e promover a sua utilização regular, pois os alunos poderão aqui encontrar soluções para alguns dos seus problemas, nomeadamente o estudo da articulação.

1.2. Questões de investigação e objetivos

A exploração desta temática deve-se à necessidade de promover e inculcar a utilização do canto na rotina dos trombonistas, tanto em momento de aula como de estudo. Dessa forma, foram desenvolvidas estratégias e procurou-se estimular os alunos à sua utilização como solução para certos problemas no instrumento.

Nesse âmbito procurou-se abordar questões como:

- Perceber se o canto poderá ajudar na resolução de problemas de articulação musical no estudo do trombone e identificar de que forma.
- Reconhecer se o canto é utilizado regularmente pelos alunos no estudo do trombone e caso contrário, porque não.
- Identificar se a emulação do canto no estudo do trombone será aplicável a todos os ciclos.

1.3. Investigação-ação como metodologia de investigação

O objetivo desta metodologia é compreender, melhorar e reestruturar práticas, como analisar detalhadamente os efeitos da intervenção (Coutinho, 2019). De sublinhar que através da investigação ação, os professores podem melhorar o processo de ensino aprendizagem no meio em que atuam, pois parte dos interesses das pessoas envolvidas, permitindo que se envolvam no próprio desenvolvimento profissional. Permite obter soluções imediatas para problemas que não podem esperar por soluções teóricas (Engel, citado em Costa, 2015).

Neste caso esta metodologia é participativa e colaborativa, onde todos os intervenientes fazem parte do processo. Também pode ser considerada cíclica e auto-avaliativa. Cíclica, pois, pode ir sofrendo mudanças de modo a aperfeiçoar os resultados anteriores e auto-avaliativa porque estas mudanças estão a ser constantemente avaliadas. (Coutinho, 2019). Segundo Engel (citado em Costa,

2015), uma investigação auto-avaliativa além de estar a ser constantemente avaliada, o seu feedback resulta de modificações e redefinições com o intuito de trazer benefícios para situações futuras.

2. Intervenção

2.1. Contextualização e descrição do projeto de intervenção

O projeto aplicado no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga durante o ano letivo de 2021/2022 foi dedicado à utilização do canto nos diferentes ciclos do ensino especializado do trombone. O mesmo tem como objetivo utilizar o canto para trabalhar a articulação musical, ajudar na resolução de problemas técnicos e musicais e reconhecer se o mesmo é aplicável a todos os níveis, explorando a melhor forma de como o utilizar.

Ao longo da parte interventiva optei por criar uma adaptação entre o repertório que os alunos estavam a trabalhar, fornecido pelo professor cooperante, e a minha temática. Na faixa etária mais baixa foquei-me mais na parte da expressividade e fraseado, adaptando uma letra de uma canção popular, *A molerinha*. Esta, serviu de inspiração para uma peça intitulada de *Quase danço*, incluída numa coletânea de *5 peças para trombone* de Sofia Rocha, que foi composta para o nível de 1º grau. Esta coletânea de peças foi escrita para um concurso da editora *Arpejo* em que cada música é direcionada a um grau, isto é, do 1º ao 5º grau. No 3º ciclo e Secundário, o foco da minha intervenção foi a articulação através do repertório que estavam a trabalhar. É de salientar que todo este repertório foi utilizado pelos alunos para concursos internos e externos ao Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga.

Desta forma, adequiei a letra ao carácter da melodia com o objetivo de destacar o sentido musical e rítmico da música para que os alunos adquirissem uma perceção das frases musicais, os momentos em que devem respirar, capacidade de distinguir as diferentes secções, identificação da altura das notas, entre outros parâmetros. No que concerne ao 3º ciclo e Secundário, o repertório utilizado para implementar a minha intervenção foi a *Sonata para trombone e piano* de S. Sulek, o *Concerto para trombone e piano* de L. Grondhal e a *Sonata em fá menor* de B. Marcello. Nestes graus o canto serviu como ferramenta para aperfeiçoar essencialmente o sentido e precisão da articulação, com o recurso a sílabas diferentes e adequadas ao carácter de cada obra.

2.2. Descrição do projeto de intervenção

Como referido no ponto anterior, o projeto de intervenção inclui a participação de vários alunos dos diferentes ciclos do grupo de recrutamento M19. Os alunos intervenientes foram: alunas A e B (iniciação), aluna D (1º grau), aluna F (4º grau) e alunos H e I (secundário).

O projeto foi aplicado em duas aulas específicas para cada aluno, sendo que o professor cooperante ao longo do estágio permitiu que interviesse ao longo das aulas e que a lecionasse de forma esporádica, onde foi possível conhecer e criar ligação com os alunos, explicando em que consistia o meu tema e de que forma o iria aplicar em diversos momentos. No caso das aulas de iniciação, as mesmas tinham duração de 25 minutos cada, sendo que as alunas A e B costumam assistir normalmente a ambas as aulas, assim sendo optei por dar aula em conjunto à semelhança do que o professor cooperante faz muitas das vezes para conseguir captar a atenção e manter a motivação das alunas.

2.3. Objetivos e implementação do projeto de intervenção

2.3.1. Alunas A e B (Iniciação) e Aluna D (1º grau)

- Utilizar o canto no aquecimento de cada aula para promover o desenvolvimento auditivo.
- Leitura e audição da versão original da música *A moleirinha* (música utilizada como base para a composição da peça *Quase danço* de Sofia Rocha) e posteriormente, leitura e análise da adaptação da melodia e da letra.
- Cantar e tocar a peça sem a letra e de seguida, fazer o mesmo processo, mas com a letra adaptada.
- Analisar se a inclusão de uma letra permitiu apresentar melhorias notórias e se sim, em que parâmetros.
- Perceber se a perceção das alunas coincide com a da professora e do professor cooperante.

Antes da implementação do projeto, o professor cooperante introduziu às alunas o conceito do projeto, afirmando que seriam aulas normais, mas lecionadas pela professora estagiária, como forma

de deixar as alunas relaxadas e mais recetivas. Além disso, disponibilizou-se para dar apoio sempre que necessário.

Relativamente às aulas planificadas apenas foram dadas duas aulas específicas pela professora estagiária sobre a temática deste projeto. No entanto, sempre que o professor trabalhava a peça com as alunas, e mesmo na altura das gravações, pedia para que a professora colaborasse ou que desse aulas esporádicas, onde também era possível a aplicação do projeto de intervenção.

Em relação às alunas de iniciação, tal como referido anteriormente, cada aula teve duração de 25 minutos, sendo que normalmente, como já foi referido, o que permite que as aulas sejam dadas em conjunto para captar a atenção e interatividade entre as alunas. A professora estagiária para a implementação do tema preferiu manter este formato. Ambas foram bastante recetivas ao longo do ano para com a professora estagiária, pedindo para ela dar aulas e tocar com elas. Mantiveram bastante interação, o que facilitou o momento da intervenção. Comparando ambas as alunas, a aluna B apresentava-se mais extrovertida e sociável o que tornava o contacto mais fácil, já no caso da aluna A, a criação de ligação demorou ligeiramente, tendo sido, no entanto, bastante positiva.

No que diz respeito à primeira aula, dia 9 de março, iniciou-se com o aquecimento que consistiu em entoar com o auxílio do piano a escala de dó maior e de seguida o mesmo exercício, mas desta vez com as alunas a fazer *buzzing*. Este exercício era feito pelo professor cooperante com os alunos, mas sendo um exercício benéfico, a professora decidiu manter e continuar a realizá-lo com as alunas. De seguida executaram as escalas. A escala de dó maior, sendo utilizada como forma de aquecimento, foi tocada em conjunto pelas alunas. As restantes escalas, nomeadamente a de sib e ré maior foram tocadas alternadamente com o intuito de perceber melhor o modo com que cada uma estava a executar e fazer as correções necessárias. A aluna B voluntariou-se para tocar primeiro, enquanto a aluna A observava. Sempre que houve enganos, ambas tentavam alertar a outra e ajudar na correção, com alguma dispersão pelo meio. Posteriormente, as alunas apresentaram o estudo *Chócala, Chequeo* (figura 1) do método *Escuchar, Leer y Tocar* dado pelo professor cooperante nas aulas anteriores. Enquanto a professor tocava a melodia no trombone em conjunto com o *playalong*, as alunas cantavam simultaneamente o nome das notas. O mesmo exercício foi repetido, mas desta vez eram as alunas que tocavam e cantavam alternadamente (enquanto uma tocava a outra cantava e você versa). De uma forma geral, ambas apresentaram o estudo bem trabalhado e não foi necessário fazer muitas correções. No que toca à peça *Quase danço* (figura 2), o professor na aula anterior já lhes tinha falado e apresentado a mesma quando manifestou o interesse em que participassem no

concurso. Mesmo assim, a professora fez na mesma uma leitura com as alunas, analisando as características da peça e a sua origem, apresentando a letra (figura 3) e a melodia (figura 4) originais. Voltando à peça *Quase danço*, a professora tocou uma vez a melodia para as alunas ouvirem e tentarem acompanhar com o nome de notas. Sendo uma peça recente, as alunas apresentaram muitas hesitações e algumas dificuldades em dizer as notas corretas. De seguida, a professora pediu para as alunas cantarem novamente e irem tomando nota das respirações enquanto marcam as posições no trombone (bocal encostado ao queixo, como forma de simulação, executando as posições na vara). As hesitações permaneceram. Após este exercício a professora estagiária expôs a adaptação da letra da música *A moleirinha* (figura 5) pedindo às alunas para cantar com ela. Seguidamente tocou a melodia enquanto as alunas cantavam com letra e ambas conseguiram fazer correções das respirações que tinham marcado, corrigir ritmos e pausas que estavam a errar e sentir o balanço da música. No final da aula, as próprias alunas afirmaram que sentiram essa melhoria espontânea e que mesmo havendo erros a tocar no instrumento já os conseguiam detetar mais facilmente.

Relativamente à segunda aula, dia 24 de março, o aquecimento foi o mesmo referido anteriormente, mas o conteúdo da aula foi apenas a peça *Quase danço* de Sofia Rocha porque a data final do concurso estava próxima e as alunas tinham de começar a fazer as gravações. As alunas começaram por fazer o mesmo exercício de cantar com o nome de notas e marcar as posições no trombone. Foi notória uma melhoria nesse aspeto, mas estavam a cantar de uma forma monótona e ainda com algumas dúvidas essencialmente na segunda parte da música, mais a aluna B do que a aluna A. A professora tentou perceber se as alunas ainda se recordavam da letra da música e ambas conseguiram cantar a letra quase na sua totalidade, demonstrando entusiasmo ao fazê-lo. A aluna A começou por cantar uma vez com a ajuda da professora e depois tocou no instrumento, enquanto a aluna B cantava a letra e vice-versa. A aluna B demonstrou mais entusiasmo tanto a cantar como a tocar pelo facto de ser mais extrovertida do que a aluna A. Foi notória a diferença da primeira aula para esta, em que as alunas não conseguiam tocar com o metrónomo, perceber bem o balanço e a escrita rítmica antes de apresentar a letra e após cantarem, apesar de muito ser resultante do estudo em casa, a letra permitiu às alunas terem uma visão mais expressiva do que tocar e insistir diretamente em aspetos técnicos. O professor cooperante concordou com este método e afirmou que os resultados eram satisfatórios e rápidos.

Em aulas esporádicas e mesmo nos momentos de gravação, as alunas pediam para cantar com letra antes de executarem para sentirem um maior conforto e solidez na performance. No fim, a aluna B ganhou o concurso que era a nível nacional na categoria dela.



¡Chócala, Chequeo!

Pista 26



Figura 1: Estudo do método Escuchar, Leer y Tocar

A moleirinha

Oh, que lindos olhos tem,
ai, a filha da moleirinha.
Tão mal empregada ela
andar ao pó da farinha!

Trigueirinha me chamaste,
ai, eu de sangue não o sou.
Isto de andar à farinha,
foi o sol que me crestou!

Trigueirinha me chamaste,
ai, por isso não me zanguiei.
Trigueira é a pimenta
e vai à mesa do rei!

Figura 2: Letra original da canção popular *A moleirinha*

A moleirinha Tradicional portuguesa
Arr. Carlos Gomes

$\text{♩} = 66$

3

2x cada verso

1. Oh, que lin - dos o - lhos tem, ai, a fi - lha da mo - lei - ri - nha.
 2. Tri - guei - ri - nha me cha - maste, ai, eu de san - gue não o sou...
 3. Tri - guei - ri - nha me cha - maste, ai, por is - so não me zan - guei..

D.S. 3x
2x cada verso

1. Tão mal em - pre - ga - da e - la an - dar ao pó da fa - ri - nha!
 2. Is - to de an - dar à fa - ri - nha, foi o sol que me cres - tou!_
 3. Tri - guei - ra é a pi - men - ta E vai à me - sa do rei!_

©cantarmais.pt

Figura 3: Melodia original com letra da canção popular *A moleirinha*

Oh que lindos olhos tem,
 Tem a filha da moleirinha.
 Tão mal empregue ela andar,
 Ao pó da farinha.
 Trigueirinha me chamaste,
 Por isso não me zanguei.

Figura 4: Adaptação da letra da canção popular *A moleirinha*

Quase danço (1º grau)
A partir da canção popular "A moleirinha" - Beira Baixa

ao Zeferino Pinto Sofia Sousa Rocha

Com vivacidade ($\text{♩} = \text{c.}100$)

Trombone

mf
OH QUE LÍN - DOS OI - OS TEM, TEM A FI - LHA DA MO - LEI - RI - NHA

10
TÃO MAL EMPRE - GUE E - LA AN - DAR, AO PÓ DA FA RI - NHA TRI - GUEI - RI -

20
NHA ME CHA - MASTE - TE, POR IS - SO NÃO ME ZAN - GUEI

rit. ----- *a tempo* **3** *rit.* ----- **2**

Figura 5: Peça *Quase Danço* com a adaptação da letra

O projeto de intervenção para com a aluna D foi semelhante ao das alunas A e B. A primeira aula, sendo uma aula de acompanhamento de piano foi focada apenas em peças, nomeadamente a *Quase danço* de Sofia Rocha e *Autumn Leaves* do livro *First Recital Series*. Começou com o mesmo aquecimento utilizado com as alunas A e B e com escalas até duas alterações (faz parte do programa dado pelo professor cooperante para o 1º grau) com os respetivos arpejos. Foi necessário insistir com a aluna para pensar sempre num bom ataque e som para cada nota. A aluna, devido à falta de estudo apresentou erros nas escalas (estavam estipuladas desde o início do ano letivo). Na peça para o concurso, a professora começou por rever as características da mesma com a aluna porque o professor já lhe tinha dado a conhecer a obra. Posteriormente, cantou com ela apenas com nome de notas, repetindo novamente e enquanto cantava marcava as posições no trombone. A aluna enquanto cantou apenas com o nome de notas foi sempre muito monótona, sem balanço, fez respirações sem sentido e sem a sua melhor sonoridade. A professora seguiu a mesma metodologia que utilizou com as alunas A e B e apresentou à aluna a adaptação da letra. A aluna como não gosta de cantar, cantou em conjunto com a professora para a motivar e sentir um maior conforto. Esta aula serviu para a aluna ficar a conhecer uma nova alternativa e ferramenta de estudo para esta peça. Depois de cantar, quando a aluna foi tocar, apesar de alguns erros, a mudança de carácter e de muitos outros aspetos foi notória de uma forma positiva. Na peça *Autumn Leaves*, a aluna tocou do início ao fim com acompanhamento, mas demonstrou muitas dúvidas provenientes da falta de estudo. A professora isolou algumas secções e pediu à aluna para as cantar em conjunto com o piano, tendo em conta as dinâmicas, acentuações e outros aspetos que caracterizam a obra. Algumas das passagens ficaram esclarecidas e a aluna conseguiu executá-las no instrumento, outras precisaram de ser levadas para casa como estudo.

Na segunda aula, assistida pelo coorientador, a parte inicial decorreu como na primeira aula e sem muitas alterações por parte da aluna. De seguida, a professora viu com a aluna o capítulo 10 do método *Escuchar, Leer y Tocar*. Sendo um conjunto de exercícios que a aluna tinha levado para casa para estudar, começou por cantar em conjunto com o *playalong* de forma a relembrar, dado estar com dificuldades de leitura sendo que a aluna não se recordava como era o início das melodias. O facto de as cantar antes, ajudou-a a recordar como eram as melodias e como as mesmas começavam. Nos exercícios de duos, a professora cantou as diferentes vozes com a aluna e de seguida tocou no trombone enquanto a aluna cantava. A aluna no início cantava sempre de uma forma muito contida pelo facto de não gostar de cantar e não querer fazer o esforço para o fazer. Mas com a professora estagiária a incentivá-la a cantar e a cantar em conjunto, fez com que a aluna aderisse mais

facilmente. No fim, conseguiu tocar os duos, invertendo as vozes com a professora, mas a um tempo relativamente lento. O tempo estipulado para esta tarefa não foi cumprido devido à falta de estudo da aluna e da sua dificuldade de leitura, o que fez com que se perdesse mais tempo com este método. A peça para o concurso foi apresentada também na aula. Como a aluna já conhecia tanto a peça como a letra, a professora pediu para tocar do início ao fim. O procedimento foi o mesmo que as alunas anteriores, sendo que a aluna D estava pouco receptiva no início quando a professora pediu para cantar com letra. A professora cantou com a aluna para que se sentisse mais à vontade e os resultados foram satisfatórios. Ao cantar com a adaptação da letra da música, a aluna conseguiu ter a percepção do caráter da peça, marcar respirações e ganhar noção da relatividade das notas, tendo sido este um dos pontos onde apresentou dificuldade quando cantou no início com nome de notas e quando tocou no instrumento. Após cantar com letra, a execução no trombone melhorou também, afirmando para com a professora e o professor cooperante, que estava a assistir, que a letra ajudou bastante. No geral, a resposta foi positiva por parte da aluna. Nos momentos de gravação e aulas posteriores, a aluna tomou a iniciativa e pediu se podia cantar utilizando a letra antes de tocar.

2.3.2. Aluna F (4º grau):

- Compreender o conceito de articulação musical;
- Utilizar o canto no aquecimento de cada aula para promover o desenvolvimento auditivo;
- Cantar as passagens das peças para trabalhar aspetos como a expressividade;
- Empregar diferentes sílabas para aperfeiçoar a articulação no instrumento.
- Analisar se a metodologia aplicada ajudou os alunos nas suas dificuldades.
- Perceber se a percepção da aluna, a nível das soluções e resultados, coincide com a da professora e do professor cooperante.

No que concerne à primeira aula da aluna F, no dia 10 de março, esta iniciou-se por um aquecimento semelhante aos das alunas mencionadas anteriormente, intercalando o canto com o *buzzing*. Além disso, tocou uma escala escolhida por ela. A aluna estava entusiasmada por o seu registo agudo estar a melhorar e ter alcançado notas agudas na aula de orquestra por isso escolheu tocar a escala de dó maior com duas oitavas. Juntamente à escala maior, executou o arpejo, escalas menores e a escala cromática. No fim, foi notório algum cansaço e falta de resistência por parte da

aluna pelo facto de não estar habituada, apesar de ter tocado tudo de forma correta e ser visível a sua evolução. Sendo aula de acompanhamento de piano, o maior foco foram as peças que o professor tinha estipulado: a *Sonata em fá maior para trombone e piano* de B. Marcello e a peça *Já chegamos* de Sofia Rocha, peça utilizada para o *1º Concurso de Interpretação Arpejo Editora*. Relativamente à *Sonata*, a aluna apenas tocou o 1º e 2º andamento. Tendo já uma noção de como era a obra e uma leitura feita em casa, a professora estagiária pediu à aluna por começar a cantar o 1º andamento com o acompanhamento de piano. O objetivo era a aluna cantar fazendo tudo o que estava escrito na partitura (dinâmicas, diferente articulação) e essencialmente perceber o diálogo que a sua voz tem com o piano. Após cantar, a aluna passou para o instrumento, sem repetições, e conseguiu tocar tudo corretamente como estava na partitura, mas faltava nuance e expressividade ao andamento. A professora dividiu por secções o andamento e intercalou o canto para trabalhar a musicalidade com a aluna, exemplificando com uma letra inventada no momento e com a ajuda da pianista acompanhadora que tentava ser clara na condução de frases para que a aluna repetisse. Foi necessário persistir mais nesse aspeto pois o que caracteriza este andamento é a musicalidade, ao contrário do 2º andamento que é caracterizado pela sua técnica. O procedimento foi o mesmo, mas antes de cantar começou por tocar do início ao fim. Quando chegou a parte de cantar utilizou sílabas (tah, rah, tih) para as diferentes articulações e a professora pediu para cantar as acentuações e dinâmicas de forma exagerada para que a aluna perceba onde tem de as fazer quando for tocar. A diferença foi muito grande e positiva quando a aluna tocou no trombone. A professora pediu para a aluna estudar desta forma em casa e que poderia utilizar gravações para a ajudar. Relativamente à peça do concurso, inicialmente a aluna escutou a parte de piano executada pela pianista e seguiu a mesma com o auxílio da partitura. De seguida, tocou a sua parte isoladamente exagerando nas acentuações, dinâmicas e articulações, assim como os restantes aspetos escritos na partitura, o que conseguiu fazer facilmente. O aspeto mais difícil deste repertório foi a junção de trombone e piano por não ser familiar para o ouvido, sendo que para colmatar isso, a aluna cantou a sua parte com o piano a acompanhar, primeiro a um tempo lento e foi aumentando gradualmente a velocidade, sempre exagerando nos aspetos mencionados anteriormente porque é o que caracteriza a peça.

A segunda aula, dia 12 de maio, começou com o aquecimento que para além do exercício do canto e *buzzing*, conteve exercícios em *glissando* e as escalas com respetivos arpejos até 3 alterações. Mais uma vez, como era aula de acompanhamento, foi direcionada à peça *Sonata em fá maior para trombone e piano* de B. Marcello – 1º e 2º andamentos. A aluna tocou ambos os andamentos de início ao fim, apresentando uma grande evolução. A professora estagiária isolou algumas passagens que

estavam mais incertas e pediu à aluna para cantar tanto com o nome das notas como com as diferentes sílabas. Quando chegou a altura de tocar cada uma das passagens, estas saíram de forma natural e com mais facilidade para a aluna, tanto a nível de expressividade como de articulação, apesar de um dos entraves da aluna ser a musicalidade e a resistência muscular. Apesar do canto a ter ajudado a adquirir um maior controlo, a aluna ainda não sabe fazer uma boa utilização do ar. A diferença de uma aula para a outra foi bastante positiva e reconhecida pela aluna, assim como os momentos após a utilização do canto que proporcionaram soluções rápidas e eficazes. Se a aluna mantiver a utilização regular desta metodologia deverá apresentar melhorias notórias a longo prazo.

2.3.3. Alunos H e I (Secundário):

- Compreender o conceito de articulação musical;
- Utilizar o canto no aquecimento de cada aula para promover o desenvolvimento auditivo;
- Cantar as passagens das peças para trabalhar aspetos como a expressividade;
- Empregar através do canto diferentes sílabas para aperfeiçoar a articulação no instrumento.
- Analisar se a metodologia aplicada ajudou os alunos nas suas dificuldades.
- Perceber se a perceção dos alunos, a nível das soluções e resultados, coincide com a da professora e do professor cooperante.

Começando pelo aluno H, a primeira aula ocorreu a 28 de março com um aquecimento com exercícios do método *Lip slurs* de Brad Edwards, exercícios que beneficiam e vão de encontro à peça que foi trabalhada. A aula era de acompanhamento de piano por isso apenas foi trabalhada a peça *Concerto para trombone e piano* de L. Grondhal – 1º e 2º andamentos. Inicialmente apresentou o 1º andamento da forma que tinha estudado. Tocou corretamente, mas a articulação e dinâmicas estavam pouco explícitas ao contrário do que caracteriza o andamento. Para melhorar esse aspeto, a professora estagiária dividiu a peça por secções e pediu ao aluno para cantar, com o acompanhamento do piano, exagerando na marcação da articulação, acentuações e dinâmicas recorrendo a sílabas (“tah” e “rah”, mas alterando a vogal algumas das vezes para “i” para ajudar no registo mais agudo). O aluno ia intercalando as passagens entre o canto e o instrumento, tentando perceber onde tinha de incidir e fazer mais correções, assim como reconhecer a diferença antes e depois de cantar e se era benéfico ou não. Para o 2º andamento, a ideia foi a

mesma, mas a professora foi fazendo referência aos exercícios do aquecimento que foram uma boa base para o *legato* e para que o aluno tocasse pensando como se estivesse a cantar. O aluno conseguiu tocar de uma forma diferente e positiva sendo mais fácil após o canto, identificar as falhas, perceber as entradas e partes com o piano, perceber o sentido de frase e essencialmente ser musical de uma forma natural. Todos estes aspetos foram reconhecidos pelo aluno no decorrer da aula.

Na segunda aula, dia 9 de maio, novamente uma aula de acompanhamento, o repertório trabalhado foi o *Concerto para trombone e piano* de L. Grondhal. O aquecimento proveio do método *Lip Slurs* do Brad Edwards com diferentes exercícios, mas dentro do mesmo padrão da primeira aula. A nível da peça, desta vez o aluno já a apresentou completa, isto é, os 3 andamentos. Os dois primeiros já estavam bastante mais sólidos, mas foi necessário isolar algumas secções que precisavam de ser aperfeiçoadas, sendo que o aluno as cantou com o acompanhamento de piano. Recorreu novamente às diferentes sílabas, mas bastou fazer um ou dois motivos que serviram de exemplo para o resto. O aluno ao exemplificar com o canto e ao aplicar a forma como cantou, executou de uma forma muito boa e musical. O 3º andamento que começa com uma parte mais recitativa resultou muito melhor após o aluno exemplificar o que pretendia através do canto. Foram separados os temas de forma a garantir uma melhor organização do estudo, o aluno cantou novamente exagerando nas acentuações, articulação e dinâmicas. Por consequência melhorou o carácter do andamento, a estabilidade do tempo, entradas com o piano e tanto dificuldades técnicas como musicais que tinha previamente. Isto sempre com a pianista acompanhadora a colaborar, o que facilitou bastante o processo.

Em termos comparativos, verificou-se uma grande evolução desde a primeira aula. A exemplificação através do canto fez com que o aluno aperfeiçoasse bastantes parâmetros, ganhasse resistência e rentabilizasse o seu tempo de estudo em aspetos onde tinha mais dificuldade. O facto de ser um aluno persistente e perceber que do estudo provém resultados muito bons, facilitou a parte da intervenção do projeto.

Acerca do aluno I, o repertório trabalhado foi a *Sonata para trombone e piano* de Sulek. Sendo um aluno com elevadas capacidades a nível musical e que tem por hábito recorrer ao canto como forma de trabalhar o repertório, tornou a parte interventiva mais fácil e familiar para ele.

A primeira aula, dia 28 de março, não seguiu o plano de aula estipulado na parte do aquecimento. Como a aula era de acompanhamento e a pianista já tinha chegado à aula, o aluno

fez um aquecimento rápido e de forma livre e passou para a peça. A *Sonata para trombone e piano* de Sulek ainda é uma peça recente dada pelo professor cooperante ao aluno, daí ainda ter muitas dúvidas, mas mesmo assim conseguiu levá-la até ao fim. Sendo uma peça conhecida e tocada por muitos trombonistas, muitas das partes foram tocadas de ouvido pelo aluno, o que em certa parte é bom, mas por outra não pelos vícios que cria, nomeadamente a nível de ritmo no caso dele. Foi feita uma divisão e análise de diferentes segmentos. A primeira parte sendo mais melodiosa e expressiva, o aluno cantou imaginando uma história que para ele fizesse sentido associada à melodia, utilizando as sílabas adequadas à articulação de cada frase. Aplicando esta metodologia em alguns motivos, o aluno foi capaz de a aplicar noutros momentos ao longo da peça. Após o exercício, tocou a 1ª parte com o acompanhamento e a forma como soou foi bastante melhor. Na 2ª parte, mais rápida e focada na articulação (*staccato*), o aluno voltou a utilizar o canto com o recurso da utilização de sílabas, mais precisamente o “tah” e “tih”. Ao longo da obra quando se repetia uma passagem o aluno espontaneamente já utilizava o canto e aplicava o projeto da professora estagiária na sua rotina de estudo do trombone.

A segunda aula, ocorreu a 9 de maio, e começou com um aquecimento com exercícios do método *Lip slurs* do Brad Edwards. De seguida, tocou a peça do início ao fim e a evolução de uma aula para a outra foi evidente. Foram necessários alguns ajustes, essencialmente a nível de articulação e ritmo (mais visível quando tocava com piano). Mais uma vez, intuitivamente o aluno utilizou o canto como ferramenta para o ajudar. Nas questões rítmicas, a professora ajudou-o solfejando a um tempo lento que ia aumentando gradualmente até ao tempo estabelecido. No final, o aluno repetiu a peça toda do início ao fim e fez uma excelente interpretação.

O crescimento e compreensão musical do aluno foi claro e evidente. Houve um amadurecimento por parte dele, o que permitiu que a aplicação do projeto fosse mais fácil, em comparação com alguns dos alunos onde foi realizada esta intervenção, dado este ser um tema já incutido e utilizado por ele, assim como o bom ouvido que o aluno tem.

Capítulo IV – Apresentação e análise de dados

Este capítulo apresenta toda a informação recolhida e analisada durante a implementação do projeto e através de outros instrumentos de recolha. Foi realizado um questionário direcionado a professores de Trombone a nível nacional e outro direcionado a alunos a nível nacional, incluindo os intervenientes do projeto de intervenção. Para a realização destes questionários foi utilizada a ferramenta Google Docs, pela fácil acessibilidade e pela forma prática de divulgação e de obter respostas.

1. Questionário dirigido aos professores de Trombone a nível nacional

A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical

Questionário Professores

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como tema *A emulação do canto no estudo do trombone para melhorar a articulação musical*. O objetivo deste questionário é perceber de que forma o canto contribui para a resolução de problemas técnicos e musicais como a articulação musical. O questionário tem duração de cerca de 5 minutos e as respostas serão utilizadas, exclusivamente, para efeitos do estudo em questão e mantidas em anonimato. Para responder às questões deve utilizar os espaços assinalados para o efeito.

Obrigada pela atenção,

Ana Sofia Silva

No questionário resumiu-se, em primeiro lugar, no que consistia a investigação e posteriormente foram apresentadas várias questões com o objetivo de fundamentar o projeto de intervenção. Foi enviado a bastantes professores, tendo obtido apenas vinte e uma respostas, ao qual 90% corresponde ao género masculino e 10% ao género feminino (Questão nº1).

Género

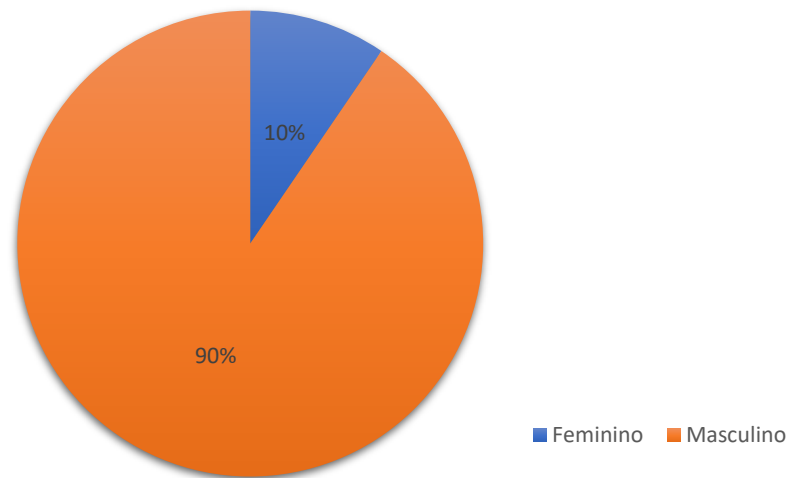


Figura 6: Questão nº 1

Os professores foram questionados sobre a sua faixa etária e constatou-se que 53% tem idade compreendida entre os 30 e 40 anos, 33% mais de 40 anos e os restantes 14% entre 20 e 30 anos.

Idade?

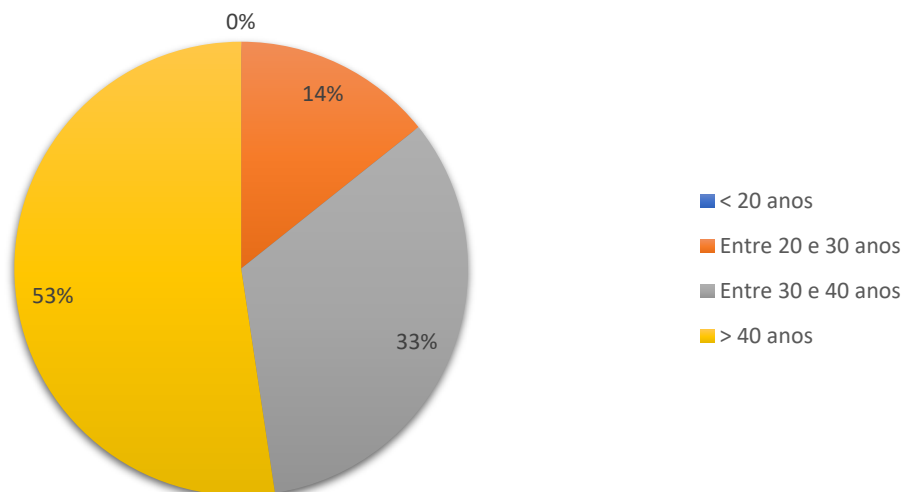


Figura 7: Questão nº2

Posteriormente, os professores foram inquiridos sobre o tempo que tocavam trombone. A maioria dos professores (48%) toca trombone entre 20 e 25 anos, 38% dos inquiridos toca há mais de 25 anos e os restantes há menos de 20 anos.

Há quanto tempo toca trombone?

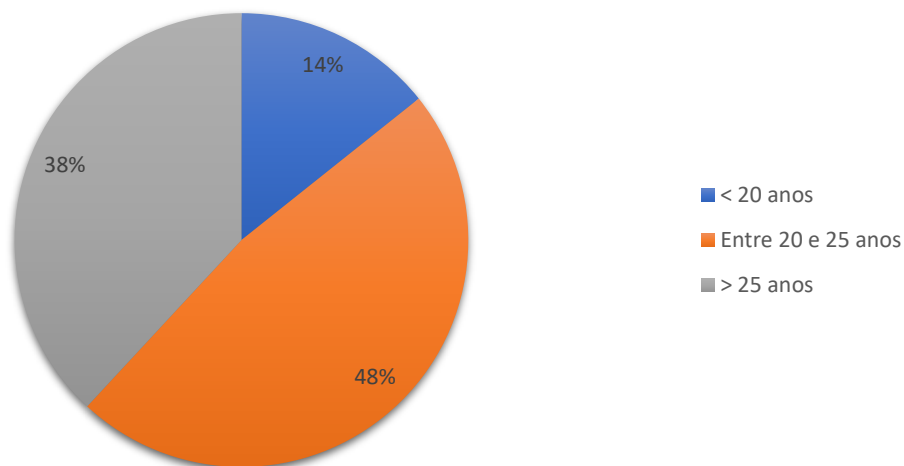


Figura 8: Questão nº3

Posteriormente, foram questionados se lecionavam (Questão nº4) e há quanto tempo o faziam. Todos os inquiridos responderam positivamente à primeira questão e pode-se observar que: 48% leciona há menos de 10 anos e que os restantes 52% há mais de 10 anos.

Há quanto tempo leciona?

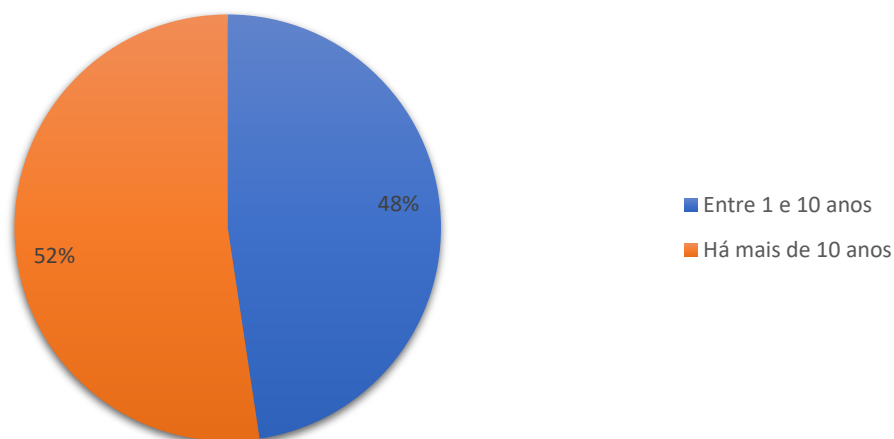


Figura 9: Questão nº5

Como forma de perceber se o canto era utilizado por parte dos docentes por todo o país, foi feita uma questão sobre a instituição onde lecionava, mas de modo a manter o anonimato dos inquiridos, dividiu-se as respostas por regiões. Analisando os dados obtidos, percebeu-se que a maioria

correspondia à zona norte, houve algumas respostas a nível do centro do país e das ilhas e apesar de ser uma pequena amostragem, professores que começaram a lecionar no estrangeiro.

Em que instituição?

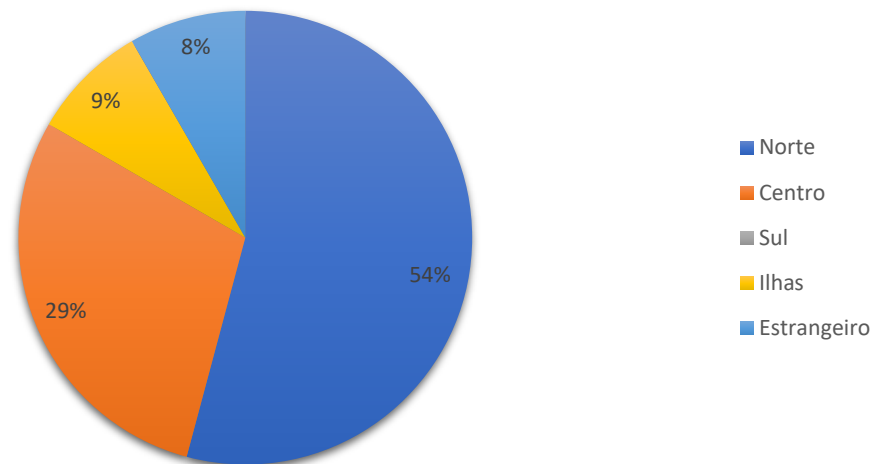


Figura 10: Questão nº6

Todos os professores responderam afirmativamente à questão: “Utilizam o canto de forma regular nas aulas?”. Analisando as justificações para a sua utilização (Questão nº8), para que aspetos específicos o utiliza (Questão nº9) e de que forma o aplica (Questão nº10), foram visíveis várias respostas semelhantes. Destacam-se algumas: como a utilização de escalas para trabalhar a afinação e a altura das notas; a utilização de diferentes sílabas e vogais para aperfeiçoar o *legato*; a articulação; ritmo; registo; cantar as frases musicais ou adaptação de uma letra como forma de melhorar a musicalidade e o fraseado, entre outras, afirmando que o canto é um instrumento expressivo natural e prático que a maioria da população tem, pode utilizar e entender e uma excelente ferramenta na aprendizagem do instrumento.

Utiliza o canto de forma regular nas aulas?

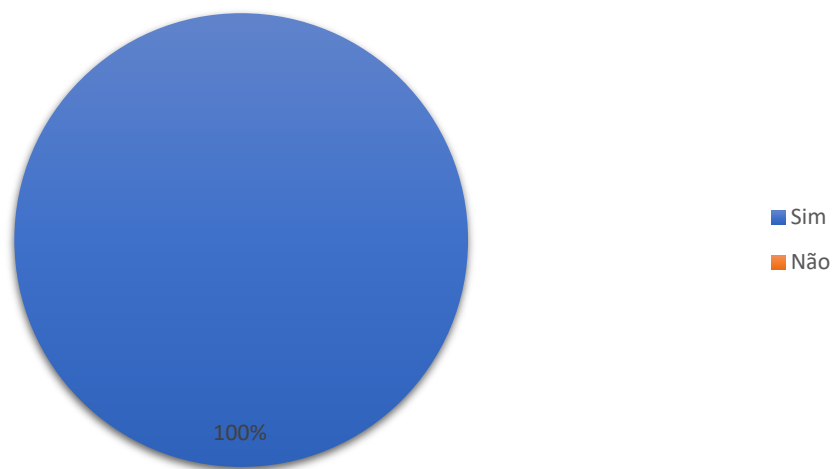


Figura 11: Questão nº7

Objetivos

- Afinação
- Articulação
- Desenvolvimento auditivo
- Fraseado/Musicalidade
- Memória
- Som
- Respiração
- Relação corporal com os cantores
- Registo

Figura 12: Objetivos da utilização do canto

Formas como aplicam o canto

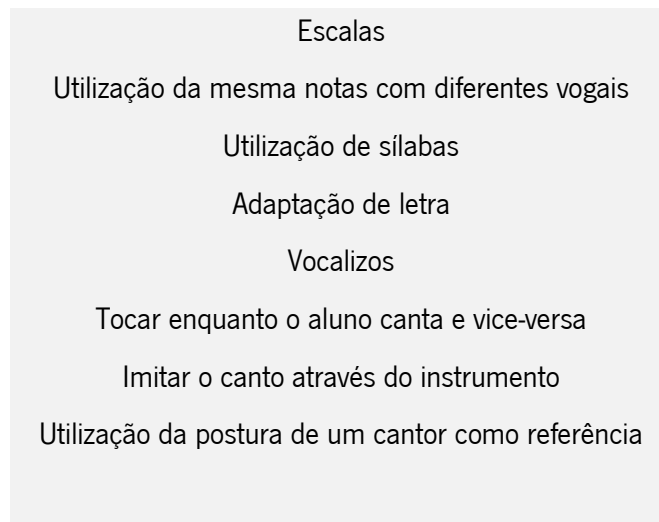


Figura 13: Forma como o canto é aplicado

As respostas à pergunta, se o canto teria limitações, não foram consensuais sendo que, 52% respondeu que não e os restantes 48% respondeu que sim, justificando com a mudança de voz dos alunos, a amplitude vocal limitada, o facto do canto não trabalhar a vibração dos lábios e uma resposta que afirmou que as limitações “são associadas às características de cada individuo e não ao instrumento”.

O canto tem limitações?

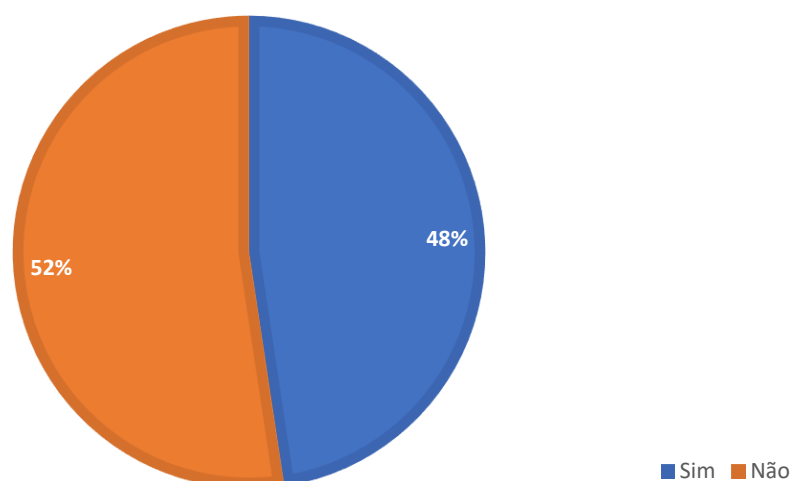


Figura 14: Questão nº11

Relativamente à questão principal deste projeto, nomeadamente, se o canto poderá ajudar na resolução de problemas técnicos e musicais, a maioria (90%) respondeu positivamente à questão, sendo que muitos frisaram que permitia trabalhar mais os aspetos musicais do que técnicos. Houve apenas um inquirido a responder não, que apenas ajudava na parte musical justificando que “quando o aluno trabalha a parte musical (base), a parte técnica é apenas estudar”. De forma a poder estabelecer uma base de comparação entre a minha intervenção pedagógica e a justificação dos professores à pergunta supracitada, foi pedido que exemplificassem de que forma aplicam o canto na resolução de problemas da articulação musical. Muitas das respostas coincidiram, tendo-se destacado: a utilização de sílabas; o movimento da língua; a acessibilidade (justificando que podemos praticar a qualquer hora e em qualquer lugar, mesmo sem o instrumento), entre outras respostas.

Não trabalha a vibração dos lábios

Aspetos técnicos devem ser trabalhados separadamente do canto

Diferentes tipos de vozes/Limitações no registo

Mudança de voz dos alunos

Limitações são associadas às características de cada indivíduo e não ao instrumento

Figura 15: Limitações da utilização do canto

Ritmo através de sílabas (tah, dah, tuh, duh)

Staccato através de sílabas (tah ka tah ka) ou (tuh tah ka tuh tah ka)

Exagero na articulação enquanto canta

Vocalizos do Rochut/Bordogni

Movimento da língua

Acessibilidade fácil

Registo através de diferentes vogais (“i” para registo mais agudo)

1º cantar e depois passar para bocal/instrumento

Figura 16: De que forma o canto pode ajudar na resolução de problemas de articulação musical

Por fim, os professores foram questionados se o canto no estudo será aplicável a todos os ciclos, 86% respondeu que sim e 14% respondeu negativamente, no entanto, a justificação para estas respostas foi concordante que seria aplicada a todos os ciclos, mas de diferentes formas, adaptada a

cada aluno e às suas necessidades. Presume-se que a divergência de respostas foi resultado das diferentes interpretações à pergunta, dado que as respostas acabaram por coincidir.

A utilização do canto no estudo do trombone será aplicável igualmente a todos os ciclos?

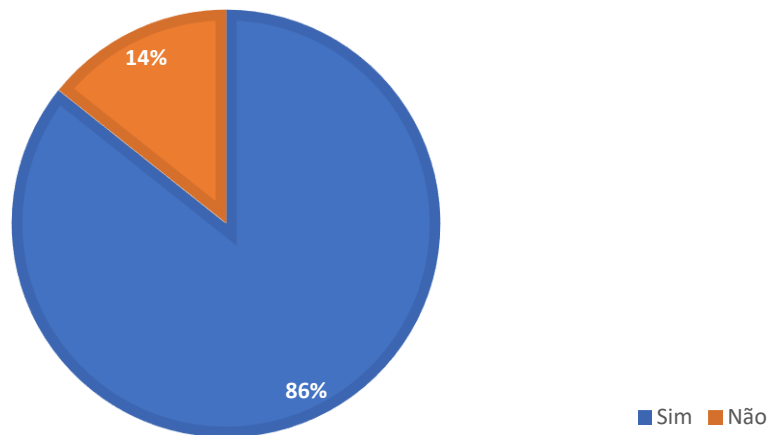


Figura 17: Questão nº15

2. Questionário dirigido aos alunos de Trombone a nível nacional

Foram feitas duas versões de questionários para os alunos, uma mais acessível para os alunos de iniciação, dada a sua menor capacidade de compreensão, e outro feito para alunos a partir do 1º grau. A análise será, no entanto, apresentada em conjunto com um total de 22 respostas.

A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical

Questionário Alunos

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como tema *A emulação do canto no estudo do trombone para melhorar a articulação musical*. O objetivo deste questionário é perceber de que forma o canto contribui para a resolução de problemas técnicos e musicais como a articulação musical. O questionário tem duração de cerca de 5 minutos e as respostas serão utilizadas, exclusivamente, para efeitos do estudo em questão e mantidas em anonimato. Para responder às questões deve utilizar os espaços assinalados para o efeito.

Obrigada pela atenção,

Ana Sofia Silva

A emulação do canto no estudo do trombone para trabalhar a articulação musical

Questionário Alunos Iniciação

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como objetivo perceber de que forma o canto te ajuda quando tocas trombone e se pode ser uma solução para as tuas dificuldades.

Obrigada pela atenção,

Ana Sofia Silva

Dos inquiridos, cerca de 86% corresponde ao género masculino e os restantes 14% ao género feminino, de diversas idades. Tal como podemos observar na figura 14, 32% têm entre 17 e 20 anos, 27% mais de 20 anos, 18% entre 13 e 16 anos, 14% entre 10 e 12 anos e os restantes menos de 10 anos.

Idade?

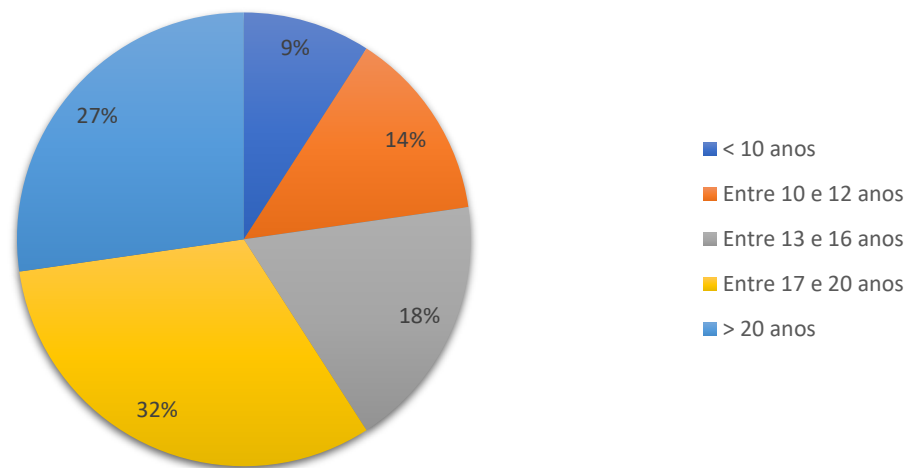


Figura 18: Questão nº2

Constatamos também que a maior percentagem diz respeito ao secundário, com 36%. Depois, com 18% Licenciatura, seguindo-se o 3º ciclo e mestrado, o 2º ciclo e a iniciação, em que a maioria. Para perceber se o canto era utilizado por parte dos alunos por todo o país, foi feita uma questão sobre a instituição onde estudavam (Pergunta nº4), mas de modo a manter o anonimato dos inquiridos dividiram-se as respostas por regiões, sendo que variaram entre norte e o centro, pertencendo a maioria à região norte.

Grau?

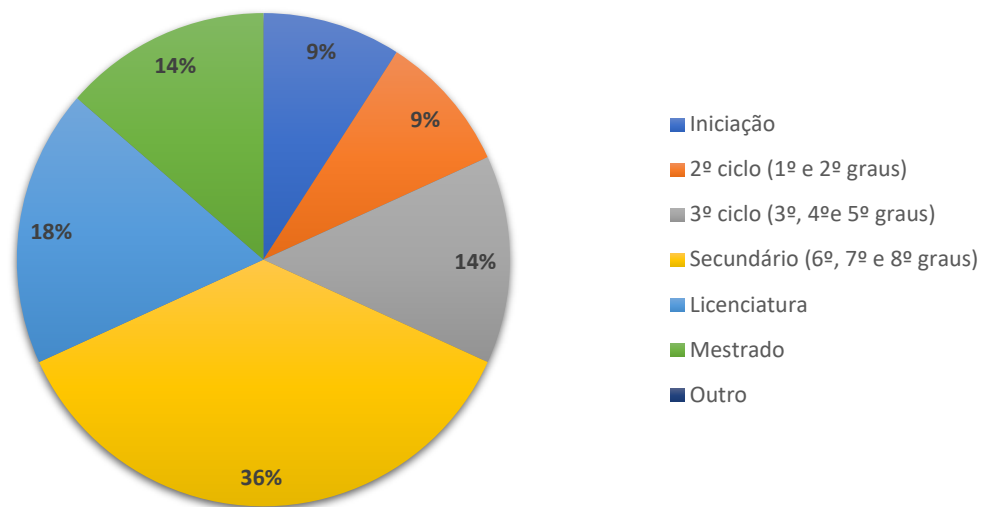


Figura 19: Questão nº3

Na quinta pergunta foram questionados sobre há quanto tempo tocam trombone. Observou-se que 47% tocam entre 5 a 10 anos, 32% entre os 11 e 15 anos, 16% há menos de 5 anos e 5% há mais de 20 anos.

Há quanto tempo toca trombone?

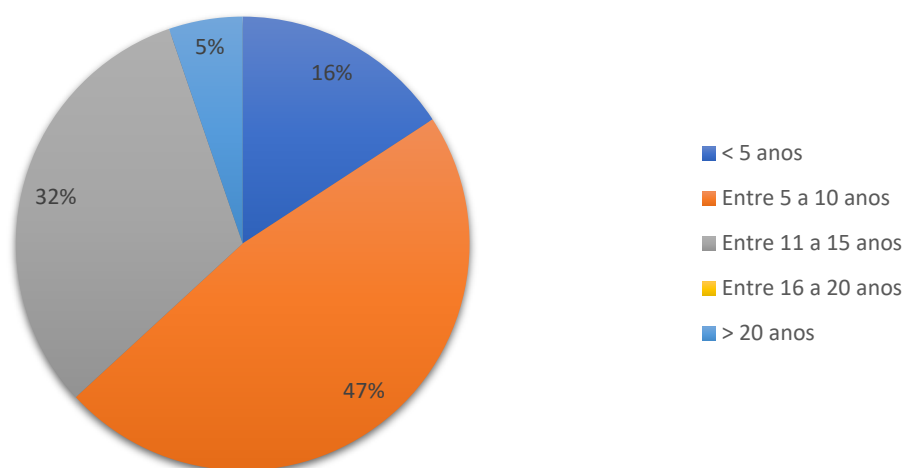


Figura 20: Questão nº5

De seguida, os alunos foram questionados se utilizavam o canto de forma regular nas aulas e no estudo diário e grande parte respondeu afirmativamente. Os 18% que responderam não, justificaram que não o utilizavam porque não gostavam, por esquecimento e por não terem sido habituados a utilizá-lo.

Utilizas o canto de forma regular nas aulas e no teu estudo diário?

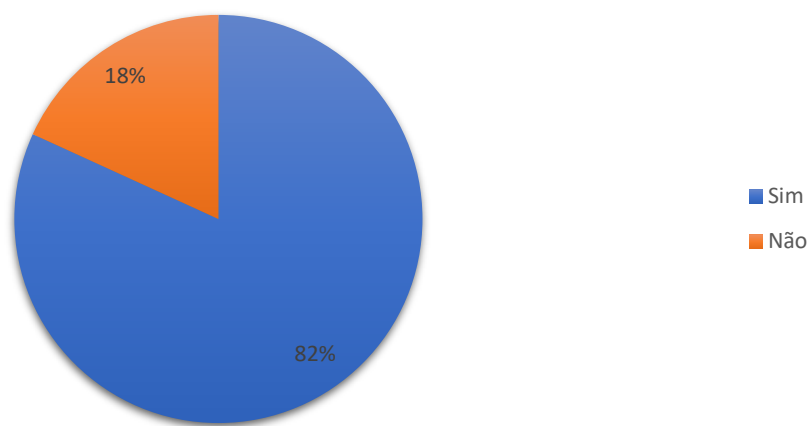


Figura 21: Questão nº6

Para que aspetos utilizam o canto, foi a pergunta feita de seguida. A maioria dos inquiridos respondeu que era pelo fraseado e musicalidade (41%), pelos intervalos e altura de notas (19%), pela afinação (16%), entre outros parâmetros apresentados no gráfico. Houve outras respostas que fizeram referência á utilização do canto para trabalhar o ritmo, registo, memória e pulsação.

Utilizas o canto para trabalhar essencialmente que aspetos?

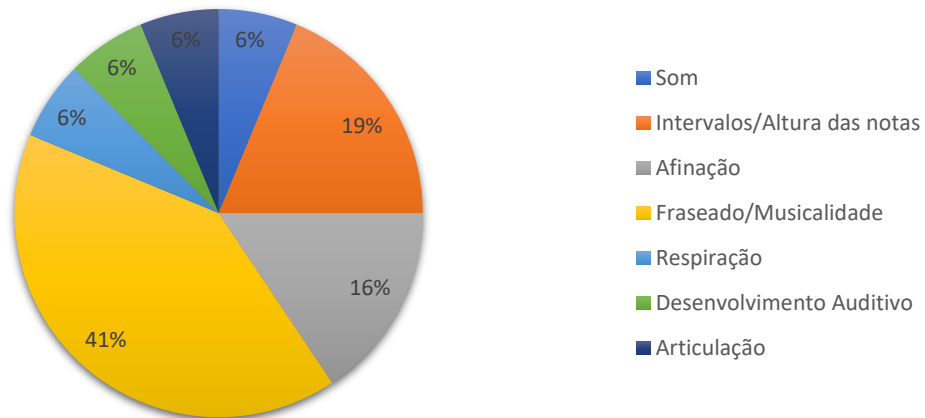


Figura 22: Questão nº7

Os alunos foram ainda questionados acerca das utilizações do canto, nomeadamente sobre os benefícios e as limitações do mesmo. Verificou-se que a nível dos benefícios, as respostas não variaram muito da pergunta nº7, tendo obtido como respostas a afinação, fraseado, articulação, intervalos, respiração, desenvolvimento auditivo, entre muitas outras respostas. A nível das limitações, a maioria respondeu que não existiam. Os restantes que mencionaram que existiam limitações, deram como justificação vários aspetos, desde o registo, a noção dos intervalos, a quantidade de ar utilizada no canto não ser a mesma para o instrumento e que o canto não ajuda na técnica.

Afinação
Fraseado / Musicalidade
Intervalos / Altura das notas
Ritmo
Respiração / Emissão e fluxo do ar
Memorização
Som
Perceção dos erros
Leitura
Desenvolvimento Auditivo

Figura 23: Benefícios da utilização do canto

Seguidamente, os alunos foram questionados se concordavam que o canto poderia ajudar na resolução de problemas de articulação musical. Observou-se que 82% responderam que sim e os restantes 18% responderam negativamente. A maior taxa percentual respondeu que o canto ajuda, sendo utilizado através de sílabas, a nível de interpretação, musicalidade, para uma clareza do texto, para a respiração, simplificação das dúvidas e problemas (afirmam que cantar separa a parte mecânica da musical, desconstruindo e simplificando o problema), entre outros parâmetros já referido em outros pontos anteriores. Por fim, os alunos foram questionados se o canto poderia ser utilizado em todo o percurso estudantil e no futuro profissional. Apesar de haver respostas negativas (10%), a justificação foi a mesma dada pelos que responderam positivamente (90%). Podemos concluir que poderá ter havido interpretações diferentes à questão realizada.

Sílabas
Interpretação
Musicalidade
Clareza do texto
Som
Respiração
Simplificação dos problemas
Consciência do estilo / carácter
Articulação sem instrumento que por consequência melhora no instrumento

Figura 24: De que forma o canto ajuda na articulação musical

3. Conclusão dos dados obtidos

Após a análise de todos os dados recolhidos através dos inquéritos, verificou-se que cada vez mais os professores e alunos têm consciência da importância da utilização do canto, tanto para aperfeiçoar a articulação musical como outros aspetos. Notou-se uma aplicação generalizada por parte dos professores, o que pressupõe uma desmistificação da utilização do canto nas aulas. No caso dos alunos, a sua utilização é feita maioritariamente em momentos de aula e em menor parte no estudo, apesar de se notar uma tendência positiva a nível da sua aplicação. Foi notória a identificação dos benefícios e limitações que a mesma proporciona, mais por parte dos professores do que dos alunos, pois apesar de já muitos perceberem, outros ainda não têm noção para que efeitos serve o canto, mas têm consciência que ele é importante, traz benefícios e faz diferença na execução do instrumento.

Capítulo V – Conclusão e considerações finais

Tendo em conta a investigação realizada e exposta no enquadramento teórico que em conjunto com os resultados da intervenção prática, a emulação do canto serviu fortemente para ajudar na resolução de problemas de articulação musical, tornando um processo mais fácil e natural. Sabe-se que a voz é o primeiro veículo de comunicação de uma criança e o canto o primeiro instrumento musical com o qual temos contacto, sendo considerado o meio mais expressivo que todo o ser humano saudável tem. Desta forma, os diferentes instrumentos musicais tentam usar o canto como referência e obter uma proximidade à voz cantada. O canto permite que a criança compreenda, aperfeiçoe e desenvolva a audição antes da leitura. Este recurso possibilita que a mesma entoe, perceba e reconheça a melodia para facilitar o processo e a prática do seu instrumento. Tanto o canto como os vocalizos contribuem para que o aluno aperfeiçoe a musicalidade na sua performance. Através destes meios, o aluno desenvolve a capacidade auditiva e de leitura, assim como diferencia os elementos básicos da teoria musical e a aplicação prática dos mesmos. As técnicas utilizadas no canto podem ser um meio favorável na prática de um instrumento musical, pois muitas das vezes o instrumento musical pode limitar quem o toca, sendo isso visível ao longo do projeto de intervenção. O canto poderá ser utilizado como ferramenta no processo de resolução de problemas e erros do nosso instrumento e permite criar um elo entre a música criada com a audição e a sua performance. Muitos pedagogos afirmam que o instrumento vocal pode ser considerado uma muleta para auxiliar o seu pensamento musical, pois adquirem as suas ideias musicais e deixam a sua impressão digital interpretativa, de forma mais natural e clara, através do canto. Esta teoria que os pedagogos defendem, foi bastante visível ao longo da aplicação do projeto, tanto por parte da professora estagiária como por parte dos alunos, em que muitas vezes a mensagem ou ideia que queriam transmitir através do instrumento não era clara, mas quando a tentavam passar através do canto já o era e por consequência melhorava no instrumento.

A sua utilização nas aulas e na prática do instrumento traz inúmeros benefícios. Tanto nas aulas de intervenção que foram mais direcionadas à expressividade e articulação, como na análise de dados referente aos questionários, foram visíveis e mencionados bastantes benefícios como o desenvolvimento de uma noção de afinação e tonalidade, em que mesmo influenciada por fatores externos como temperatura, adquirem a capacidade de ajustar de uma forma intuitiva não se limitando à técnica do instrumento. Permite o controlo da pressão, do volume e da velocidade do ar (o 2º

andamento da *Sonata* de B. Marcello executada pela aluno do 4º grau foi um dos materiais que permitiu observar estes benefícios, em que a aluna conseguiu manter um controle para executar certas passagens de elevado grau de dificuldade para ela), a fazer respirações planeadas e enquadradas no sentido musical, sem que haja quebras de frase (a adaptação da letra para as alunas de iniciação e do 1º grau, foi um bom exemplo que deu para perceber bem a diferença do antes e depois da utilização do canto como auxílio de estudo), o que em última análise poderá resultar numa melhoria significativa em relação às características tímbricas. Tal como referido anteriormente, para se obter um som com boa qualidade, os cantores, podem e devem ser um modelo a seguir, pelas diferentes técnicas que os mesmo utilizam. Além disso os instrumentistas devem utilizar vogais para o alívio da tensão da garganta e para que a língua não se torne um entrave na hora de tocar, conseguindo aperfeiçoar e controlar o seu registo, expandi-lo e tornar o timbre e qualidade do som natural, tudo baseado nas ideias dos cantores. Além das vogais, a utilização de sílabas é também bastante útil para esse efeito, mas essencialmente para a articulação. Os alunos do secundário após a utilização de diferentes sílabas (como por exemplo tah, dah, tih) conseguiram ter consciência do que tiveram de passar para o instrumento, que por consequência, permitiu que o texto musical fosse mais claro e mais fácil quando tocado no trombone. Além disso, os alunos foram capaz de identificar a diferença do antes e depois da aplicação do canto através das diferentes sílabas e vogais. Outros benefícios que o canto oferece ao instrumentista são uma boa noção de ritmo e tempo e o desenvolvimento do fraseado e da expressividade. No que concerne ao sentido frásico, o canto é das melhores ferramentas para auxiliar os instrumentistas a obterem esse resultado. Permite que os alunos se afastem das limitações técnicas do seu instrumento mantendo o foco na expressão musical, pois a voz é o instrumento mais expressivo e flexível que nós temos. Compara-se as frases musicais à língua materna. A adaptação da letra para a peça *Quase danço* retrata essa comparação, onde a interpretação e a maneira de ver e sentir a melodia mudaram positivamente após as alunas cantarem. O instrumentista deve ter a capacidade de transformar o som em palavras, pois elas permitem que nos expressemos. Através da observação, compreensão e absorção dos meios expressivos fornecidos pelo canto, proveniente da fusão das práticas de música instrumental e vocal, o instrumentista passa a ter um modelo a seguir, o que permite expandir a sua expressividade, aumentar e o enriquecer enquanto intérprete. Vários pedagogos defendem a utilização da voz, mais precisamente do canto, nas aulas e na rotina de estudo de um instrumentista. Analisando os questionários, percebeu-se que cada vez mais os professores incutem a sua utilização aos alunos, tanto em contexto de sala de aula, como de estudo e que os alunos já têm uma maior consciencialização dos benefícios que o mesmo traz e tentam aplicá-lo nas suas rotinas.

Seguindo a linha de pensamento de um cantor, o trombonista não se limita à técnica do instrumento, mas desenvolve outros aspetos interpretativos e muitas das dificuldades técnicas são resolvidas de forma mais fácil e natural.

Por todas as razões expostas anteriormente, conseguiu-se assim, responder às questões de investigação de forma positiva. De igual forma, foi possível ver a maioria objetivos de intervenção realizados de acordo com o planeado. Não obstante ao sucesso da implementação deste projeto de intervenção, cabe ainda dizer que existiram alguns desvios do inicialmente previsto, mas com pouco ou nenhum impacto negativo nos resultados finais.

Chegou-se à conclusão de que o uso do canto, como mencionado noutros capítulos, foi realmente benéfico e facilitou a execução de articulações no trombone. Para este caso específico, colocou-se a hipótese de que cantar antes e durante o estudo do trombone, permite que se faça uma boa distinção da altura das notas. Cantar com o auxílio das sílabas necessárias para os diferentes tipos de articulação também pode ser uma ajuda para a execução da mesma, assim como para melhorar a afinação. Nem sempre as posições do trombone utilizadas pelos trombonistas permitem realizar um *legato* “natural”, nem são as mais confortáveis. Cantando previamente as melodias a executar no trombone, com ou sem letra, a noção das notas e os saltos de umas para as outras torna-se mais natural e intuitivo, o que se manifesta num aumento da precisão do ataque das notas e na realização do *legato*. No entanto, existem parâmetros musicais que muitas vezes são esquecidos ou solapados pelas dificuldades técnicas. Consequentemente, pode-se afirmar que a utilização do canto como ferramenta, facilita o trabalho dos aspetos interpretativos e técnicos, criando um elo entre ambos, tornando o trombonista mais completo.

Referências

- Badajós, J. (2017). *Aplicação de conceitos de “audiação” na aprendizagem do trombone*. Relatório de Estágio. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho
- Barceló, R., & Sousa, T. (2017). *Canto para tocar. Toco para cantar*. Diego Marín.
- Benck, M. (2004). *O regionalismo fonético e a articulação fundamental na flauta transversal*. Tese. Universidade Federal da Bahia.
- Bernhard, H. (2002). Singing in Instrumental Music Education: Research and Implications. *SAGE*, 22(1), 28–35.
- Blanchard, E. (2010). *Legato Trombone: A Survey of Pedagogical Resources*. Thesis. University of Cincinnati.
- Cariço, A. (2015). *A aplicabilidade Pedagógica do Canto no ensino de Violoncelo*. Relatório de Estágio. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Conde, A. (2019). *A linguagem instrumental e a linha vocal: a performance de lieder de Richard Strauss em trombone tenor*. Tese de Doutoramento. Universidade de Évora.
- Costa, M. (2010). *O valor da música na educação na perspetiva de Keith Swanwick*. Dissertação. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa
- Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M., & Vieira, S. (2009). Investigação ação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educacionais. *Psicologia Educação E Cultura*, XIII (2), 355-379.
- Escórcio, D. (2019). *Afinação: estratégias para a obtenção de melhores resultados no estudo do fagote*. Relatório de Estágio. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.

Faria, Cindy. (2016, junho 22 – 26 junho). *A influência do canto na interpretação instrumental e da viola de arco nos séculos XVI a XIX*. [Comunicação]. XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo horizonte.

Fão, T. (2018). *Definição, caracterização e exploração da articulação legato na realização do fraseado musical: proposta de caderno de exercícios*. Relatório de estágio, Universidade de Aveiro.

Gates, James G., (2017) *Using Singing as a Teaching Tool in Brass Playing*. Honors Research Projects. 579. Disponível em http://ideaexchange.uakron.edu/honors_research_projects/579

Ghirardi, A.; Goulart, I. & Ribeiro, S. (2020). Voice and vocal tract of wind instrumentists: Integrative literature review. *Disturbe Comum*, São Paulo, 32(1), 64-72

Gonçalves, F. (2018). *Prática de ensino supervisionada: O canto e a cultura na aprendizagem musical*. Relatório de Estágio. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

Henrique, L. (2007). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Jorge, B. (2017). *Utilização de técnicas de canto como forma de potenciar a prática da flauta transversal*. Relatório de Estágio. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Klemp, B. (2009). *The effects of instrumental training on the music notation reading abilities of high school choral musicians*. Dissertation. Mason Gross School of the Arts Rutgers, The State University of New Jersey.

Leech-Wilkinson, D. Portamento e significado musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.15, 2007, p.7-25

Leite, D. (2016). Estudos Técnicos: Sugestões de Tópicos para a Rotina Diária de Trombonistas. *Revista Científica da Associação Brasileira de Trombonistas*, 2 (1), 44–45.

Lesser, L. (2005, setembro) *8 creative approaches to practising*. The Strad. <https://www.thestrad.com/175.article>.

Lopes, L. (2017). *A Consciencialização da Técnica no Estudo do Canto*. Relatório de Estágio. Braga. Instituto de Educação da Universidade do Minho.

Lopes, S. (2014). *Música tradicional na Iniciação Musical: Uma proposta de ordem de aprendizagem*. Projeto de Mestrado. Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa.

Machala, J. & Rodrigues, M.. (2020). *A Fonética articulatória e o trombone de vara*. In: *Diálogos Musicais na Pós-Graduação: Práticas de Performance* N°5. Org. e ed. de Fausto Borém e Eduardo Campolina. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som, p.1-17

Maia, A. (2020). *Utilização da técnica vocal na prática de um clarinetista: implementação em contexto de ensino superior*. Relatório de estágio, Universidade de Aveiro.

Mateiro, T., & Egg, M. (2013). O canto na aula de música: reflexões sobre uma prática em uma escola pública. *Anais Do IX Fórum de Pesquisa Científica Em Arte*.

Morais, M. (2020). *Quem canta seus males espanta - O uso do canto como estratégia para uma aprendizagem musical mais consciente*. Relatório de Estágio. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo; Escola Superior de Educação.

Morantz, C. (2016). *The Effect of singing instruction on the tone quality and intonation of beginning brass players*. Dissertation. University of Georgia

Moreira, J. (2017). *O Canto como ferramenta pedagógica no ensino/aprendizagem de Oboé no ensino especializado de Música*. Relatório de Estágio. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.

Oliveira, J. (2020). *A importância da prática vocal na aprendizagem do saxofone*. Dissertação de Mestrado. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Oliveira, T. (2018). *O canto como Ferramenta de Desenvolvimento Musical nas Orquestras do Ensino Especializado da Música em Portugal*. Relatório Final do Estágio do Ensino Especializado. Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa.

Reis, R. (2017). *Métodos utilizados pelos professores de trombone em Portugal*. Relatório de Estágio. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Rodrigues, L. (2016). *Cantar com expressão, para tocar com expressão*. Relatório de Estágio Profissional. Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Rodrigues, R. (2015). *Respiração e articulação no início da aprendizagem da flauta. A sua importância para desenvolver uma técnica interpretativa eficaz*. Relatório de Estágio. Braga. Instituto de Educação da Universidade do Minho.

Robinson, M. (1996). *To sing or not to Sing*. Music Educators Journal, Vol. 83, No.1, p. 17 – 21,47.

Sanches, S., & Silva, L. (n.d.). A importância do solo Tuba Mirum do Requiem de Mozart para o trombonista tenor. *Revista Científica Da Associação Brasileira de Trombonistas*, 1(1), 38–47.

Sweeney, M. (2018). *Singing and the Trombone: Transcriptions of selected vocal works by Monteverdi, Schubert, Schumann, Wolf, and Britten*. Thesis. University of Kansas.

Silva, W., & Nogueira, M. (2021). *A articulação musical no contexto da metamorfose da palavra cantada e sua influência na formação de agrupamentos fraseológicos na música instrumental*. II Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical Unesp-Usp-Unicamp.

Teixeira, T. (2009). *O canto na abordagem educacional de Zoltan Kodály*. Monografia, Faculdade Santa Marcelina.

Teixeira, F. (2013). *O Contributo do Canto na Educação Musical: Um Estudo de Caso*. Relatório de Estágio. ESE Jean Piaget de Arcozelo, Vila Nova de Gaia

Tomaz, M. (2017). *Desenvolvimento da Expressividade Musical em alunos de Flauta Transversal*. Relatório de estágio. Braga. Instituto de Educação da Universidade do Minho.

Anexos

Anexo I – Planificações das aulas

Plano de Aula nº 1			
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga		Data: 03.03.2022	Turma ou alunos: Alunas A e B – Iniciação
Aula nº: 18	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical		
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peça			Duração: 50' Hora: 11h25-12h15
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.			
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto			
Sumário: Escalas Dó Maior, Sib Maior, Ré Maior; Estudo nº 26 do método Escuchar, Leer e Tocar; Peça Quase Danço de Sofia Rocha			

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	CrITÉrios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	3'
		Ativação dos músculos faciais.	<i>Buzzing</i> e tocar no instrumento escala de Dó Maior		
	Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Escalas Sib Maior, Ré Maior e respetivos arpejos	Importância de obter um bom ataque, pensar nas notas todas da mesma forma, num bom som e numa boa circulação do ar	7'	
Fundamental	Estudo nº 26 do método <i>Escuchar, Leer e Tocar</i>	Desenvolvimento da coordenação e audição	As alunas cantam com o nome das notas, com o acompanhamento do <i>playalong</i> , enquanto a professora toca no	Conseguir interiorizar o tempo e caráter da peça através do canto e do acompanhamento.	10'

			<p>trombone.</p> <p>Fazer o mesmo Processo invertendo os papéis entre as alunas: enquanto uma toca a outra canta e vice-versa.</p> <p>Tocar, por fim, cada uma sozinha com o acompanhamento do <i>playalong</i>.</p>	<p>Ser capaz de após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários de modo que a aplicação e a execução do estudo seja mais simples e natural.</p>	
	<p>Peça <i>Quase Danço para trombone e piano</i> de Sofia Rocha</p>	<p>Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição</p>	<p>Observar as características da peça;</p> <p>Cantar com nome de notas;</p> <p>Cantar com o auxílio do metrónomo (a um tempo confortável) marcando as respirações temporárias e marcar as posições simultaneamente no trombone;</p> <p>Ler a adaptação da letra original feita pela professora e cantar a peça com a letra adaptada. Corrigir as respirações após cantar com a letra;</p> <p>Por fim, tocarem no instrumento por secções com a ajuda da professora.</p>	<p>Importância de perceberem o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto.</p> <p>Conseguirem sentir e interiorizar o tempo e carácter da peça;</p> <p>Serem capazes, após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários de modo que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil.</p>	<p>25'</p>

Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da percepção da aluna em relação à aula e às técnicas utilizadas. Marcação do trabalho de casa nos cadernos.	Diálogo com as alunas sobre o trabalho feito na aula. Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.	As alunas conseguem reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'
-------------------	-----------------------------------	---	--	---	----

Plano de Aula nº 2		
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga	Data: 24.03.2022	Turma ou alunos: Alunas A e B – Iniciação
Aula nº: 20	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical	
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peça		Duração: 50' Hora: 11h25-12h15
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.		
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto		
Sumário: Aquecimento, Escala Sib Maior; Peça Quase Danço de Sofia Rocha		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	5'
		Ativação dos músculos faciais.	<i>Buzzing</i> e tocar no instrumento escala de Dó Maior		
	Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Escala Sib Maior e respetivo arpejo	Importância de obter um bom ataque, pensar nas notas todas da mesma forma, num bom som e numa boa circulação do ar	5'	

	Peça <i>Quase Danço para trombone e piano</i> de Sofia Rocha	Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	<p>Cantar com nome de notas, marcando as posições no trombone.</p> <p>Perceber se as alunas ainda têm a letra da música memorizada das aulas anteriores.</p> <p>Cantar com o auxílio do piano, mantendo o foco nas respirações marcadas, no tempo e balanço da música.</p> <p>Cantar e tocar a peça de forma alternada, enquanto uma toca a outra canta e vice-versa.</p> <p>Tocar, por fim, no instrumento individualmente.</p>	<p>Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto.</p> <p>Conseguir sentir e interiorizar o tempo e caráter da peça.</p> <p>Serem capazes, após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários de modo que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil.</p>	30'
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	<p>Desenvolvimento da percepção da aluna em relação à aula e às técnicas utilizadas.</p> <p>Marcação do trabalho de casa nos cadernos.</p>	<p>Diálogo com as alunas sobre o trabalho feito na aula.</p> <p>Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.</p>	As alunas conseguem reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	10'

Plano de Aula nº 1			
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga	Data: 09.03.2022	Turma ou alunos: Aluna D – 1º grau	
Aula nº: 33	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical		
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peças			Duração: 50' Hora: 8h15-9h05
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.			
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto			
Sumário: Aquecimento; Escalas até 2 alterações; Peça Quase Danço de Sofia Rocha; Peça Autumn Leaves do livro First Recital Series			

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crterios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	3'
		Ativação dos músculos faciais.	<i>Buzzing</i> e tocar no instrumento escala de Dó Maior		
Inicial		Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Escalas até 2 alterações	Importância de obter um bom ataque, pensar nas notas todas da mesma forma, num bom som e numa boa circulação do ar	7'
Fundamental	Peça <i>Quase Danço para trombone e piano</i> de Sofia Rocha	Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Observar as características da peça. Cantar com nome de notas; Cantar com o auxílio do metrónomo (a um tempo confortável) marcando as	Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto. Conseguir sentir e interiorizar o	25'

			<p>respirações temporárias e marcar as posições simultaneamente no trombone;</p> <p>Ler a adaptação da letra original feita pela professora e cantar a peça com a letra adaptada.</p>	<p>tempo e caráter da peça.</p> <p>Ser capaz, após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários de modo que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil.</p>	
	<p>Peça <i>Autumn Leaves</i> do livro <i>First Recital Series</i></p>	<p>Desenvolvimento da articulação, articulação musical, coordenação e audição</p>	<p>A aluna começa por executar a peça do início ao fim</p> <p>A aluna divide a peça por secções/frases</p> <p>Após a divisão a aluna terá de cantar, tendo em conta dinâmicas e articulação e o acompanhamento do piano.</p> <p>Por fim, tentar tocar do início ao fim com o piano em formato de leitura</p>	<p>Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto.</p> <p>Conseguir sentir e interiorizar o tempo e caráter da peça.</p> <p>Ser capaz de após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil.</p> <p>Conseguir executar a</p>	<p>10'</p>

				peça sem hesitações.	
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da percepção da aluna em relação à aula e às técnicas utilizadas	Diálogo com a aluna sobre o trabalho feito na aula. Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.	A aluna consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Plano de Aula nº2			
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga	Data: 28.03.2022	Turma ou alunos: Aluna D – 1º grau	
Aula nº: 38	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical		
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peças			Duração: 50' Hora: 10h20-11h10
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.			
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto			
Sumário: Aquecimento; Capítulo nº 10 do método <i>Escuchar, Leer e Tocar</i> ; Peça <i>Quase Danço para trombone e piano</i> de Sofia Rocha; Peça <i>Autumn Leaves</i> do livro <i>First Recital Series</i>			

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	3'
		Ativação dos músculos faciais.	<i>Buzzing</i> e tocar no instrumento escala de Dó Maior		
		Desenvolvimento da articulação, coordenação e	Escalas até 2 alterações	Importância de obter um bom ataque, pensar nas notas todas da mesma	7'

		audição		forma, num bom som e numa boa circulação do ar	
Fundamental	Capítulo nº 10 do método <i>Escuchar, Leer e Tocar</i>	Desenvolvimento da leitura, audição e coordenação de língua e vara.	Cantar com o nome das notas acompanhada pelo <i>playalong</i> Tocar com o acompanhamento do <i>playalong</i> .	Ser capaz de executar os exercícios de forma natural e intuitiva. Ser capaz de reconhecer o acompanhamento e tocar simultaneamente Conseguir desenvolver a capacidade de tocar em conjunto, estando segura da sua parte Ser capaz de desenvolver a capacidade auditiva, técnica e musical	10'
	Peça <i>Quase Danço para trombone e piano</i> de Sofia Rocha	Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Cantar com nome de notas; Cantar com o auxílio do metrónomo, marcando as posições; Dizer o texto em diferentes andamentos; Cantar com a letra do tema adaptada à peça com o tempo marcado; Tocar, por fim, no instrumento.	Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto. Conseguir sentir e interiorizar o tempo e carácter da peça. Ser capaz de após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil.	15'
	Peça <i>Autumn Leaves</i> do livro <i>First Recital Series</i>	Desenvolvimento da articulação, articulação musical, coordenação e audição	A aluna começa por executar a peça do início ao fim A aluna divide a peça por secções/frases	Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto. Conseguir sentir e interiorizar o tempo e carácter da peça.	10'

			Após a divisão a aluna terá de cantar, tendo em conta dinâmicas e articulação	Ser capaz de após a aplicação do canto e de trabalhar os aspetos necessários que a aplicação no trombone e a execução da peça seja simples e fácil. Conseguir executar a peça sem hesitações.	
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da perceção da aluna em relação à aula e às técnicas utilizadas	Diálogo com a aluna sobre o trabalho feito na aula. Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.	A aluna consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Plano de Aula nº1		
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga	Data: 10.03.2022	Turma ou alunos: Aluna F – 4º grau
Aula nº: 17	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical	
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peça	Duração: 50'	Hora: 14h30-15h20
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.		
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto		
Sumário: Aquecimento; Peça <i>Sonata fá maior</i> de B. Marcello – 1º e 2º andamentos; Peça <i>Já chegamos</i> de Sofia Rocha		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	10'
		Ativação dos	<i>Buzzing</i> e tocar		

		músculos faciais.	no instrumento escala de Dó Maior		
		Incentivar o fluxo aerodinâmico	Exercícios em <i>glissando</i> para fluir o ar	Importância de não haver tensão excessiva na execução do instrumento.	
Fundamental	Peça <i>Sonata em fá maior</i> de B. Marcello – 1º e 2º andamentos	Desenvolvimento da articulação, articulação musical coordenação e percepção auditiva.	<p>Começar por afinar com o piano.</p> <p>Cantar o 1º andamento com o acompanhamento do piano, sem repetições, tendo em atenção a articulação musical e a parte do piano.</p> <p>Dividir por secções, dando ênfase às diferentes articulações, dinâmicas e ritmo. Utilizar o canto para exemplificar e executar as frases antes de tocar novamente.</p> <p>Esclarecer dúvidas que surjam ao longo da execução.</p> <p>Voltar a tocar o andamento até ao fim aplicando os parâmetros falados e trabalhados.</p> <p>Fazer o mesmo processo para o 2º andamento, tendo em atenção</p>	<p>Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto.</p> <p>Conseguir sentir e interiorizar o tempo e carácter da peça.</p> <p>Conseguir executar a peça sem hesitações.</p> <p>Reconhecer a parte do acompanhamento do piano.</p> <p>Sentir confiança e conforto na execução das peças a ser persistente mediante as dificuldades da peça.</p>	15'

			que sendo um andamento mais técnico é preciso incidir mais sobre as respirações, articulação, tempo e fluxo de ar.		
	Peça <i>Já chegamos</i> de Sofia Rocha	Desenvolvimento da articulação, articulação musical coordenação e percepção auditiva.	<p>Afinar novamente com o piano.</p> <p>Ouvir a parte do piano isoladamente.</p> <p>Tocar uma vez sozinha com o instrumento exagerando na articulação, acentuações, dinâmicas e todos os aspetos escritos na partitura.</p> <p>Ouvir novamente a parte de piano enquanto canta a sua parte. Fazer o mesmo exercício em secções onde existam mais dúvidas.</p> <p>Por fim, tocar em conjunto com a pianista acompanhadora tendo em atenção o diálogo entre os dois instrumentos e o caráter da peça.</p>	<p>Conseguir sentir e interiorizar o tempo e caráter da peça.</p> <p>Conseguir executar a peça sem hesitações.</p> <p>Reconhecer a parte do acompanhamento do piano e o diálogo que ambas as vozes formam.</p> <p>Sentir confiança e conforto na execução das peças a ser persistente mediante as dificuldades da peça.</p>	20'
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da percepção da aluna em relação à aula e às técnicas	Diálogo com a aluna sobre o trabalho feito na aula.	A aluna consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

		utilizadas.	Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.		
--	--	-------------	---	--	--

Plano de Aula nº 2					
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian, Braga		Data: 12.05.2022	Turma ou alunos: Aluna F – 4º grau		
Aula nº: 22	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição, Coordenação, Articulação Musical				
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone, Bocal, Escalas, Peça			Duração: 50'	Hora: 14h30-15h20	
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.					
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto					
Sumário: Aquecimento; Escalas até 3 alterações; Peça <i>Sonata fá maior</i> de B. Marcello – 1º e 2º andamentos					

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Desenvolvimento auditivo	Cantar a escala de Dó Maior com o auxílio do piano.	Importância do aquecimento da musculatura facial para uma melhor execução.	15'
		Ativação dos músculos faciais.	<i>Buzzing</i> e tocar no instrumento escala de Dó Maior		
		Incentivar o fluxo aerodinâmico	Exercícios em <i>glissando</i> para fluir o ar	Importância de não haver tensão excessiva na execução do instrumento.	
		Desenvolvimento da articulação, coordenação e audição	Escalas Dó maior com 2 oitavas	Importância de obter um bom ataque, pensar nas notas todas da mesma forma, num bom som e numa boa circulação do ar.	

				Ser capaz de executar semelhantes à escala Maior, as escalas menores, arpejos e escala cromática.	
Fundamental	Peça <i>Sonata em fá maior</i> de B. Marcello – 1º e 2º andamentos	Desenvolvimento da articulação, articulação musical coordenação e percepção auditiva.	<p>Começar por afinar com o piano e tocar cada andamento do início ao fim.</p> <p>Cantar secções dos andamentos com o acompanhamento do piano, onde existam dúvidas tendo em atenção a articulação musical e a parte do piano.</p> <p>Esclarecer dúvidas que surjam ao longo da execução.</p> <p>Voltar a tocar o andamento até ao fim aplicando os parâmetros falados e trabalhados ao longo das aulas.</p>	<p>Importância de perceber o sentido de frase, as respirações e alcançar as notas de forma natural através do canto.</p> <p>Conseguir sentir e interiorizar o tempo e carácter da peça.</p> <p>Conseguir executar a peça sem hesitações.</p> <p>Reconhecer a parte do acompanhamento do piano.</p> <p>Sentir confiança e conforto na execução das peças a ser persistente mediante as dificuldades da peça.</p>	30'
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da percepção da aluna em relação à aula e às técnicas utilizadas.	<p>Diálogo com a aluna sobre o trabalho feito na aula.</p> <p>Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.</p>	A aluna consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Plano de Aula nº 1			
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian - Braga	Data: 28.03.2022	Turma ou alunos: Aluno H – 7º grau	
Aula nº: 20	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição; Articulação Musical		
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone; Escala; Exercícios técnicos e de legato; <i>Sonata para trombone e piano</i> de Sulek		Duração: 50'	Hora: 12h25 – 13h15
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.			
Objetivo da aula: Consolidar o conceito de articulação musical através do canto			
Sumário: Escala Réb Maior; Peça <i>Sonata para trombone e piano</i> de S. Sulek			

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Escala Réb Maior e relativa menor (Sib menor)	O aluno executa todas as escalas e arpejos inerentes à tonalidade de Réb Maior.	<p>O aluno executa a escala de Réb Maior e o respetivo arpejo.</p> <p>A professora sugere duas diferentes articulações para a escala maior e o aluno executa.</p> <p>De seguida, o aluno executa as escalas menores (escala menor natural, escala menor harmónica e escala menor melódica) e respetivo arpejo.</p> <p>Para finalizar a execução das escalas, o aluno executa a escala cromática de Réb.</p>	<p>Conseguir executar as escalas propostas</p> <p>Conseguir executar de forma correta dinâmicas, acentuações e ataques das notas</p> <p>Ter a capacidade e atenção de fazerem as entradas e mudanças de notas em conjunto assim como a afinação.</p>	10'

			Quando terminar, a professora propõe diferentes articulações para a execução da escala (por exemplo, notas ligadas ou notas exageradamente acentuadas).		
Fundamental	Peça <i>Sonata Vox Gabrieli para trombone e piano</i> de S. Sulek	O aluno executa a peça mantendo estabilidade no tempo e tendo em atenção a expressividade e fraseado, diferentes tipos de articulação e dinâmicas.	<p>O aluno toca a obra do início ao fim com o acompanhamento de piano</p> <p>O aluno canta a peça por secções com o acompanhamento de piano</p> <p>Enquanto canta, o aluno terá de estar consciente e realizar a articulação, acentuações e na expressividade.</p> <p>O aluno volta a tocar no instrumento aplicando as técnicas utilizadas no canto.</p> <p>O aluno irá repetir o processo sempre que necessário ao longo da obra, com ou sem acompanhamento de piano.</p>	<p>Conseguir executar de forma correta Dinâmicas, Legato e Staccato. Reconhecer a concentração e audição como fatores principais na execução da peça.</p> <p>Ser capaz de reconhecer a parte do piano como apoio e guia para a performance.</p> <p>Ser capaz de identificar as frases musicais e direcioná-las.</p> <p>Conseguir que a articulação musical se torne um aspeto natural quando o</p>	35'

				aluno executa a peça.	
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da percepção do aluno em relação à aula e às técnicas utilizadas	Diálogo com o aluno sobre o trabalho feito na aula. Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.	O aluno consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Plano de Aula nº 2		
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian - Braga	Data: 09.05.2022	Turma ou alunos: Aluno H – 7º grau
Aula nº: 23	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição; Articulação Musical	
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone; Escala; Exercícios técnicos e de legato; <i>Sonata para trombone e piano</i> de Sulek		Duração: 50' Hora: 12h25–13h15
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.		
Objetivo da aula: Consolidar o conceito de articulação musical através do canto		
Sumário: Aquecimento; Peça <i>Sonata para trombone e piano</i> de S. Sulek		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Critérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Exercícios base para otimizar a performance do aluno	Exercícios do método <i>Lip Slurs</i> do Brad Edwards	Conseguir executar de forma relaxada e natural os exercícios propostos.	10'

Fundamental	Peça <i>Sonata Vox Gabrieli para trombone e piano</i> de S. Sulek	O aluno executa a peça mantendo estabilidade no tempo e tendo em atenção a expressividade e fraseado, diferentes tipos de articulação e dinâmicas.	<p>O aluno toca a obra do início ao fim com o acompanhamento de piano</p> <p>O aluno canta a peça por secções com o acompanhamento de piano.</p> <p>Enquanto canta, o aluno terá de estar consciente e realizar a articulação, acentuações e na expressividade.</p> <p>O aluno volta a tocar no instrumento aplicando as técnicas utilizadas no canto.</p> <p>O aluno irá repetir o processo sempre que necessário ao longo da obra, com ou sem acompanhamento de piano.</p>	<p>Conseguir executar de forma correta Dinâmicas, Legato e Staccato. Reconhecer a concentração e audição como fatores principais na execução da peça.</p> <p>Ser capaz de reconhecer a parte do piano como apoio e guia para a performance.</p> <p>Ser capaz de identificar as frases musicais e direcioná-las.</p> <p>Conseguir que a articulação musical se torne um aspeto natural quando o aluno executa a peça.</p>	35'
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da perceção do aluno em relação à aula e às técnicas utilizadas	<p>Diálogo com o aluno sobre o trabalho feito na aula e a preparação a fazer para o concurso.</p> <p>Esclarecimento de dúvidas e</p>	O aluno consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

			metodologias para utilizar em casa.		
--	--	--	-------------------------------------	--	--

Plano de Aula nº1					
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian - Braga		Data: 28.03.2022		Turma ou alunos: Aluno I – 7º grau	
Aula nº: 17		Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição; Articulação Musical			
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone; Exercícios técnicos e de legato; <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal				Duração: 50'	Hora: 11h25–12h10
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.					
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto					
Sumário: Peça <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal – 1º e 2º andamento					

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Crítérios de Êxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Exercícios base para otimizar a performance do aluno	Exercícios do método <i>Lip Slurs</i> do Brad Edwards	Conseguir executar de forma relaxada e natural os exercícios propostos.	15'
Fundamental	Peça <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal – 1º e 2º andamento	O aluno executa a peça mantendo estabilidade no tempo e tendo em atenção a expressividade e fraseado, diferentes tipos de articulação e dinâmicas.	O aluno toca o andamento do início ao fim com o acompanhamento de piano O aluno canta a peça por secções com o acompanhamento de piano Enquanto canta, o aluno terá de exagerar na articulação, acentuações e na	Conseguir executar de forma correta Dinâmicas, Legato e Staccato. Reconhecer a concentração e audição como fatores principais na execução dos andamentos. Ser capaz de reconhecer a	30'

			<p>expressividade, com o auxílio de sílabas.</p> <p>O aluno volta a tocar no instrumento aplicando as técnicas utilizadas no canto.</p>	<p>parte do piano como apoio e guia para a performance.</p> <p>Ser capaz de identificar as frases musicais e direcioná-las.</p> <p>Conseguir que a articulação musical se torne um aspeto natural quando o aluno executa a peça.</p>	
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da perceção do aluno em relação à aula e às técnicas utilizadas	<p>Diálogo com o aluno sobre o trabalho feito na aula.</p> <p>Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.</p>	O aluno consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Plano de Aula nº 2		
Local: Conservatório Calouste Gulbenkian - Braga	Data: 09.05.2022	Turma ou alunos: Aluno I – 7º grau
Aula nº: 20	Conceitos fundamentais a desenvolver: Audição; Articulação Musical	
Exercícios Técnicos, Repertório (Instrumento): Trombone; Exercícios técnicos e de legato; <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal		Duração: 50' Hora: 11h25 – 12h10
Função Didática: Compreender e avaliar a utilização do canto como ferramenta. Aperfeiçoar conceitos técnicos, de legato e de fraseado.		
Objetivo da aula: Consolidar os conceitos de articulação musical através do canto		
Sumário: Peça <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivos Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	CrITÉrios de Éxito	Minutagem
Inicial	Aquecimento	Exercícios base para otimizar a performance do aluno	Exercícios do método <i>Lip Slurs</i> do Brad Edwards	Conseguir executar de forma relaxada e natural os exercícios propostos.	10'
Fundamental	Peça <i>Concerto para trombone e piano</i> de L. Grondhal	O aluno executa a peça mantendo estabilidade no tempo e tendo em atenção a expressividade e fraseado, diferentes tipos de articulação e dinâmicas.	O aluno toca o andamento do início ao fim com o acompanhamento de piano O aluno canta diferentes secções dos 3 andamentos com o acompanhamento de piano Enquanto canta, o aluno terá de exagerar na articulação, acentuações e na expressividade, com o auxílio de sílabas. O aluno volta a tocar no instrumento aplicando as técnicas utilizadas	Conseguir executar de forma correta Dinâmicas, Legato e Staccato. Reconhecer a concentração e audição como fatores principais na execução dos andamentos. Ser capaz de reconhecer a parte do piano como apoio e guia para a performance. Ser capaz de identificar as	35'

			no canto, com o acompanhamento de piano.	frases musicais e direcioná-las. Conseguir que a articulação musical se torne um aspeto natural quando o aluno executa a peça.	
Final e Avaliação	Reflexão sobre o trabalho da aula	Desenvolvimento da perceção do aluno em relação à aula e às técnicas utilizadas	Diálogo com o aluno sobre o trabalho feito na aula. Esclarecimento de dúvidas e metodologias para utilizar em casa.	O aluno consegue reconhecer os aspetos positivos e menos positivos da aula	5'

Anexo II – Guia de inquérito a professores de trombone a nível nacional

Questionário Professores

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como tema *A emulação do canto no estudo do trombone para melhorar a articulação musical*. O objetivo deste questionário é perceber de que forma o canto contribui para a resolução de problemas técnicos e musicais como a articulação musical. O questionário tem duração de cerca de 5 minutos e as respostas serão utilizadas, exclusivamente, para efeitos do estudo em questão e mantidas em anonimato. Para responder às questões deve utilizar os espaços assinalados para o efeito.

Obrigada pela atenção,

Ana Sofia Silva

1- Género?

Feminino	
Masculino	

2- Idade?

< 20 anos	
Entre 20 e 30 anos	
Entre 30 e 40 anos	
> 40 anos	

3- Há quanto tempo toca trombone?

4- Leciona?

Sim	
Não	

5- Se sim, há quanto tempo?

6- Em que instituição?

7- Utiliza o canto de forma regular nas aulas?

Sim	
Não	

8- Porquê?

9- Caso tenha respondido sim, utiliza o canto para trabalhar aspetos específicos? Quais?

10- Poderá indicar de que forma utiliza o canto nas suas aulas e dar alguns exemplos?

11- Considera que a utilização do canto tem limitações?

Sim	
Não	

12- Se sim, quais?

13- Considera que o canto poderá ajudar na resolução de problemas técnicos e musicais no trombone?

14- Poderá o canto ajudar especificamente na resolução de problemas de articulação musical? Se sim, de que forma? (Indique alguns dos exercícios que costuma realizar a nível do canto para trabalhar a articulação musical)

15- A utilização do canto no estudo do trombone será aplicável igualmente a todos os ciclos?

Anexo III – Guia de inquérito a alunos de trombone a nível nacional




Questionário Alunos de Iniciação

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como objetivo perceber de que forma o canto te ajuda quando tocas trombone e se pode ser uma solução para as tuas dificuldades.

Obrigada pela ajuda,

Ana Sofia Silva




1. Achas que o canto te ajuda quando estudas trombone?

		
SIM		NÃO

Porquê?

--

2. Costumas cantar durante o teu estudo?

 SIM		 NÃO



Porquê?

--

3. Em que parte do estudo cantas? E porquê?

--




4. Nas aulas costumamos cantar?

 SIM		 NÃO

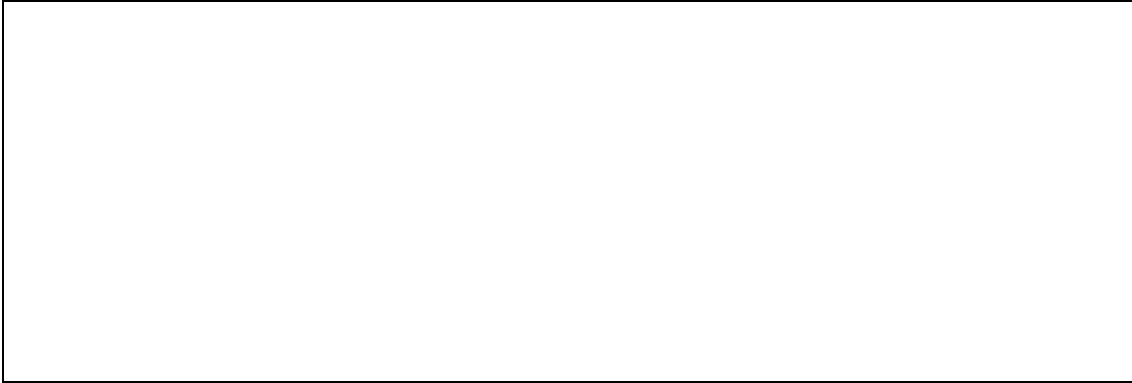
Porquê?

--

5. Gostas de cantar nas aulas e quando estudas trombone?

 SIM		 NÃO

Porquê?



Questionário Alunos

Este questionário está inserido no âmbito curricular Estágio Profissional, do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música da Universidade do Minho. Tem como tema *A emulação do canto no estudo do trombone para melhorar a articulação musical*. O objetivo deste questionário é perceber de que forma o canto contribui para a resolução de problemas técnicos e musicais como a articulação musical. O questionário tem duração de cerca de 5 minutos e as respostas serão utilizadas, exclusivamente, para efeitos do estudo em questão e mantidas em anonimato. Para responder às questões deve utilizar os espaços assinalados para o efeito.

Obrigada pela atenção,

Ana Sofia Silva

1- Género?

Feminino	
Masculino	

2- Idade?

Entre 10 e 12 anos	
Entre 13 e 16 anos	
Entre 17 e 19 anos	
> 20 anos	

3- Que grau de ensino frequenta?

2º ciclo (1º e 2º grau)	
3º ciclo (3º, 4º e 5º grau)	
Secundário (6º, 7º e 8º grau)	
Licenciatura	
Mestrado	
Outro	

4- Qual a instituição que frequentas?

5- Há quanto tempo tocas trombone?

6- Utilizas o canto de forma regular nas aulas e no teu estudo diário?

Sim	
Não	

7- Caso a resposta tenha sido não, porque não o fazes?

8- Utilizas o canto para trabalhar essencialmente que aspetos?

9- Para ti quais os benefícios da utilização do canto?

10- E quais as limitações da utilização do canto?

11- Poderá o canto ajudar na resolução de problemas de articulação musical?

Sim	
Não	

12- Se sim, de que forma?

13- Consideras que o canto poderá ajudar na resolução de problemas técnicos e musicais no trombone?

14- Consideras que o canto pode ser utilizado em todo o teu percurso enquanto estudante e no teu futuro profissional?

SONATA

in F major
for Trombone and Piano*

arranged by ALLEN OSTRANDER

TROMBONE

BENEDETTO MARCELLO

(1686-1739)

Largo
mf-p *p*
mf *f* *mf* *mf* *f*
cresc.
mf *cresc.* *f* *mf*

Allegro
mf *p*
p *p*
cresc. *f*
f *p* *cresc.*
f *p* *cresc.*
p *f*

arranged for Cello and Piano.

TROMBONE

27 *cresc.* *f*

31 *p* *poco*

34 *a poco* *cresc.* *cresc.* *f*

Largo *p* *p* #2

8 *p*

Presto *mf* *mf* *b4*

6 *p* *b4* *b4* #2

12 *p* *cresc.* *f* 1. 2. *mf* *p*

19 *p* 6 7 *p*

26 *b4* *b4* *p*

33 *p* 3 3 3 3 *cresc.*

39 *f* *mf* *p* 7

45 *f* 1. 2. *p*

A mon ami VILH: AARROGH
Membre de l'Orchestre royale a Copenhague

CONCERT

pour Trombone et Piano ou Orchestre

LAUNY GRÖNDAHL (1924)

TROMBONE

I.

Moderato assai ma molto maestoso (♩ = 80)

mf

rubato (string.) dim.

dolce rall. pesante mf

espressivo

cresc. f

a piacere poco dolce e dim.

cantabile molto

con anima

f mf

dolce quasi recit.

TROMBONE

mf

ff *mf cantabile* *animato*

tranq.

string. *cresc.*

sfz *pesante molto*

a piacere *espressivo molto*

mf

mf

f ad libit. *dim.* *mf* *f tempo*

TROMBONE

II.

Quasi una Leggenda

Andante grave (♩ = 80)



Mosso (a due tempi) ♩ = 46



Tempo I.



TROMBONE

III.

Finale

Maestoso

mf recit. ad lib. *molto espress.*

f

dim. *mf dolce* *p*

p

RONDO

Allegretto, scherzando (♩ = 80)

mf

f

f

cresc. *f*

mf *f*

TROMBONE

dim. *f* *dim.* *mf* *espressivo molto*

ten.

mf

subito pp stacc. molto

Mosso

f

cresc.

con fuoco stringendo *ff* *a tempo* 12

TROMBONE

mf

ten.

pp misterioso

pp

p

mf

cresc. *f* *cresc.*

ff stringendo *a tempo*

stringendo molto

International Trombone Association Series
Commissioned by I.T.A. and Dedicated to William F. Cramer

SONATA

(Vox Gabrieli)
for Trombone and Piano

Trombone

STJEPAN ŠULEK

Andante moderato (♩ = c. 60)

mf espr.

poco f

(f)

poco f

decresc. *e poco rall.*

▲ Tempo I (♩ = c. 60)

mp *mf* *mp* *cresc.*

poco f *f*

3

© Copyright 1975 The Brass Press. International copyright secured. All rights reserved. Printed in U.S.A.

Trombone - 2

B
mp dolce espr.

mf

cresc.

C *poco rall.* **D** *p espr.* *Poco meno*

poco accel. **Tempo I** *p*

pp *mp*

mp espr.

E *mp* *poco a poco cresc.*

F *f marc.*

mf cantabile

Trombone-3

The musical score for Trombone-3 consists of ten staves of music. The first staff begins with a triplet of eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. The third staff continues with eighth notes. The fourth staff includes a dynamic marking of *f*. The fifth staff has dynamic markings of *mp*, *mf*, and *mf*. The sixth staff starts with a dynamic marking of *f*. The seventh staff includes a dynamic marking of *mp dolce espr.*. The eighth staff has a dynamic marking of *mf*. The ninth staff includes a dynamic marking of *cresc.* and a section marker labeled **I**. The tenth staff begins with a tempo marking of **Poco meno**, followed by *p* and *espr.*. The eleventh staff includes a tempo marking of *poco accel.*. The twelfth staff starts with a tempo marking of **Tempo I** and includes a dynamic marking of *p*. The score is written in bass clef with a key signature of two flats.

Trombone-4

[K] *pp* *f disperatamente*

f

f

mf

f

f pesante *sempre f*

[M] Tempo I ma un *ritard.* *f espr.*

poco sostenuto

sempre f

Anexo V – Autorização CCGB



DECLARAÇÃO

Nos termos previstos na Parte 1, nº18 do Despacho RT-31/2019 da Universidade do Minho, declara-se que a estagiária **Ana Sofia Ferreira da Silva** está autorizada a identificar a Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, no âmbito do seu relatório de estágio, salvaguardando o anonimato dos alunos intervenientes.

Braga, 16 de junho de 2022

A Diretora do Conservatório,

ANA MARIA
FERNANDES PEREIRA
CALDEIRA GUIMARÃES
FERREIRA

Assinado de forma digital por
ANA MARIA FERNANDES PEREIRA
CALDEIRA GUIMARÃES FERREIRA
Dados: 2022.06.15 00:14:53
+01'00'