



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2016

**RAQUEL LIBERATO AS TÉCNICAS ESTENDIDAS NO ENSINO DO PIANO
RIBEIRO**



**Universidade de
Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

2016

RAQUEL LIBERATO AS TÉCNICAS ESTENDIDAS NO ENSINO DO PIANO RIBEIRO

Dissertação realizada no âmbito da disciplina Prática de Ensino Supervisionada apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação da Prof.^a Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente

Prof. Doutor Fausto Manuel da Silva Neves
professor auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Francisco José Dias Santos Barbosa Monteiro
professor coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

Prof.^a Doutora Helena Paula Marinho Silva de Carvalho
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Agradecimentos

À Professora Doutora Helena Marinho, a quem agradeço todo o seu profissionalismo e disponibilidade demonstrada na orientação desta dissertação.

Ao Professor Doutor Fausto Neves pela partilha ao longo destes anos dos seus vastos conhecimentos, pela oportunidade de testemunhar as suas práticas pedagógicas inigualáveis e pela disponibilidade sempre demonstrada.

À minha família e amigos por todo o apoio demonstrado ao longo deste percurso.

palavras-chave

ensino do piano; técnicas estendidas; música contemporânea

Resumo

O presente trabalho encontra-se dividido em duas partes. A primeira descreve a implementação de um projeto que analisou o impacto do uso de técnicas estendidas no processo de ensino-aprendizagem de piano. Esta seção apresenta a análise da contribuição do ensino destas técnicas para o desenvolvimento de competências musicais e pianísticas e das reações dos alunos à implementação destas técnicas no piano.

A segunda parte corresponde ao Relatório Final da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no ano letivo de 2015/2016 no Conservatório Regional de Coimbra.

Keywords

piano teaching; extended techniques; contemporary music

Abstract

This thesis is divided into two sections. The first section describes and analyses the impact of applying extended techniques during piano lessons. This section analyses the contribution of these techniques towards the development of musical and pianistic competences, and presents also the students' reactions to its implementation.

The second part is the Final Report of Supervised Teaching Practice that took place at the Conservatório Regional de Coimbra during the 2015/2016 school year.

Índice

Parte I – Projeto Educativo

Introdução.....	7
Capítulo 1 – Revisão da Literatura.....	9
1.1. Pensamento criativo e o ensino.....	9
1.2. Ensino de música contemporânea – técnicas estendidas no piano.....	10
1.3. Contextualização histórico-social das técnicas estendidas.....	11
1.4. Definição de técnicas estendidas.....	12
1.5. Categorização das técnicas estendidas possíveis de realizar no piano.....	12
1.6. Relevância da inserção de técnicas estendidas no ensino de piano.....	23
1.7. Razões para a não abordagem de técnicas estendidas no ensino de piano.....	25
1.8. Soluções para a aprendizagem/ensino de técnicas estendidas no piano.....	27
Capítulo 2 – Métodos.....	29
2.1. Participantes.....	29
2.2. Materiais.....	30
2.3. Procedimentos.....	30
2.3.1. Estudo de dois trimestres de duração.....	32
2.3.2. <i>Workshop</i> de técnicas estendidas no piano.....	36
Capítulo 3 – Resultados.....	41
3.1. Audição crítica.....	41
3.2. Improvisação rítmica e melódica.....	45
3.3. Expressividade (Dinâmica).....	51
3.4. Memória.....	53
3.5. Reações à implementação do projeto.....	55
Capítulo 4 – Discussão.....	61

Parte II – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada

Introdução.....	67
Capítulo 1 – Contextualização.....	69
1.1. Descrição da escola: Conservatório Regional de Coimbra.....	69
1.1.1. História.....	69
1.1.2. Objetivos gerais do Conservatório.....	70
1.1.3. Órgãos de gestão.....	71
1.1.4. Alunos/Planos de Estudo.....	73
1.1.5. Plano de atividades.....	73
1.2. Informação sobre o funcionamento da disciplina de estágio/Departamento Curricular de Teclas/Classe de Piano.....	80
1.2.1. Contextualização histórica.....	80
1.2.2. Atividades desenvolvidas pelo Departamento Curricular de Teclas.....	80
1.2.3. Provas de admissão.....	80
1.2.4. Intervenientes.....	81
Capítulo 2 – Descrição e Discussão.....	83
2.1. Objetivos, conteúdos, estratégias de ensino e critérios de avaliação específicos por grau.....	83
Capítulo 3 – Descrição da prática de ensino supervisionada.....	93
3.1. Plano anual de formação do aluno em prática de ensino supervisionada.....	93
3.2. Caracterização dos intervenientes.....	97
3.3. Planificação anual.....	105
3.3.1. Aulas assistidas e lecionadas.....	105
3.3.2. Atividades extracurriculares.....	107
3.4. Descrição e discussão dos tipos de registo.....	108
3.5. Descrição e discussão das aulas observadas e lecionadas.....	113
3.6. Descrição e discussão das atividades extracurriculares.....	117
Capítulo 4 – Avaliação do desempenho/resultado da aprendizagem.....	125
Referências Bibliográficas.....	129
Lista de Anexos.....	131
Anexo I.....	133
Anexo II.....	134
Anexo III.....	135
Anexo IV.....	136
Anexo V.....	137

Índice de tabelas

Tabela 1: Propriedade dos aspetos envolvidos na <i>performance</i> do piano.....	13
Tabela 2: Identificação dos participantes no estudo de dois trimestres de duração.....	29
Tabela 3: Calendarização do trabalho de campo.....	31
Tabela 4: Técnicas estendidas melódico-harmónicas e materiais utilizados.....	34
Tabela 5: Técnicas estendidas e materiais utilizados no <i>Workshop</i> no Porto.....	36
Tabela 6: Técnicas estendidas e materiais utilizados no <i>Workshop</i> em Coimbra.....	39
Tabela 7: Graus lecionados e nº de alunos por grau no piano.....	81
Tabela 8: Cotação de cada parâmetro de avaliação da disciplina de piano.....	91
Tabela 9: Prática pedagógica de coadjuvação letiva.....	94
Tabela 10: Participação em atividade pedagógica do orientador cooperante.....	94
Tabela 11: Organização de atividades.....	95
Tabela 12: Participação ativa em ações a realizar no âmbito do estágio.....	95
Tabela 13: Datas das deslocações do orientador científico à escola cooperante.....	96
Tabela 14: Planificação anual da atividade letiva.....	105
Tabela 15: Planificação anual das atividades extracurriculares.....	107

Índice de Imagens

Imagem 1: Aula de técnicas estendidas percussivas no piano.....	46
Imagem 2: Aula de técnicas estendidas melódicas e harmónicas no piano.....	49
Imagem 3: <i>Workshop</i> de técnicas estendidas no piano, Porto.....	55
Imagem 4: <i>Workshop</i> de técnicas estendidas no piano, Coimbra.....	56
Imagem 5: Constituintes do conselho pedagógico.....	71
Imagem 6: Constituintes da direção administrativo-financeira.....	72
Imagem 7: Ficha de planificação de atividades (página 1).....	74
Imagem 8: Ficha de planificação de atividades (página 2).....	75
Imagem 9: Ficha de avaliação de atividade (página 1).....	77
Imagem 10: Ficha de avaliação de atividade (página 2).....	78
Imagem 11: Ficha de avaliação de atividade (página 3).....	79
Imagem 12: Ficha do aluno (página 1).....	98
Imagem 13: Ficha do aluno (página 2).....	99
Imagem 14: Ficha do aluno (página 3).....	100
Imagem 15: Exemplo de relatório de atividade (página 1).....	110
Imagem 16: Exemplo de relatório de atividade (página 2).....	111
Imagem 17: Exemplo de relatório de atividade (página 3).....	112
Imagem 18: Exemplo de planificação de uma aula.....	114
Imagem 19: Exemplo do relatório de uma aula dada.....	115
Imagem 20: Exemplo de um relatório de aula assistida.....	116

Parte I

Projeto Educativo

Introdução

Esta dissertação foi redigida no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, inserida no Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Aveiro. Esta unidade curricular englobou uma componente prática correspondente ao estágio pedagógico, realizado no Conservatório Regional de Coimbra, e a implementação de um projeto educativo. Tanto a componente prática como o projeto foram efetuados no Conservatório Regional de Coimbra.

Assim sendo, esta dissertação apresenta-se dividida em duas secções, correspondendo esta parte inicial ao projeto educativo, e a segunda ao relatório da prática de ensino supervisionada.

No que diz respeito ao projeto educativo, propus-me investigar qual a influência da aprendizagem de técnicas estendidas no piano no desenvolvimento de competências relacionadas com a aprendizagem deste instrumento. Desta forma, propus à escola de acolhimento a realização de um estudo de dois trimestres de duração, direcionado para uma amostra de cerca de dois a três alunos da classe de piano da instituição.

Neste estudo de dois trimestres de duração tive como intuito ensinar técnicas estendidas aos alunos e trabalhar sobre esse material explorando diversas competências ligadas ao ensino do piano. Ao longo do estudo recolhi diversos dados com o objetivo de, no final, analisar de que forma a aprendizagem das técnicas estendidas no piano influencia ou não o desenvolvimento de determinadas competências musicais e pianísticas específicas.

Assim, este projeto educativo encontra-se estruturado em cinco capítulos distintos sendo o primeiro capítulo dedicado à revisão da literatura, ou seja, a análise da bibliografia existente que vai de encontro a esta temática. Posteriormente, no segundo capítulo, apresento os métodos por mim adotados na aplicação do estudo. Aqui caracterizei detalhadamente os participantes envolvidos neste estudo; o material necessário à implementação do projeto; a calendarização do estudo e, por último, relatei pormenorizadamente os procedimentos adotados quer no estudo de dois trimestres de duração quer na realização de curtas sessões de ensino de técnicas estendidas que corresponderam à concretização de dois *workshops* de técnicas estendidas no piano, um realizado no Conservatório Regional de Coimbra e outro no Curso de Música Silva Monteiro, no Porto. Estes *workshops* encontram-se não somente inseridos na componente de investigação, mas também fizeram parte das atividades a desenvolver por mim enquanto estagiária no âmbito da prática de ensino supervisionada.

Num terceiro capítulo, apresento uma análise dos dados recolhidos durante as diversas sessões do estudo de dois trimestres de duração centrada no desenvolvimento

de determinadas competências musicais através da aprendizagem de técnicas estendidas, bem como, analisei as reações à implementação deste projeto quer por parte dos intervenientes diretos (alunos) como dos intervenientes indiretos (público).

Por último, exibo uma discussão dos resultados expostos no terceiro capítulo onde conluo quais os benefícios do ensino de técnicas estendidas no piano e quais as reações a este processo de ensino-aprendizagem não convencional.

Capítulo 1 - Revisão da Literatura¹

1.1. Pensamento criativo e o ensino

Webster refere que “o pensamento criativo [...] é um processo mental dinâmico que alterna entre pensamento divergente (imaginativo) e convergente (factual), desenvolvendo-se em fases ao longo do tempo. É capacitado por competências musicais internas e condições externas, resultando num produto musical final que é novo para o criador”² (Webster, 1990, p. 28). Este processo manifesta-se através da composição e improvisação, assim como através do movimento, da audição e da performance (Hickey & Webster, 2001). “O tempo despendido numa variedade de experiências, tal como improvisar, cantar, ouvir, e atividades de movimentação leva ao desenvolvimento da performance ou, pelo menos, não a afeta negativamente”³ (Priest, 2002, p. 48).

Analisando as diversas definições existentes para o conceito de criatividade é possível sintetizar cinco aspetos comuns entre elas: (i) contexto de resolução de problemas, (ii) pensamento convergente e divergente, (iii) desenvolvimento do processo de pensar, (iv) inovação, e (v) viabilidade do produto resultante (Webster, 2002). Assim, “o processo criativo parece ser holístico. Portanto, [...] uma tarefa que decorre de, ou solicita aos alunos para se focarem em padrões isolados, vai contra a natureza do processo criativo”⁴ (Wiggins, 1999, p. 35).

Em contexto educacional, “o termo ‘criatividade’ é utilizado frequentemente [...] de duas maneiras diferentes: (1) descrevendo atividades de composição / improvisação e (2) evidenciando o valor da criatividade como um ‘estilo de pensamento’ desejado”⁵ (Odena & Welch, 2009, pp. 417-418).

Assim sendo, qual deverá ser o papel dos professores no desenvolvimento do processo criativo? De acordo com Odena e Welch (2009), os professores normalmente interpretam o conceito de criatividade e a sua aprendizagem de uma maneira muito pessoal, refletindo-se, no ensino, as experiências prévias do professor e a sua própria preconcepção de criatividade. Desta forma, “professores com mais experiência em

¹ Todas as traduções desta dissertação foram realizadas pela autora da mesma.

² “Creative thinking, then, is a dynamic mental process that alternates between divergent (imaginative) and convergent (factual) thinking, moving in stages over time. It is enabled by internal musical skills and outside conditions and results in a final musical product that is new for the creator”.

³ “time spent on a variety of experiences, such as improvising, singing, listening, and movement activities, tends to enhance performance achievement or at least not adversely affect it”.

⁴ “the creative process seems to be holistic. Therefore, it appears that an assignment that stems from or asks students to focus on isolated patterns would go against the nature of the creative process”.

⁵ “the term ‘creativity’ is often used [...] in two different ways: (1) describing composition/improvisation activities and (2) highlighting the value of creativity as a desirable ‘thinking style’”.

diferentes estilos de música e atividades composicionais estavam mais despertados para as diferentes maneiras dos estudantes abordarem uma tarefa de composição”⁶ (Odena & Welch, 2009, p. 430). Assim, é da responsabilidade do professor desenvolver com os alunos projetos composicionais que levem ao desenvolvimento de ideias musicais (Wiggins, 1999).

1.2. Ensino de música contemporânea – técnicas estendidas no piano

Podemos afirmar que as instituições de ensino musical deveriam proporcionar aos alunos o entendimento da natureza e do significado da música contemporânea (Daldegan & Dottori, 2011). Os “alunos [...] devem ter conhecimento dos diversos estilos e géneros de música contemporânea e ter a oportunidade de tocar repertório de música nova”⁷ (Costes, 2005, p. 50). Para as crianças, conhecer “a criação musical de nossos dias não deveria ser uma opção, mas uma necessidade” (Daldegan & Dottori, 2011, p. 116).

Sendo o universo da música contemporânea para piano extremamente abrangente, optei por explorar a inserção das técnicas estendidas em específico no ensino do piano. “Como, a princípio, as crianças são geralmente abertas a músicas que envolvam sonoridades diferentes e acham divertido explorar novas possibilidades sonoras, o incentivo e trabalho com estas técnicas [estendidas] desde o início pode ser de grande valia para o seu desenvolvimento” (Daldegan & Dottori, 2011, p. 113). Como referido anteriormente, considera-se que devemos romper com uma metodologia de ensino que aborde conteúdos sonoros convencionais e introduzir algumas inovações, pelo que todos os efeitos sonoros possíveis de produzir no piano e todas as diferentes formas de executar o instrumento deveriam ser amplamente exploradas em sala de aula (Daldegan & Dottori, 2011).

Antes de abordar a implementação das técnicas estendidas no ensino do piano e apresentar algumas soluções para a sua implementação nas instituições de ensino especializado da música, importa contextualizar historicamente o surgimento desta linguagem musical e compreender o vasto campo de técnicas estendidas existentes.

⁶“teachers with more experience of different music styles and composing activities were more aware of the different ways students can approach a composition assignment”.

⁷ “students [...] should be aware of the diverse styles and genres of contemporary music and have an opportunity to play works of new music”.

1.3. Contextualização histórico-social das técnicas estendidas

Segundo Cardassi (2011), as técnicas estendidas começaram a ser utilizadas esporadicamente pelos compositores desde o século XVIII. Contudo, as “técnicas estendidas são mais comuns na música clássica moderna a partir de 1900”⁸ (Akbulut, 2010, pp. 3080-3081). Segundo Ishii, no século XIX as capacidades tímbricas do piano ainda estavam limitadas, começando realmente a desenvolver-se novas sonoridades apenas no século XX, em consequência do surgimento de diversas estéticas musicais nesta época (Ishii, 2005).

Após a segunda guerra mundial (1939-1945), de acordo com Ishii (2005), o potencial do piano como instrumento harmónico e melódico parecia ter alcançado os seus limites, levando os compositores e intérpretes a expandir as possibilidades do instrumento através da adaptação ao mesmo de diversas técnicas utilizadas para tocar outros instrumentos. Dentro dos instrumentos de tecla, as possibilidades sonoras do piano foram as mais exploradas (Ishii, 2005).

Nasce assim, no século XX, o termo ‘técnicas estendidas’, utilizado para abordar qualquer técnica não convencional de tocar um determinado instrumento musical (Ishii, 2005). Ishii (2005) refere que compositores do início do século XX como Belá Bartók (1881-1945), Charles Ives (1874-1957), e Arnold Schoenberg (1874-1951) começaram a focar-se em diferentes possibilidades tímbricas, desenvolvendo novas cores com os instrumentos tradicionais enquanto diminuían drasticamente a importância de elementos convencionais como a melodia e a harmonia (Ishii, 2005). Como exemplo, temos a *Concord Sonata* (1909-1915) de Charles Ives, em que é solicitado ao pianista tocar *clusters* enormes com o auxílio de um cabo de madeira. Por sua vez, Schoenberg foi um dos primeiros compositores a aplicar ressonâncias por simpatia na obra *Três peças para piano*, opus 11 (1909); enquanto Bartók valorizou o potencial percussivo do piano (Ishii, 2005) sendo isto observável na sua *Sonata para piano* (1926), por exemplo. No entanto, apenas Henry Cowell (1897-1965) investigou sistematicamente os novos sons possíveis de produzir no piano recorrendo a técnicas pouco comuns (Ishii, 2005). Cowell foi o primeiro compositor a desenvolver uma catalogação das técnicas estendidas no piano, em 1920 (Proulx, 2009).

Em 1960/1970, o uso de técnicas estendidas no piano tornou-se mais comum, mas também mais complexo, envolvendo praticamente qualquer ação física realizada no teclado ou dentro do instrumento. Nos anos 1980/1990, os compositores começaram a

⁸ “extended techniques are more common in modern classical music since about 1900”.

integrar os sons executados de forma tradicional com os sons produzidos através das técnicas estendidas (Ishii, 2005).

Ao longo da história, diversos compositores recorreram a instrumentação e orquestração inovadoras; criaram novas formas de tocar em instrumentos convencionais; modificaram instrumentos tradicionais; utilizaram instrumentos não convencionais e até criaram novos instrumentos. Assim, “estas ‘novas’ técnicas performativas não são apenas invenções do século XX mas são extensões de técnicas tradicionais como muting, harmónicos, glissando, e sons percussivos existentes na música do século XIX”⁹ (Ishii, 2005, p. 8).

1.4. Definição de técnicas estendidas

Relativamente às técnicas estendidas no piano, surge o termo ‘piano estendido’. “Considerando o piano estendido como a utilização prática da performance imprópria do piano durante a performance”¹⁰ (Vaes, 2009, p. 17) é possível comparar as características deste conceito em oposição às características próprias do instrumento. O piano estendido é, assim, um conceito e não um objeto físico em si, correspondendo as extensões às ações do intérprete, e sendo necessário um piano próprio para a sua realização (Vaes, 2009).

Em termos gerais, as “‘técnicas estendidas’ são técnicas performativas utilizadas em música para descrever formas não convencionais, inortodoxas ou impróprias de cantar ou tocar instrumentos musicais”¹¹ (Akbulut, 2010, p. 3080-3081).

1.5. Categorização das técnicas estendidas possíveis de realizar no piano

Em 2009, Vaes, na sua tese de doutoramento *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practice*, descreve e hierarquiza as extensões possíveis de realizar no piano, segundo o seu nível de impropriedade. Estas podem variar de completamente impróprias para quase completamente próprias. Enquanto a utilização própria do instrumento já não é considerada uma extensão do nível de impropriedade do instrumento, a impropriedade extrema corresponde a, por exemplo,

⁹ “These new performance techniques on traditional instruments are not simply inventions of the twentieth century but are extensions of traditional techniques such as muting, harmonics, glissandi, and percussive sound established in music from the nineteenth century”.

¹⁰ “Considering the extended piano as the improper performance practical use of the piano during performance”.

¹¹ “‘Extended techniques’ are performance techniques used in music to describe the unconventional, unorthodox or ‘improper’ techniques of singing, or playing music instruments”.

ações teatrais na performance sem a presença de qualquer som ou interface própria do instrumento (Vaes, 2009).

Analisando a performance em si, compreendemos que esta envolve sempre três aspetos distintos: (1) o mecanismo do piano, ou seja, a *interface*; (2) a execução do instrumento, e (3) o resultado sonoro. Qualquer um destes três aspetos pode variar entre próprio ou impróprio. Assim sendo, temos (Tabela 1):

Tabela 1: Propriedade dos aspetos envolvidos na *performance* do piano¹²

Aspetos envolvidos na <i>performance</i> do piano	Propriedade	Descrição da propriedade
Mecanismo do piano <i>(Interface)</i>	Própria	Como <i>interface</i> própria do piano temos o sistema de martelos e abafadores que estão diretamente associados à produção de som.
	Imprópria	Corresponde à modificação dos elementos base de produção de som num piano (sistema martelos e abafadores), ou seja, da <i>interface</i> própria do instrumento.
Execução do instrumento	Própria	Corresponde à ação em que cada dedo aciona uma única tecla com um movimento vertical.
	Imprópria	Qualquer desvio na ação, daquilo que é considerado a execução própria do piano, corresponde à execução imprópria do instrumento.
Resultado sonoro	Próprio	Som próprio do piano, não havendo qualquer alteração de timbre.
	Impróprio	O som produzido não é próprio do instrumento, registando-se alterações de timbre.

¹² Esta tabela foi elaborada com base em Vaes (2009).

Tendo em conta cada um dos três aspetos envolvidos na *performance* e a variação da sua propriedade, Vaes agrupou as extensões em quatro grandes categorias: (1) extensões de nível mínimo de impropriedade; (2) extensões de nível médio de impropriedade; (3) extensões de nível elevado de impropriedade; e, por último, (4) extensões de nível extremo de impropriedade.

Após a catalogação das técnicas estendidas realizada por Cowell, diversos compositores/ investigadores descreveram as técnicas estendidas, contudo poucos as dividiram em diferentes categorias. Para além de Vaes, apenas Ishii, em 2005, categorizou as extensões dividindo-as em: (1) *performance* baseada em efeitos produzidos no teclado; (2) *performance* dentro do piano; e (3) *performance* com uma mão dentro do piano e outra no teclado. Na minha opinião, esta categorização acaba por não fazer muito sentido, uma vez que apenas tem em conta o local específico do piano onde o intérprete realiza a *performance*.

Desta forma, optei por agrupar as técnicas estendidas, referidas por diversos investigadores (incluindo Ishii), na categorização criada por Vaes, em 2009. Assim sendo, passo a: (1) descrever cada um dos quatro grupos em que as extensões foram colocadas, segundo o seu nível de impropriedade; (2) apresentar a descrição de cada técnica estendida existente no piano, inserindo-a em cada um desses quatro grandes grupos; (3) referir os investigadores que abordaram cada uma das técnicas; e (4) dar alguns exemplos concretos de reportório pianístico onde se observa a utilização de cada uma dessas técnicas estendidas.

1.5.1. Extensões de Nível Mínimo de Impropriedade

As extensões de nível mínimo de impropriedade consistem na utilização do piano de maneira própria e no resultado sonoro também próprio, mas cuja execução é realizada de maneira imprópria (Vaes, 2009). Dentro deste grupo de extensões, podemos observar as técnicas estendidas referidas abaixo:

1.5.1.1. Deslizar sobre as teclas com um dedo originando um *glissando* (Vaes, 2009).

Exemplo: Segundo caderno de prelúdios - *Feux d'artifice* (1910-1912) de Claude Debussy (1862-1918).

1.5.1.2. Tocar com mais de um dedo numa tecla.

1.5.1.3. Acionar mais de uma tecla consecutiva ao mesmo tempo realizando *clusters*.

Cowell, em 1920, foi o primeiro compositor a nomear os *clusters*, tendo sido responsável por sistematizar e popularizar esta técnica. Contudo, alguns anos antes, Charles Ives (entre outros compositores), já havia utilizado esta técnica não convencional nas suas obras (Ishii, 2005).

Esta técnica estendida pode ser realizada com um dedo, vários dedos ou com outras partes do corpo, como por exemplo, o punho, a palma da mão, o antebraço ou o braço (Vaes, 2009). De forma a facilitar a sua execução por parte do intérprete, normalmente encontra-se indicado na partitura se o *cluster* deve ser realizado nas teclas brancas, pretas ou pretas e brancas (Ishii, 2005).

Relativamente ao resultado sonoro desta técnica importa referir que os *clusters* devem ser vistos como uma textura e não como acordes, pois embora sejam construídos com base em alturas fixas, “podem ser descritos como ruído sendo que a correlação de harmónicos cria efeitos indeterminados”¹³ (Ishii, 2005, p. 95). Inserindo-se esta técnica nos primórdios da exploração das técnicas estendidas, Ishii considera que “o estabelecimento de técnicas de clusters mudou o conceito de música criando a ideia de que o ‘ruído pode ser arte’”¹⁴ (Ishii, 2005, p. 95).

Por sua vez, Proulx denomina esta técnica de *tone cluster* afirmando que consiste em tocar pelo menos três notas consecutivas simultaneamente, tal como se se tratasse de um acorde (2009). Também Akbulut (2009) referencia esta técnica estendida, atribuindo-lhe, contudo, a designação de micro-tons.

1.5.1.4. Acionar só uma tecla com outra parte do corpo diferente do dedo ou da ponta do dedo como, por exemplo, a utilização do nariz (Vaes, 2009).

1.5.1.5. “Acionar as teclas tão levemente que o som não é garantido”¹⁵, como acontece na obra *Europea V* (1991) de John Cage (1912-1992) (Vaes, 2009, p. 19).

¹³ “[clusters] can be described as noise since the correlation of the overtones creates indeterminate effects”

¹⁴ “the establishment of clusters techniques changed the concept of music – noise can be art.”

¹⁵ “Striking the keys so lightly that sound is not guaranteed”.

1.5.1.6. “Acionar as teclas com força depois de atingido o ponto de escape, resultando num som muito suave, mas garantido”¹⁶ (Vaes, 2009, p. 19).

1.5.1.7. Utilizar os pedais de maneira imprópria, mas produzindo um som próprio. Esta técnica estendida consiste em colocar um objeto para acionar os pedais em vez de o intérprete o fazer com os pés, podendo isto ser observado na obra *The Banshee* (1925) de Cowell (Vaes, 2009).

1.5.2. Extensões de Nível Médio de Impropriedade

As extensões de nível médio de impropriedade dividem-se em duas categorias. Por um lado, na primeira categoria, observamos a produção de um som próprio através de uma *interface* imprópria e de uma execução também ela imprópria. Por outro lado, na segunda categoria, a *interface* e a execução são impróprias, sendo o som produzido próprio (Vaes, 2009). Assim sendo, temos:

1.5.2.1. Interface Imprópria / Execução Imprópria / Som Próprio

O som próprio do piano está diretamente ligado à *interface* que o produz – sistema de martelos e abafadores – pelo que não é simples encontrar um caminho alternativo cujo resultado sonoro seja idêntico. No entanto, algumas técnicas estendidas conseguem fazer este processo (Vaes, 2009).

1.5.2.1.1. Executar notas simples diretamente nas cordas utilizando uma baqueta macia.

Vaes refere que o uso do pedal em combinação com esta técnica permite que a vibração do som percorra o seu caminho natural (Vaes, 2009).

1.5.2.1.2. Abafar uma ou várias cordas através do uso das mãos ao invés da ação dos abafadores (Vaes, 2009).

¹⁶ “Striking the keys with force *after* the point of escapement is reached, resulting in extremely soft but guaranteed sound”.

1.5.2.2. Interface Própria / Execução Própria / Som Impróprio

Podem ser realizadas muitas mudanças aos elementos básicos de produção de som alterando o timbre do instrumento, mas mantendo uma *interface* e uma execução própria.

1.5.2.2.1. Colocar objetos como parafusos, borrachas, porcas, cavilhas, varetas de vidro, palhetas de plástico e pedaços de papel para vibrar entre as cordas. Esta técnica estendida é conhecida como piano preparado.

Diversos autores fazem referência a esta técnica estendida. Entre eles temos Vaes e Proulx em 2009 e, um ano depois, Akbulut. O piano preparado foi criado em 1940 pelo compositor norte-americano John Cage, cujos interesses oscilavam sobretudo entre a dança, o piano e a percussão.

Em 1938, o compositor muda-se para Seattle onde começa a trabalhar com o grupo de dança da bailarina e coreógrafa Syvilla Forte (1917-1975) que, em 1940, lhe solicita a composição de obras para o seu grupo de dança em geral e, em específico, a composição para uma personagem africana que viria a ser representada por ela mesma. No seguimento desta solicitação, o compositor opta por escrever para um ensemble de percussão. No entanto, o espaço físico do teatro onde a *performance* tomaria lugar não permitia a colocação de um *ensemble* de percussão devido ao espaço reduzido existente havendo, em alternativa, apenas um pequeno piano de cauda. Nessa época, Cage compunha sobretudo música dodecafónica para piano ou música para instrumentos de percussão e, não querendo abdicar da sua ideia inicial, decide então alterar o timbre do piano colocando objetos entre as cordas, com o intuito de transformá-lo numa orquestra de percussão (Ferreira, 2010).

Desta forma, surge o piano preparado de John Cage, que envolve a inserção temporária de objetos tais como parafusos, borrachas e porcas entre as 45 cordas do piano, dividindo o instrumento em três tipos de timbre (Ishii, 2005).

As cordas do registo mais agudo são preparadas através da inserção de um só parafuso ou cavilha entre a segunda e a terceira corda originando uma sonoridade semelhante aos metalofones, gongos, címbalos e sinos. Por sua vez, as cordas do registo grave são

preparadas com dois ou três materiais tais como parafusos, roscas, plástico e borracha, criando sons similares aos de tambores. Por último, o registo médio é responsável pela transição entre o registo grave e o agudo, devendo permitir que o espectro de cores possa ser produzido desde os sons mais ruidosos até aos sons mais claros (Ishii, 2005).

Em suma, as preparações do piano, realizadas durante cerca de duas horas e meia, permitem a conceção de diferentes cores mais do que diferentes sons específicos (Ishii, 2005). Cage influenciou muitos compositores a escreverem obras para piano preparado destacando-se, entre eles, Crumb que, embora não utilize a expressão ‘piano preparado’ nas suas obras “muitas vezes emprega objetos estranhos [...] nas suas obras para piano”¹⁷ (Ishii, 2005, p. 71).

Entre 1946 e 1948, Cage compôs dezasseis Sonatas e quatro Interlúdios para piano preparado perfazendo este reportório cerca de uma hora de *performance* (Ishii, 2005).

1.5.2.2.2. Colocar objetos para vibrar sobre as cordas como, por exemplo, colocar um pedaço de papel sobre as cordas tal como acontece em *Makrokosmos II – Morning Music* (1973) de Crumb (Vaes, 2009).

1.5.2.2.3. Colocar objetos entre os martelos e as cordas (Vaes, 2009).

1.5.2.2.4. Utilizar sons eletrónicos controlados ao vivo pelo pianista

Exemplo: *Mantra* (1970) de Karlheinz Stockhausen (1927-2007) (Vaes, 2009).

1.5.2.2.5. Baixar as teclas silenciosamente

Esta técnica estendida foi abordada por diversos autores como Ishii, Vaes, Akbulut e Proulx, descrevendo-a como o baixar de uma ou várias teclas sem ruído (Proulx, 2009) de forma a levantar os abafadores sem que os martelos batam nas cordas. Assim, as cordas que não se encontram abafadas vibram por simpatia quando outras notas são tocadas normalmente (Ishii, 2005). Em suma, esta técnica estendida cria um efeito semelhante ao efeito de reverberação (Akbulut, 2010).

¹⁷ “[Crumb] often employs foreign objects (...) in his piano works”

Importa pois referir que existem duas formas de executar esta técnica: (1) o pianista ataca determinadas notas com o pedal da direita acionado, depois baixa determinadas teclas silenciosamente e limpa o pedal; (2) o intérprete pressiona as teclas silenciosamente e segura-as com a mão ou com o pedal de *sostenuto* enquanto as outras notas são tocadas normalmente (Ishii, 2005).

Já no século XIX alguns compositores recorreram à vibração por simpatia em resposta ao ataque de sons prévios como acontece na obra *Carnaval* opus 9 – *Paganini* (1934/35) de Robert Schumann (1810-1856) (Ishii, 2005). Mais ainda, num passado menos distante, temos a utilização desta técnica na obra *Klavierstück IX* (1961) de Stockhausen, por exemplo (Vaes, 2009).

1.5.3. Extensões de Nível Elevado de impropriedade

Nas extensões de nível elevado de impropriedade tanto o som produzido como a técnica empregada são impróprios. A maioria destas técnicas deixa de lado a *interface* própria do piano, e evita a função mediadora do sistema de martelos e abafadores do instrumento fazendo uso de partes do corpo ou de objetos para tocar diretamente em diferentes partes do piano. Deste modo, temos as seguintes técnicas estendidas:

1.5.3.1. Realizar trémulos nas cordas, bater, friccionar, beliscar ou deslizar sobre as cordas originando *glissandos*.

Ishii aponta Cowell como o responsável pelo desenvolvimento da manipulação direta das cordas do piano para obtenção de diferentes timbres. O compositor criou a expressão *stringpiano* – piano de cordas – para se referir a estas técnicas estendidas, tendo descrito as suas ideias e teorias no livro *New Musical Resources* (Cowell, 1996).

No geral, estas técnicas estendidas consistem em tocar diretamente nas cordas (Proulx, 2009) em vez de tocar nas teclas ou tocar diretamente nas cordas e nas teclas simultaneamente (Akbulut, 2010). Para tal, podem ser utilizadas partes do corpo como a ponta do dedo, a unha, a palma da mão e o punho (Vaes, 2009), bem como outros materiais (Ishii, 2005).

O método mais comum de tocar dentro do piano consiste em beliscar a(s) corda(s) no interior do piano utilizando a unha ou a ponta do dedo. Enquanto beliscar o centro das cordas produz sons suaves, beliscar as

cordas perto das cravelhas produz sons mais brilhantes. Friccionar a(s) corda(s) com a ponta dos dedos ou raspá-las com as unhas é também uma técnica estendida utilizada, muito frequentemente, devendo o movimento ser realizado em direção ao intérprete. Por outro lado, quando o objetivo do compositor é originar uma grande massa sonora, normalmente, recorre à técnica estendida de bater nas cordas (Ishii, 2005).

No que diz respeito aos trémulos, estes podem ser realizados de duas formas: (1) beliscar a corda ou as cordas continuamente alternando entre dois a três dedos, devendo os dedos formar um ângulo de 90° com o comprimento das cordas, ou (2) beliscar a corda ou as cordas continuamente ao longo do seu comprimento estando, neste caso, os dedos paralelos às cordas (Ishii, 2005).

Por último, o *glissando* nas cordas pode ser executado de duas formas: (1) lateralmente, ou seja, ao longo do comprimento de uma só corda, ou (2) horizontalmente, ou seja, realizado ao longo do comprimento de cordas sucessivas (Ishii, 2005) podendo ser executado dum registo mais grave para um registo mais agudo ou vice-versa, antes ou depois dos abafadores (Akbulut, 2010).

Todas as técnicas estendidas apontadas neste ponto requerem a utilização do pedal da direita ou do pedal de *sostenuto*. No primeiro caso, quando surgem alturas específicas na partitura, o pianista pode etiquetar as cordas a utilizar facilitando a execução. Em contrapartida, no segundo caso o pianista, ao baixar silenciosamente as teclas correspondentes às cordas a utilizar e segurando os abafadores com o pedal de *sostenuto*, já consegue visualizar facilmente as cordas a executar (Ishii, 2005).

Muitas obras recorrem a este tipo de técnicas, entre elas, *Imaginary Landscape* nº 1 (1939) de Cage.

1.5.3.2. Bater na madeira e na estrutura de metal do piano

Esta técnica inclui bater na tampa do teclado, por baixo do teclado e no tampo harmónico do piano, entre outras ações; utilizando o intérprete partes do corpo ou objetos para a realizar (Vaes, 2009). Segundo Akbulut, “Luciano Berio é conhecido pelo seu trabalho experimental com esta

técnica estendida”¹⁸ (Akbulut, 2010, p. 3081). Existem diversas obras onde esta técnica surge, tais como: *Makrokosmos II* – 10º andamento; *Voices from ‘Corona Borealis’* de Crumb (Vaes, 2009).

1.5.3.3. Apertar ou deslizar sobre as cravelhas

(Vaes, 2009).

1.5.3.4. Deslizar sobre o teclado ou beliscar a borda das teclas

Esta técnica estendida resulta na obtenção de um som percussivo, podendo ser realizada com a unha ou com outros objetos como, por exemplo, moedas (Vaes, 2009).

1.5.3.5. Bater nos pedais, com partes do corpo ou outros objetos, utilizando-os como um instrumento percussivo (Vaes, 2009).

1.5.3.6. Harmônicos produzidos quando se pressiona um ponto nodal de uma corda enquanto a corda é ativada através do teclado ou de *pizzicato* (Vaes, 2009). De forma a facilitar a execução do pianista sugere-se a utilização de fita adesiva para identificar os pontos nodais (Ishii, 2005).

Esta técnica estendida já era abordada por Cowell, como podemos observar na sua obra *Sinister Resonance* (1930), podendo ser realizada antes ou depois dos abafadores do piano (Vaes, 2009).

1.5.3.7. Tocar nas cordas do piano com um arco de violino

Esta técnica data de 1972 quando Curtis Curtis-Smith (1941-2014), inspirado pelo piano de cordas de Cowell, criou a técnica *bowing the strings*, tendo conseqüentemente Stephen Scott (1944), inspirado por C. C. Smith, gerado um *bowed piano* (Ishii, 2005).

Assim, nesta técnica estendida o pianista puxa um arco sobre as cordas emitindo um som semelhante a um violino (Proulx, 2009). O arco a utilizar pode ser um arco de violino, ou um arco construído com linhas de pesca (ideia inicialmente introduzida por Cage) (Akbulut, 2010); crinas de cavalo ou filamentos de *nylon* (Vaes, 2009).

¹⁸ “Luciano Berio Cavaliere di Gran Croce Omri is noted for his experimental work with this extended technique”.

1.5.3.8. Acionar indiretamente a vibração de uma corda através da utilização do magnetismo de um *e-bow* (Vaes, 2009).

1.5.3.9. Realizar *damping*, técnica que consiste em pressionar as cordas com as palmas das mãos, abafando-as, enquanto uma ou várias notas são acionadas através do teclado. Esta técnica permite a alteração tímbrica do som e pode ser realizada após os abafadores ou entre as cravelhas e os abafadores. Quando esta técnica é realizada lentamente, o pianista pode ir aumentando a pressão sobre a corda progressivamente. Enquanto muita pressão produz um som baço, uma pressão leve muda apenas ligeiramente a cor do som (Ishii, 2005).

1.5.3.10. Acionar os pedais em parte ou gradualmente

Nesta técnica, “a ação e o som produzido parecem estar perto da sua ação e som próprios, mas na realidade ambos são manipulados de forma imprópria”¹⁹ (Vaes, 2009, p. 21).

1.5.4. Extensões de Nível Extremo de Impropriedade

Estas extensões encontram-se muito distantes da execução própria do piano, dispensando muitas delas o uso da *interface* própria do instrumento. Para além disso, não envolvem o som do piano *per se*, pelo que o resultado sonoro é totalmente impróprio (Vaes, 2009).

1.5.4.1. Realizar gestos teatrais sem envolverem qualquer tipo de som, como acontece na obra *4'33"* (1952) de Cage (Vaes, 2009).

1.5.4.2. Combinar sons não produzidos no piano com a utilização das cordas do piano sem estarem abafadas, ou seja, com o pedal da direita constantemente acionado.

Esta técnica é abordada por autores como Ishii (2005), Proulx (2009), Akbulut (2010) e Vaes (2009), podendo envolver: (1) a utilização de sons produzidos pelo corpo humano como cantar, rir ou bater os pés; (2) a utilização de objetos como as paredes do auditório onde é realizado o

¹⁹ “The action and its sound appear to still be close to be proper action and sound, but in fact both are manipulated improperly”.

concerto, produzindo som ao arranhá-las; e (3) a utilização de sons gravados acionados por um controlo remoto. Estas ações têm que estar combinadas com a utilização das cordas não abafadas do piano (Vaes, 2009).

Em suma, “o piano preparado de John Cage, o piano de cordas de Henry Cowell, as técnicas especiais de George Crumb, assim como muitas outras buscas por se ampliar as capacidades tímbricas e sonoras do piano, fazem parte do que chamamos hoje de piano estendido” (Cardassi, 2011, p. 60).

A importância do surgimento destas técnicas para a história da música em geral e, mais especificamente, para a história do piano é enorme pois “através das técnicas estendidas, os compositores não trouxeram apenas inovações técnicas na música para piano, mas também uma mudança fundamental do conceito de música”²⁰ (Ishii, 2005, p. 98).

1.6. Relevância da inserção de técnicas estendidas no ensino

Atualmente muitos compositores e intérpretes continuam a dedicar-se à exploração das possibilidades tímbricas de diferentes instrumentos, aumentando a diversidade de cores instrumentais nas peças contemporâneas (Akbulut, 2010). O conceito de piano estendido, em específico, não está definido em nenhum dicionário de música de referência (Cardassi, 2011). Mais ainda, a maioria dos pianistas apenas se concentra na execução de outro tipo de repertório, mostrando alguma relutância em aprender novas concepções musicais (Ishii, 2005). Assim, as técnicas estendidas “parecem ainda estar renegadas, infelizmente a uma classe inferior” (Cardassi, 2011, p. 60).

Proulx defende que “as obras para piano estendido são raramente interpretadas ou ensinadas. Esta situação é lamentável, considerando a qualidade dessas composições e o potencial das técnicas estendidas para expandir as capacidades tímbricas do piano”²¹ (Proulx, 2009, p. 3).

Refletindo sobre o ensino especializado da música em geral, compreendemos que “um estudante iniciante, [...] tem, na maioria das vezes, uma “idéia de música” limitada à tonalidade. Essa direccionalidade imposta pelo meio [...] pode ocasionar o desinteresse dos alunos para diferentes abordagens musicais, restringindo o

²⁰ “through extended techniques, composers brought not only technical innovations to piano music, but also a fundamental change to the concept of music”.

²¹ “Extended piano works are rarely performed or taught. This situation is regrettable considering the quality of these compositions, and the great potential of extended techniques to expand the piano’s coloristic resources”.

conhecimento (e mesmo a difusão) de novos sistemas musicais” (Deltrégia, 1999, p. 2). Desta forma, a inserção pedagógica de novas linguagens musicais é um processo complexo que enfrenta diversos obstáculos dentro de um contexto social e cultural conservador (Deltrégia, 1999). Os professores devem combater a “massificação cultural e estética observada na maioria das práticas pedagógicas aos iniciantes não apenas do piano, mas dos instrumentos musicais de um modo geral” (Deltrégia, 1999, p. 11).

É comum as crianças gostarem de explorar novas possibilidades sonoras, divertindo-se ao manusear o seu mundo sonoro. Ao iniciar a aprendizagem de um instrumento, as crianças interessam-se essencialmente pelo instrumento e não por um repertório específico, o que facilita a inserção das técnicas estendidas no seu vocabulário musical (Daldegan & Dottori, 2011). De acordo com Almeida (2014), nas aulas de piano os alunos devem explorar todo o piano não se restringindo apenas ao teclado. Assim, o professor deve incentivar os alunos a procurar diferentes timbres possíveis de retirar do piano, recorrendo a técnicas de improvisação e de composição. Mais ainda, a autora defende a utilização de ruídos, técnicas estendidas e tempo amétrico nos momentos performativos, de forma a criar músicos cada vez mais abertos à inovação. De acordo com Mark, o principal objetivo da familiarização das crianças com a música contemporânea é “aumentar a sua discriminação auditiva, para que se tornem gradualmente capazes de ser seletivos em suas escolhas de música contemporânea” (apud Daldegan & Dottori, 2011, p. 116).

Infelizmente, observamos que o domínio da música contemporânea e das técnicas estendidas em específico, não figura nos objetivos curriculares do programa oficial de piano, quer da iniciação musical, quer do ensino básico e secundário. Desta forma, importa termos consciência que, limitando as crianças a um determinado universo sonoro, não lhes permitindo a manipulação livre do som, futuramente elas apenas apreciarão os géneros que lhes foram apresentados (Daldegan & Dottori, 2011). A não abordagem, em contexto escolar, de novas estéticas musicais compromete a formação completa dos alunos, pois não lhes permite estabelecer uma conexão entre aquilo que aprendem e a sua criatividade (Deltrégia, 1999).

No que diz respeito à sociedade em geral, ao não ensinarmos música contemporânea aos alunos levaremos à desconexão da música dos séculos passados em relação à atual. A nova música apenas é compreendida se conhecermos o seu contexto histórico e a forma como esta evoluiu. Se isso não ocorrer “os ouvintes estão aptos a dispensar, não gostar, ou simplesmente ignorar a nova música porque a lacuna estilística entre a nova e a velha música é simplesmente muito grande para a

preencherem”²² (Costes, 2005, p. 51). Como professores podemos evitar que a nova música caia no esquecimento, levando os alunos a estabelecer uma relação duradoura com novas linguagens musicais (Costes, 2005).

A aprendizagem de música contemporânea e em específico das técnicas estendidas traz inúmeros benefícios, sendo sempre uma mais-valia para o desenvolvimento dos alunos pois permite-lhes: (1) ter mais possibilidades de escolha musical; (2) desenvolver a criatividade uma vez que as suas *performances* estão livres “dos clichês da música tonal” (Deltrégia, 1999, p. 16) sendo-lhes até, por vezes, solicitado a interação direta, como intérpretes, na composição (Deltrégia, 1999); (3) estimular os seus interesses; (5) explorar as suas capacidades; (6) assegurar o prevalecimento desta estética musical, e (7) apreciar e divulgar a arte da época (Costes, 2005).

1.7. Razões para a não abordagem de técnicas estendidas no ensino de piano

Embora a não aprendizagem de música contemporânea e de técnicas estendidas em específico nas escolas de ensino artístico especializado tenha inúmeras repercussões negativas para a história da música e para o desenvolvimento pessoal e musical dos alunos, observamos que estes conteúdos nunca se inseriram nos planos curriculares dos conservatórios até aos dias de hoje. Consequentemente decidi investigar o porquê do sucedido pelo que passo a apresentar um estudo de Akbulut (2010) sobre as razões pelas quais as técnicas estendidas não são abordadas nos conservatórios da Turquia. A autora entrevistou diversos professores de piano dos catorze estados deste país. De acordo com o estudo efetuado, as principais razões que levam a uma não abordagem das técnicas estendidas prendem-se com as dificuldades encontradas na sua aplicação. A autora apresenta uma listagem dos problemas referidos, desde os mais frequentes até aos menos frequentes:

- Dificuldades em adquirir partituras de repertório com técnicas estendidas no piano (Akbulut, 2010). A falta de exploração de novas linguagens musicais nas escolas de música e nos conservatórios provoca uma ausência de consumidores de partituras de música contemporânea em geral. Consequentemente, os editores não são muito recetivos à publicação das novas obras dos compositores, uma vez que o mercado não dá resposta

²² “listeners are apt to dismiss, dislike, or simply ignore new music because the stylistic gap between new and old music is simply too wide for them to bridge”.

às mesmas. Assim, compreende-se que os professores sintam dificuldades em adquirir peças onde as técnicas estendidas figuram. Podemos afirmar que o estado do mercado editorial torna-se, assim sendo, uma barreira à promoção da música contemporânea em geral e das técnicas estendidas em específico (Deltrégia, 1999).

- Dificuldades no acesso a pianos adequados.
- Ignorância da existência deste repertório quer por parte dos professores, quer por parte dos alunos devido ao abrangente repertório existente para piano.
- Falta de alunos com conhecimentos suficientes para abordar este tipo de repertório (Akbulut, 2010). Os alunos têm um acesso bastante limitado a este tipo de música, uma vez que muitos intérpretes também não demonstram interesse em executar obras contemporâneas em geral e, em específico, obras envolvendo técnicas estendidas sobretudo devido à falta de conhecimento da escrita notacional utilizada neste repertório (Daldegan & Dottori, 2011).
- Falta de reconhecimento do trabalho musical envolvido neste repertório e o número relativamente reduzido de composições (Akbulut, 2010). Assistimos a uma desvalorização da interpretação da música contemporânea em geral (Deltrégia, 1999).
- Falta de popularidade de compositores turcos que tenham utilizado estas técnicas.
- Dificuldades aquando a preparação deste repertório, principalmente no que diz respeito ao rigor da sua *performance* (Akbulut, 2010). Existem diversos fatores que dificultam a execução da música contemporânea em geral tais como “ritmo e compassos irregulares; sons não-convencionais e eletroacústicos; harmonia não-tonal; contrastes extremos; [...] mistura de géneros, estilos e modos de expressão e efeitos sonoros especiais” (Daldegan & Dottori, 2011, p. 115) para além das dificuldades de leitura notacional já mencionadas.
- Necessidade de colaborar com os compositores para que a *performance* seja realmente bem-sucedida (Akbulut, 2010).

Embora alguns professores entrevistados tenham referido a existência de um número reduzido de composições que apliquem estas técnicas, Akbulut afirma que diversos compositores europeus utilizaram variadíssimas vezes técnicas estendidas.

Conclui-se que, “a razão principal para a pouca atenção dada às técnicas estendidas no piano é a falta de reconhecimento deste repertório único”²³ (Akbulut, 2010, p. 3087).

1.8. Soluções para a aprendizagem/ensino de técnicas estendidas no piano

Analisando a importância do surgimento das técnicas estendidas no piano para a história deste instrumento e todos os benefícios inerentes à compreensão e divulgação destas técnicas, torna-se evidente que estas têm que ser promovidas de forma a virem a ser utilizadas em maior escala. O repertório onde estão presentes técnicas estendidas deve ser incluído em concertos, *workshops* e seminários (Akbulut, 2010). Existem diversas explicações sobre a forma como estas técnicas devem ser utilizadas, sendo que muitos estudos referem compositores associados a técnicas que envolvem o piano de cordas ou o piano preparado, por exemplo.

No seu estudo efetuado com os conservatórios da Turquia, Akbulut sugere ainda diversas soluções para a inclusão das técnicas estendidas nos conservatórios, tais como:

- 1.8.1. Inclusão de aulas no plano curricular de piano que permitam o estudo das técnicas estendidas. Estas aulas podem ser administradas separadamente ou pode-se recorrer à inclusão das técnicas nas aulas de piano;
- 1.8.2. Organização de *workshops* e seminários sobre técnicas estendidas no piano;
- 1.8.3. Encorajamento dos alunos por parte dos professores relativamente à execução deste tipo de repertório nos concertos e audições (Akbulut, 2010).

Dottori & Daldegan (2011) sugerem também formas criativas de ensinar as técnicas estendidas: “pode ser interessante organizar atividades em que as técnicas estendidas são organizadas em composições estruturadas segundo partituras gráficas. Há inclusive estudos que demonstram que o uso de notação gráfica estimula o pensamento criativo em música. [...] Estas *obras abertas*, que podem desenvolver facilmente o aspeto textural e narrativo que caracteriza muito a composição contemporânea, quando baseadas em técnicas estendidas adquirem prontamente um caráter lúdico e de grande divertimento para crianças” (Daldegan & Dottori, 2011, p. 124).

²³ “The basic reason for the lack of attention given to extended piano techniques is the lack of recognition and knowledge of this unique repertoire.”

Capítulo 2 - Métodos

Neste capítulo descrevo os métodos adotados na realização deste projeto. Esta seção segue a seguinte ordem: (i) caracterização dos participantes; (ii) material utilizado na implementação deste estudo; e (iii) descrição pormenorizada dos procedimentos adotados.

2.1. Participantes

Este trabalho experimental foi implementado no Conservatório Regional de Coimbra, onde desenvolvi também as minhas atividades de estágio no ano letivo 2015/2016, e no Curso de Música Silva Monteiro no Porto. Foram realizadas: uma implementação de dois trimestres de duração no Conservatório Regional de Coimbra e duas atividades isoladas de curta duração, uma no Curso de Música Silva Monteiro, e outra no Conservatório Regional de Coimbra.

O estudo de dois trimestres de duração contou com a participação de duas alunas da classe de piano (Tabela 2):

Tabela 2: Identificação dos participantes no estudo de dois trimestres de duração

Identificação	Idade	Grau de escolaridade
Aluna 1	12 anos	2º grau
Aluna 2	13 anos	4º grau

Na atividade isolada realizada no Curso de Música Silva Monteiro participaram cerca de 9 alunos, sendo que a amostra aleatória que irei analisar corresponde a duas alunas de piano (sexo feminino), com idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos de idade. Por sua vez, a atividade realizada no Conservatório Regional de Coimbra contou com a participação de cerca de 13 alunos, tendo sido retirada uma amostra aleatória onde figuram 3 alunos de piano do Conservatório, um do sexo masculino e dois do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 9 e os 11 anos de idade.

2.2. Materiais

Este trabalho experimental necessitou sempre da utilização de um piano de cauda, de um projetor e de um computador. Foram também utilizadas estantes, uma máquina de filmar Sony Cyber-shot modelo DSC-S930 e um tripé de suporte à câmara.

Os materiais utilizados para a execução das técnicas estendidas no piano foram: baquetas de caixa; baquetas de lã; baquetas de cortiça; baquetas de veludo; baquetas de borracha; bolas de *ping-pong*; bolas de ténis; garrafas de vidro; porcas de borracha; folhas de papel; fio de pesca; canetas e palhetas de guitarra. Todo o material necessário foi facultado por mim.

2.3. Procedimentos

Inserindo-se as técnicas estendidas no panorama da música contemporânea, e tendo este projeto educativo o objetivo de estudar a reação dos alunos ao ensino de técnicas estendidas no piano, decidi implementar aulas regulares destas técnicas no piano durante um período de 6 meses e realizar também *workshops* de curta duração sobre esta temática de forma a analisar as reações dos alunos à sua aprendizagem. Todo o trabalho de campo efetuado foi previamente calendarizado (como se pode observar na tabela 3) e divide-se em: um estudo de curta duração e um estudo de dois trimestres de duração, que por sua vez está subdividido em dois tipos de atividades.

Tabela 3: Calendarização do trabalho de campo

	2015																2016											
	O				N				D				J				F				M							
	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4				
Estudo de dois trimestres de duração – parte 1: Planificação das aulas	■																											
Apresentação da linguagem contemporânea a trabalhar com os alunos						■																						
Execução de técnicas estendidas percussivas							■																					
Gravação/Audição e Seleção das técnicas estendidas percussivas a utilizar								■																				
Recriação da obra <i>Trois pièces pour piano: Pastorale</i> de Poulenc									■	■	■																	
Revisão, gravação e audição da peça <i>Pastorale</i> de Poulenc remodelada													■															
Execução de técnicas estendidas melódicas e harmónicas														■	■													
Gravação/Audição e Seleção das técnicas estendidas melódicas e harmónicas a utilizar															■	■												
Estudo de curta duração Sessão Isolada: <i>Workshop</i> de técnicas estendidas no piano (Porto)															■	■												
Estudo de curta duração Sessão Isolada: <i>Workshop</i> de técnicas estendidas no piano (Coimbra)															■	■												
Estudo de dois trimestres de duração – parte 2: Composição da peça															■	■												
Elaboração do questionário																			■	■								
Distribuição do questionário aos alunos																				■								
Revisão, gravação e audição da peça composta																				■								
Ensaios																				■	■	■						
Audição																					■	■						

2.3.1. Estudo de dois trimestres de duração

A primeira parte do estudo de dois trimestres de duração centrou-se na recriação de uma obra com a utilização de técnicas estendidas percussivas. Esta fase iniciou-se em outubro de 2016 com o pedido de autorizações para a sua implementação à direção pedagógica do Conservatório Regional de Coimbra e aos encarregados de educação das alunas que viriam a colaborar. Para este efeito procedi à entrega de documentos (que se encontram em anexo) onde descrevi sucintamente o projeto, expliquei os procedimentos de implementação que tinha previsto, clarifiquei os objetivos deste estudo e, por último, referi quais os critérios básicos necessários para o sucesso deste estudo. Este trabalho experimental decorreu no Conservatório Regional de Coimbra, com uma frequência semanal, ocorrendo na totalidade 18 sessões. Cada aula de técnicas estendidas no piano teve a duração de uma hora e foi lecionada e planificada por mim. A planificação realizada por mim em outubro de 2015 consistiu numa planificação detalhada de cada aula onde selecionei o material necessário para cada seção, os procedimentos a adotar em cada aula e os critérios de recolha de dados a aplicar.

Desta forma, apresento de seguida uma descrição detalhada de todos os procedimentos adotados por seção. A primeira aula foi dedicada à explicação dos objetivos e conteúdos da disciplina, atenta à estimulação dos alunos para a aprendizagem de técnicas estendidas no piano. Nessa primeira aula abordei: (i) o conceito de técnicas estendidas e a sua categorização, sucintamente; (ii) expliquei o mecanismo interno do piano; (iii) apresentei alguns compositores que criaram obras onde figuram as técnicas estendidas, e (iv) apresentei algumas partituras de técnicas estendidas para piano para as alunas ouvirem, observarem e discutirem em sala de aula, tais como, *Peça para piano de cordas* (1923) de Henry Cowell, *Sonatas e Interlúdios* (1946-1948) de John Cage, *Makrokosmos I* (1972) de George Crumb, entre outras.

As duas aulas seguintes tiveram como temática as técnicas estendidas percussivas. Apresentei algum material com que iríamos trabalhar e procedemos à exploração e seleção de diferentes timbres através da percussão da madeira do piano, pedais e estrutura de metal utilizando partes do corpo como, por exemplo, as mãos, bem como diferentes materiais tais como baquetas de caixa, baquetas de lã, baquetas de cortiça, bola de *ping-pong*, entre outros. Cada técnica estendida foi gravada isoladamente, permitindo uma seleção rápida das técnicas que as alunas mais gostaram através da audição e visualização das gravações.

No início do mês de dezembro, propus às alunas a inserção das técnicas estendidas percussivas (selecionadas anteriormente) no 3º andamento, *Alla Turca*, da Sonata nº 11 em Lá Maior K. 331 de Wolfgang Amadeus Mozart. Sugerir este andamento de sonata visto ser conhecido pelo público em geral e muito apreciado. No entanto, aquando da aplicação das técnicas percussivas nesta obra, constatámos que era complexo desenvolver ritmos díspares dos já apresentados na obra. Para além disso, observámos que era difícil realçar um determinado timbre, desenvolvido através das técnicas percussivas, visto a obra apresentar um andamento rápido e ter um ritmo muito definido, existindo sempre uma grande massa sonora.

Consequentemente, sugeri a audição e discussão da viabilidade de utilizarmos a peça *Pastorale* das *Trois pièces pour piano* de Francis Poulenc, visto ser uma obra mais lenta, de carácter mais livre, e com uma linguagem não marcada pelo tonalismo, facilitando a improvisação sob a mesma. As alunas ficaram entusiasmadas em trabalhar sobre esta obra, pelo que seguidamente debatemos algumas ideias/opiniões.

Nas duas aulas seguintes do mês de dezembro as alunas recriaram, com o meu auxílio, a peça *Pastorale* de Poulenc.

A segunda parte do estudo de dois trimestres de duração consistiu na improvisação e composição de uma peça com recurso a técnicas melódicas e harmónicas, pelas alunas participantes. Para tal, selecionei previamente 9 técnicas estendidas que foram exploradas em aula com recurso a diversos materiais, como é apresentado na tabela 4:

Tabela 4: Técnicas estendidas melódico-harmónicas e materiais utilizados

Técnicas estendidas abordadas	Materiais/ recursos utilizados
<i>Clusters</i>	Dedos; punho; palma da mão; braço; cotovelo
Ressonância das cordas por simpatia	Realizado no teclado e com pedal da direita
Bater diretamente nas cordas	Baquetas; Bola de ténis; bola de <i>ping-pong</i>
<i>Tremolo</i>	Pontas dos dedos; palheta de guitarra
<i>Pizzicato</i>	Pontas dos dedos; unhas; palheta de guitarra
<i>Glissando</i>	Unhas; fio de pesca; baquetas; bola de <i>ping-pong</i> ; bola de ténis
Harmónicos	Pontas dos dedos
<i>Damping</i>	Palma da mão (dentro do piano); dedos da outra mão (no teclado)
Piano preparado	Porca de borracha; folha de papel

Posteriormente, procedemos à gravação em vídeo, audição/visualização e seleção das técnicas estendidas melódicas e harmónicas a utilizar, especificando o material necessário para cada uma delas.

No início de fevereiro, lancei como desafio a composição de uma peça com a utilização exclusiva de técnicas estendidas de carácter melódico-harmónico, tendo dado algumas regras iniciais para o começo da improvisação, que foi sendo discutida e passada a escrito ao longo da experimentação. As regras facultadas foram as seguintes:

- Estrutura da peça: ABA'
- Compasso quaternário simples
- Secção A: A peça inicia-se em pianíssimo. Esta secção terá um carácter mais calmo e misterioso.
- Secção B: Secção mais forte e mais rítmica surgindo nesta o clímax da peça.
- Secção A': Utilização de materiais sonoros que fazem a transição entre a secção B e a secção A' e que nos remontam à secção A.

A peça composta pelas alunas ficou totalmente terminada no final do mês de fevereiro e encontra-se registada em vídeo. Esta peça foi inteiramente composta e executada somente pelas alunas, tendo sido nomeada *Primavera Desigual*.

As restantes três aulas até à data da audição final funcionaram como aulas de ensaio da obra *Suspiro* e *Primavera Desigual*. No dia 22 de março de 2016, realizou-se a audição final de técnicas estendidas, que teve como objetivo dar a conhecer à comunidade escolar formas não convencionais de tocar piano. Esta apresentação pública correspondeu ao término da aplicação prática desta fase do trabalho de campo e foi inteiramente registada em vídeo.

A recolha de dados da primeira e terceira fase deste trabalho de campo envolveu o registo em vídeo da execução das diferentes técnicas estendidas isoladamente ao longo das aulas; das obras remodeladas e criadas em aula; e da apresentação pública final no Conservatório Regional de Coimbra. As gravações foram apenas facultadas às alunas participantes por correio eletrónico.

Para além disso, ao longo do ano letivo, registei em forma de caderno de atividades uma descrição breve de cada aula e, no final do mês de fevereiro, elaborei e distribuí um questionário às alunas, com vista a indagar a sua opinião acerca do mesmo. As alunas levaram consigo o questionário para responderem e entregarem-me posteriormente.

2.3.2. Workshops de Técnicas Estendidas no Piano

O estudo de curta duração correspondeu à realização de dois *Workshops* de Técnicas Estendidas no Piano realizados no Conservatório Regional de Coimbra e no Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, com a duração aproximada de duas horas cada.

2.3.2.1. Curso de Música Silva Monteiro, Porto

O *workshop* realizado no Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, teve lugar no dia 25 de janeiro de 2016 e teve o intuito de incentivar os alunos participantes à improvisação de uma obra para piano recorrendo estritamente ao uso de técnicas estendidas percussivas e melódico-harmónicas.

Dispondo da informação relativa ao número de inscritos na atividade previamente, planifiquei quais as técnicas estendidas que iria abordar e o material a utilizar em cada uma delas, estando estes dados descritos na tabela 5.

Tabela 5: Técnicas estendidas e materiais utilizados no *workshop* no Porto

Técnicas estendidas abordadas	Materiais/ recursos utilizados
<i>Glissando</i> horizontal nas cordas	Baqueta pequena de lã
<i>Clusters</i>	Punhos
Beliscar as cordas	Palheta de guitarra
Percutir a parte de madeira do tampo harmónico do piano	Baqueta de veludo
Percutir por baixo do piano os suportes em madeira que emitem frequências distintas	Baqueta de veludo
Percutir a zona metalizada do tampo harmónico	Baqueta de caixa
Deixar cair uma bola de <i>ping-pong</i> sobre as cordas	Bola de <i>ping-pong</i>
<i>Damping</i>	Palma da mão (dentro do piano); dedos da outra mão (no teclado)
Piano preparado	Colocação de uma folha de papel em cima das cordas

Assim, esta atividade iniciou-se com uma apresentação realizada por mim, com recurso a um suporte informático em PowerPoint, em que abordei sucintamente o que eram as técnicas estendidas e quais os objetivos do *workshop*. Posteriormente expliquei, demonstrei e solicitei a cada aluno separadamente, a execução de cada técnica estendida e a escolha de uma por aluno. Após este processo, lancei o desafio de construirmos uma peça somente com a utilização das técnicas estendidas enunciadas na tabela anterior. Para tal, dei apenas algumas regras orientadoras do processo de improvisação:

- Estrutura da peça: ABA'
- Secção A:
 - Cada aluno tem dois compassos quaternários onde deve executar a técnica que lhe compete, respeitando a pulsação marcada pela professora (andamento *moderato*);
 - O aluno deve construir um padrão que repete sucessivamente;
 - A professora sugere alguns padrões rítmicos que os alunos podem selecionar, modificar ou até inventar outros;
 - De dois em dois compassos entra um novo som, mantendo-se sempre os padrões sonoros anteriores;
 - Esta secção começa em *pianíssimo* e só começa a crescer progressivamente quando estiverem para entrar os últimos dois alunos.
- Secção B:
 - Esta secção surge do *crescendo* que se iniciou na secção A e é realizada por todos os alunos em simultâneo (cada um a realizar a sua técnica estendida), e atinge um clímax sonoro em *fortíssimo*, respeitando sempre o seu padrão sonoro.
 - A secção tem a duração de dois compassos quaternários.
- Secção A':
 - Na secção A' ocorre uma desconstrução em espelho do que foi criado anteriormente;
 - Sucessivamente os alunos começam a sair pelo inverso da ordem em que entraram, ou seja, em espelho;
 - Nesta secção apenas é realizado um compasso quaternário por técnica;
 - Esta secção inicia-se com o *fortíssimo* da secção B e progressivamente volta ao *pianíssimo* em que a peça se iniciou.

As regras enunciadas funcionaram como meras linhas orientadoras do processo criativo, tendo o intuito de direcionar o pensamento divergente dos alunos, o que considerei essencial dado o curto espaço de tempo que tínhamos para desenvolver esta atividade.

No final da atividade, os alunos participantes no *workshop* apresentaram publicamente a peça construída numa pequena audição. Toda a atividade foi gravada em vídeo e no final realizei curtas entrevistas a duas alunas participantes, escolhidas aleatoriamente, para recolha de dados e sua posterior análise.

2.3.2.2. Conservatório Regional de Coimbra

O *workshop* de técnicas estendidas no piano, que teve lugar no Conservatório Regional de Coimbra, ocorreu no dia 6 de fevereiro de 2016 e teve como objetivo dar a conhecer aos alunos o que são as técnicas estendidas no piano e incentivar a sua exploração através da construção, durante a atividade, de uma peça com estas técnicas.

Planifiquei esta atividade já com o conhecimento prévio do número de alunos que iriam participar, tendo selecionado o número de técnicas estendidas de acordo com o número de participantes. Assim, decidi antecipadamente que iria abordar as seguintes técnicas (tabela 6):

Tabela 6: Técnicas estendidas e materiais utilizados no *workshop* em Coimbra

Técnicas estendidas abordadas	Materiais/ recursos utilizados
<i>Glissando</i> horizontal nas cordas	Baqueta pequena de lã
<i>Clusters</i>	Punhos
Beliscar as cordas	Palheta de guitarra
Percutir a parte de madeira do tampo harmónico do piano	Baqueta de veludo
Percutir por baixo do piano os suportes em madeira que emitem frequências distintas	Baqueta de veludo
Percutir a zona metalizada do tampo harmónico	Baqueta de caixa
Deixar cair uma bola de <i>ping-pong</i> sobre as cordas	Bola de <i>ping-pong</i>
<i>Damping</i>	Palma da mão (dentro do piano); dedos da outra mão (no teclado)
Piano preparado	Colocação de uma folha de papel em cima das cordas
Raspar nas cravelhas do piano	Baqueta de borracha
Harmónicos	Ponta do dedo (a pressionar o ponto nodal na corda) e ponta do dedo (a pressionar a tecla da corda correspondente)
Percutir a zona do tampo harmónico por baixo do piano	Baqueta de lã

Esta atividade iniciou-se também com uma explicação sucinta dos objetivos da atividade com auxílio de um suporte informático em PowerPoint. Posteriormente, demonstrei as técnicas a abordar e os alunos experimentaram e selecionaram uma delas. Os critérios de seleção das técnicas estendidas foram os graus de dificuldade das mesmas e o resultado sonoro. De seguida, lancei igualmente o desafio da construção de uma peça respeitando as mesmas regras base que eu tinha fornecido para a atividade no Curso de Música Silva Monteiro. No final da atividade, os alunos apresentaram publicamente o seu trabalho e eu distribui um certificado de participação no *workshop* a cada. Esta atividade encontra-se registada em formato de vídeo, bem como as três entrevistas, que realizei na semana seguinte, ao grupo de amostra.

Estes dois *workshops* tiveram como intuito estudar a reação dos alunos à aprendizagem de técnicas estendidas numa situação curta e pontual, estando a análise dos dados recolhidos descrita no capítulo seguinte.

Capítulo 3 – Resultados

Neste capítulo apresento uma análise do impacto deste projeto segundo duas perspectivas: primeiro, analiso a influência das técnicas estendidas no desenvolvimento de diversas competências relacionadas com a aprendizagem do piano, entre elas: a audição crítica, a improvisação melódica e rítmica, a componente da dinâmica inserida na expressividade musical e a memória; e, em segundo lugar, efetuo uma análise das reações dos intervenientes diretos (alunos) e indiretos (público) à implementação deste projeto.

3.1. Audição Crítica

A aprendizagem de qualquer instrumento musical requer a capacidade de escutarmos atentamente o som que produzimos no instrumento e termos a capacidade de manipularmos este som produzido consoante o resultado sonoro que pretendemos obter. Essa acuidade auditiva vai sendo trabalhada ao longo do crescimento musical dos alunos, sendo, contudo, uma competência nem sempre abordada nas aulas de piano.

Seguidamente apresento uma descrição detalhada das aulas onde a audição crítica das alunas foi trabalhada, bem como refiro os comentários/reações das alunas ao desenvolvimento desta competência.

3.1.1. Aula do dia 13 de novembro de 2015

Nesta primeira aula procedemos à audição, visualização e discussão de algumas obras que utilizam técnicas estendidas, tais como:

- *Makrokosmos I*: “4. Crucificius”; “6. Night-Spell I”; “12. Spiral Galaxy” de George Crumb;
- Sonata nº V das *Sonatas e Interlúdios* para piano preparado de John Cage;
- *Desassossego Latente* de Felipe Almeida Ribeiro.

Cada uma destas obras foi discutida em sala de aula entre mim e as alunas. Por um lado, as alunas pareciam um pouco assustadas com a dificuldade das obras que levei como exemplo, utilizando algumas das seguintes expressões: “parece difícil” (aluna 2); “o som é estranho” (aluna 1); “como é que vamos fazer isto?” (aluna 2). Por outro lado, as alunas referiram que gostaram das obras referindo que “são diferentes” (aluna 2) e “é engraçado” (aluna 1).

3.1.2. Aula do dia 20 de novembro de 2015

Na segunda aula, expliquei que iríamos começar por abordar as técnicas percussivas isoladamente e seguidamente apresentei alguns dos materiais percussivos a utilizar, tais como: baquetas de caixa; baquetas de lã; baquetas de cortiça; baquetas de veludo; baquetas de borrachas; bola de *ping-pong*; bola de ténis e garrafa de vidro.

Pedi depois a cada aluna para percutir o piano na madeira, cordas, tampo harmónico e pedais com os materiais acima referidos ou com as palmas das mãos, por exemplo, e para discutirem e selecionarem conjuntamente quais as técnicas sonoramente mais interessantes.

As alunas foram selecionando determinados materiais para percutirem zonas específicas do piano, procurando o resultado sonoro que lhes era mais agradável. Durante a experimentação, foram comunicando abertamente as suas perceções, procurando conjuntamente melhorar os resultados sonoros.

3.1.3. Aula do dia 27 de novembro de 2015

No dia 27 de novembro, revimos as técnicas estendidas percussivas executadas na aula anterior e procedemos à sua gravação em vídeo. Posteriormente ouvimos as gravações de cada técnica isoladamente e fomos discutindo quais as mais interessantes e eliminando as menos agradáveis.

Por um lado, as alunas realizaram comentários positivos às técnicas estendidas referindo: “Ah, esta é gira!” (aluna 1); “Esta ficou bem” (aluna 2); “Podíamos usar esta logo no início” (aluna 1), por outro lado comentaram algumas técnicas negativamente utilizando as seguintes expressões: “Ficou mal” (aluna 2); “É melhor tirarmos esta” (aluna 2); “Não gosto” (aluna 1); “A outra ficou mais gira” (aluna 1).

3.1.4. Aula do dia 4 de dezembro de 2015

Nesta aula, escutámos o 3º andamento da Sonata para piano nº 11 K. 331 de Mozart, e discutimos em grupo a inserção das técnicas estendidas percussivas no mesmo. As alunas comentaram que sentiram muitas dificuldades em inserir as técnicas estendidas neste andamento de sonata, pelo que seguidamente sugeri ouvirem a peça *Pastorale* pertencente à obra *Trois Pièces pour Piano* de Poulenc que eu iria tocar no piano, e comentarem a possibilidade de inserirmos aqui as técnicas estendidas percussivas. Nesta obra de Poulenc as alunas sentiram uma maior abertura para inserirem novos materiais sonoros na peça, tendo ficado decidido que iríamos reformular

esta peça em vez do 3º andamento da Sonata K. 331 de Mozart, como inicialmente planejado.

3.1.5. Aula do dia 8 de janeiro de 2016

No dia 8 de janeiro de 2016 procedemos à revisão e gravação em vídeo da obra *Pastorale* de Poulenc, reformulada com técnicas estendidas percussivas. De seguida, escutámos a gravação e pedi às alunas para comentarem o que não gostaram e sugerirem alterações. Enquanto a aluna 1 gostou de tudo, a aluna 2 referiu que, do compasso 16 em diante, “as técnicas estão muito fortes, parece que vamos partir o piano” (aluna 2).

3.1.6. Aula do dia 15 de janeiro de 2016

Na aula do dia 15 de janeiro de 2016, as alunas exploraram diferentes técnicas estendidas melódicas e harmónicas e selecionaram os timbres que mais lhes agradaram. Os comentários das alunas relativamente às técnicas foram muito objetivos, tendo logo sido excluídas algumas técnicas e alguns materiais pois, segundo referiram: “não se percebe bem esta” (aluna 1); “esta é muito barulhenta” (aluna 2); “esta não se vai ouvir no meio das outras” (aluna 2).

3.1.7. Aula do dia 22 de janeiro de 2016

No dia 22 de janeiro, terminámos a seleção das técnicas estendidas melódicas e harmónicas que iríamos utilizar bem como os materiais para as executar. A aluna 1 não gostou da sonoridade da folha de papel sobre as cordas do piano e experimentou colocar canetas sobre a folha de papel, pressionando-a contra as cordas. O timbre criado foi mais do agrado de ambas as alunas que ficaram contentes por terem remodelado sozinhas uma das técnicas previamente existentes.

3.1.8. Aula do dia 29 de janeiro de 2016

Nesta aula procedemos à gravação em vídeo de cada técnica melódica e harmónica selecionada isoladamente e à audição crítica das gravações. Após ouvirmos as gravações as alunas decidiram trocar algumas técnicas por outras cujo resultado sonoro era mais do seu agrado.

3.1.9. Aula do dia 26 de fevereiro de 2016

No dia 26 de fevereiro, revimos e gravámos a peça composta com recurso a técnicas estendidas melódicas e harmónicas. Seguidamente, ouvimos a gravação e as alunas expressaram a sua opinião, comentando que gostavam do resultado final da obra. Contudo, a aluna 2 sugeriu a alteração de alguns aspetos ligados à expressividade musical como, por exemplo, a realização de mais alterações de dinâmica.

Nesta aula, distribuí também um questionário, referente ao projeto de técnicas estendidas no piano em geral, com vista a recolher alguns dados que foram analisados posteriormente e se encontram expostos mais adiante neste capítulo.

3.2. Improvisação rítmica e melódica

Neste ponto, descrevo e analiso as reações das alunas à improvisação rítmica e melódica que foi sendo efetuada ao longo de diversas aulas de técnicas estendidas no piano. Em termos gerais, a improvisação levou as alunas a desenvolverem uma ideia muito clara do conceito de forma de uma peça, tendo tido a necessidade de criarem diferentes ambientes sonoros para cada seção da obra *Primavera Desigual*, por exemplo.

Numa primeira abordagem, as alunas estavam um pouco constrangidas em iniciar a improvisação, tendo eu fornecido regras orientadoras do processo criativo que lhes permitiu ter uma linha condutora e pouco a pouco sentirem-se mais à vontade para improvisarem.

3.2.1. Aula do dia 4 de dezembro de 2015

Na aula do dia 4 de dezembro, pedi para cada aluna selecionar uma técnica estendida percussiva e tentar inseri-la no 3º andamento da Sonata nº 11 K. 331 de Mozart. Nesta primeira experiência, as alunas apenas inseriram as técnicas estendidas percussivas marcando a pulsação, pelo que sugeri que tentassem improvisar ritmos distintos. Na segunda experiência, as alunas acabaram por efetuar o mesmo ritmo da obra em simultâneo, não tendo conseguido inserir padrões rítmicos diferentes e comentando que era difícil inserir novos ritmos naquela obra.

Desta forma, resolvi apresentar a peça *Pastorale* pertencente à obra *Trois Pièces pour Piano* de Poulenc às alunas e solicitei que experimentassem improvisar técnicas estendidas percussivas sobre os primeiros compassos da obra. Dado que as alunas improvisaram mais facilmente sobre esta obra tendo conseguido criar diferentes ritmos e desprender-se dos padrões rítmicos presentes na peça original, decidimos continuar a trabalhar sobre esta peça.

Assim, solicitei que continuassem a realizar pequenos momentos de improvisação enquanto eu executava os primeiros compassos da peça no piano e retirava apontamentos dos diversos padrões rítmicos que iam sendo improvisados. Após a recolha de alguns padrões rítmicos, solicitei às alunas que experimentassem novamente os que tinham sido realizados até ao momento, com auxílio da consulta dos apontamentos que eu havia retirado, e selecionassem quais os padrões rítmicos que achavam mais interessantes manter.

Em suma, nesta aula remodelámos os primeiros 6 compassos da peça através da inserção das seguintes técnicas estendidas percussivas (Imagem 1): baqueta de cortiça

a percutir o tampo harmónico do piano; baqueta de veludo a percutir os suportes de madeira existentes por baixo do piano; baqueta de veludo a percutir a madeira que suporta o tampo harmónico por baixo do piano; baqueta de caixa a percutir a estrutura de metal do tampo harmónico e uma bola de ténis a cair na madeira do tampo harmónico. Para além disso, importa referir que foram seleccionados os seguintes três padrões rítmicos: (i) em compasso quaternário - semínima e três pausas de semínima; (ii) em compasso ternário - colcheia com um ponto, semicolcheia, semínima, colcheia com um ponto, semicolcheia; (iii) em compasso ternário - semínima, uma semicolcheia, uma colcheia, duas fusas, semínima. A aluna 2 ficou com os dois padrões rítmicos mais complexos, ou seja, o padrão nº 2 e 3, pois a aluna 1 teve algumas dificuldades em executá-los e manter uma pulsação constante, tendo ficado com o padrão rítmico nº 1, por acordo entre partes.



Imagem 1: Aula de técnicas estendidas percussivas no piano

3.2.2. Aula do dia 11 de dezembro de 2015

Na aula do dia 11 de dezembro de 2015 continuámos a remodelar a peça *Pastorale* de Poulenc tendo inserido as seguintes técnicas estendidas do compasso 7 ao compasso 19: baqueta de caixa a percutir a estrutura de metal do tampo harmónico; palma da mão a percutir a madeira do tampo harmónico; baqueta de cortiça a percutir

a madeira do tampo harmónico; baqueta de madeira a cair direita na madeira do tampo harmónico; e uma bola de *ping-pong* a cair na madeira do tampo harmónico. Nesta aula as alunas criaram 4 padrões rítmicos diferentes: (i) em compasso ternário – duas pausas de semínima, semínima; (ii) em compasso ternário – uma pausa de semínima, duas semínimas; (iii) em compasso quaternário – uma colcheia, duas semicolcheias, uma colcheia, duas semicolcheias, duas semínimas; (iv) em compasso quaternário – quatro semicolcheias, uma semínima, quatro semicolcheias, uma semínima.

Os padrões rítmicos com semicolcheias foram inicialmente improvisados pela aluna 2, tendo a mesma ficado encarregue da sua execução devido a terem um maior grau de dificuldade. A aluna 1 ficou sobretudo com os padrões rítmicos com semínimas, a seu pedido, tendo referido que preferia fazer aqueles, pois sentia-se mais à vontade.

3.2.3. Aula do dia 18 de dezembro de 2015

Nesta aula, pedi às alunas para se concentrarem na criação de diálogos rítmicos a partir do compasso 16, tentando criar uma estrutura de pergunta-resposta entre o ritmo da peça original e o ritmo que executavam com as técnicas estendidas. As alunas inseriram 4 padrões rítmicos distintos: (i) compasso quaternário - colcheia com um ponto, semicolcheia, colcheia com um ponto, semicolcheia, duas semínimas; (ii) compasso quaternário - quatro semicolcheias, três semínimas; (iii) compasso quaternário - quatro figuras sincopadas (semicolcheia, colcheia, semicolcheia); (iv) compasso ternário – duas síncopas de colcheias, semínima.

As alunas reformularam algum do material que tinham colocado na aula passada, tendo conseguido ir de encontro aquilo que lhes solicitei, criando um sistema de pergunta-resposta entre o material rítmico apresentado na peça original e o material rítmico inserido por elas. O elemento de síncopa foi improvisado pela aluna 2 que o inseriu espontaneamente sem demonstrar dificuldades. No entanto, a aluna 1 demonstrou algumas dificuldades rítmicas, sobretudo na passagem do elemento colcheia, duas semicolcheias para as quatro semicolcheias e para o elemento colcheia com ponto e semicolcheia. Desta forma, sugeri-lhe que acentuasse cada tempo forte para a auxiliar a sentir a pulsação.

3.2.4. Aula do dia 15 de janeiro de 2016

No dia 15 de janeiro, apresentei o material a utilizar para as técnicas estendidas melódicas e harmónicas: baquetas de caixa; baquetas de lã; baquetas de veludo; baquetas de borracha; bola de *ping-pong*; bola de ténis; fio de pesca; palheta de

guitarra; porca de borracha e folha de papel. Seguidamente, solicitei a criação de um material semelhante a um arco de violino com recurso ao fio de pesca. Sugeri também 9 técnicas melódicas e harmónicas possíveis de realizar e os diferentes materiais que podiam ser utilizados em cada uma delas, e solicitei às alunas a improvisação de pequenos trechos com cada uma das técnicas. No decorrer da exploração das diversas técnicas melódico-harmónicas, a aluna 1 experimentou não colocar somente uma folha de papel sobre as cordas mas colocar a folha de papel e depois objetos em cima desta, de forma a criar pressão contra as cordas. Esta ideia surgiu na sucessão da exploração de timbres, apresentando esta nova técnica que a aluna criou um timbre muito específico pelo que ficou decidido em aula utilizarmos também esta nova técnica para o projeto final.

Notei um maior entusiasmo por parte das alunas na exploração destas técnicas melódicas e harmónicas do que na exploração das técnicas percussivas, tendo a aluna 1 comentado: “estas dão para fazer mais sons diferentes” (aluna 1). No que diz respeito à construção do arco de violino com o fio de pesca, este procedimento levou-nos muito tempo e a sonoridade acabou por não agradar às alunas que decidiram excluir este material, também devido ao facto de ser difícil de manusear.

3.2.5. Aula do dia 22 de janeiro de 2016

Esta aula foi dedicada também à experimentação de diferentes técnicas melódicas e harmónicas (Imagem 2). Notei aqui um maior à vontade por parte das alunas para explorar novas sonoridades, procurarem os timbres que lhes agradavam mais e improvisarem pequenas frases com cada técnica estendida.



Imagem 2: Aula de técnicas estendidas melódicas e harmónicas no piano

3.2.6. Aula do dia 5 de fevereiro de 2016

No dia 5 de fevereiro lancei como desafio a improvisação e posterior composição integral de uma peça apenas com recurso a técnicas estendidas melódicas e harmónicas. Para tal, forneci algumas regras orientadoras do processo de improvisação:

- Forma da peça: ABA'
- Compasso: quaternário simples
- Seção A: inicia-se em pianíssimo. É uma seção com um carácter calmo e misterioso.
- Seção B: seção mais forte e mais rítmica, surgindo nesta o clímax da peça.
- Seção A': seção que utiliza materiais sonoros que fazem a transição entre a seção B e a seção A', e que nos remetem à seção A.

Delineados os procedimentos base, esta aula centrou-se na experimentação/improvisação de materiais sonoros para a seção A. Numa fase inicial, as alunas tiveram algumas dificuldades em iniciar a improvisação, pelo que sugeri começarem com pequenas melodias improvisadas no teclado usando a técnica de *damping* e beliscando as cordas correspondentes às notas lá 3, ré sustenido 3; si 2; ré 6; dó sustenido 5; e fá sustenido 5. Conforme as alunas foram improvisando, eu fui

apontando as ideias. Posteriormente, fomos executando cada ideia que tinha sido executada, e seleccionando as mais interessantes.

Partindo das técnicas que sugeri, as alunas sentiram-se mais à vontade para criar, tendo improvisado cerca de 9 compassos utilizando as seguintes técnicas: beliscar as cordas do piano com a palheta de guitarra; realizar *glissandos* nas cordas com a ponta dos dedos; *damping*. Por um lado, o beliscar das cordas e os *glissandos* foram técnicas realizadas com grande entusiasmo por parte das alunas. Por outro lado, as alunas sentiram algumas dificuldades em realizar o *damping*, sobretudo em tocar a melodia no teclado e abafar simultaneamente as cordas com a palma da mão.

3.2.7. Aula do dia 12 de fevereiro de 2016

Esta aula iniciou-se com uma revisão da peça *Pastorale* de Poulenc remodelada com as técnicas estendidas percussivas e, seguidamente, dedicámo-nos à construção do resto da secção A e da secção B da peça com técnicas melódicas e harmónicas. De forma a auxiliar as alunas a improvisar ambientes sonoros muito distintos da secção A para a secção B, sugeri a criação de um padrão rítmico base para começar a secção B, dando-lhe logo um carácter mais ritmicamente marcado.

As alunas construíram mais facilmente a secção B do que a secção A, tendo o padrão rítmico servido de um grande suporte para a improvisação. A aluna 1 teve algumas dificuldades em manter a pulsação do padrão rítmico, principalmente quando se inseriram novos materiais sobre este.

3.2.8. Aula do dia 19 de fevereiro de 2016

No dia 19 de fevereiro de 2016, revimos a secção A e B da peça criada com técnicas estendidas melódicas e harmónicas e construímos a secção A'. Esta última secção foi produzida recorrendo ao material apresentado na secção A, mas reformulando-o em espelho. Enquanto as melodias foram reconstruídas em espelho na totalidade, os padrões rítmicos foram estruturados também em espelho, mas necessitaram de algumas alterações. A ideia de usarmos na secção A e criarmos a secção A' através de uma conversão em espelho do material presente em A foi uma sugestão da aluna 2 que referiu: “começarmos no fim e acabarmos no início” (aluna 2). Desta forma, a secção A' foi contruída apenas por composição, não existindo aqui um momento específico de improvisação.

3.3. Expressividade (Dinâmica)

A expressividade musical é um conceito muito vasto, sendo aqui abordado somente o parâmetro da dinâmica. Inicialmente, as alunas não realizavam qualquer distinção de dinâmica. Com o decorrer da experimentação e após eu ter chamado a atenção para este aspeto, a aluna 2 reagiu ao que lhe solicitei, tendo conseguido ser cada vez mais expressiva musicalmente recorrendo à alternância de dinâmica durante a improvisação. Contudo, a aluna 1 teve algumas dificuldades neste parâmetro, afirmando que raramente tinha abordado este aspeto anteriormente. No entanto, embora com menor vontade que a aluna 2, a aluna 1 conseguiu realizar alterações de dinâmica interessantes.

Seguidamente, exponho seguidamente os acontecimentos detalhados ocorridos durante o projeto que motivaram o desenvolvimento desta competência.

3.3.1. Aula do dia 4 de dezembro de 2015

No dia 4 de dezembro, inserimos técnicas estendidas percussivas nos primeiros 6 compassos da peça *Pastorale* de Poulenc. Aquando da inserção das técnicas estendidas percussivas notei que as alunas realizaram todas as técnicas numa dinâmica *forte* não reagindo às alterações de dinâmica que eu ia executando ao tocar a peça original.

3.3.2. Aula do dia 11 de dezembro de 2015

Nesta aula, inserimos as técnicas estendidas percussivas do compasso 7 ao compasso 19 da peça *Pastorale* de Poulenc. Aqui a aluna 2 já tentou ser musicalmente expressiva ao executar as técnicas, tendo comentado com a aluna 1 que deveriam reduzir a intensidade da execução das técnicas no compasso 16 e posteriormente começar a crescer. No entanto, a aluna 1 teve algumas dificuldades em realizar as alterações de dinâmica comentando que “no piano ainda vi só um bocadinho isso da dinâmica, não trabalhámos assim muito” (aluna 1).

3.3.3. Aula do dia 8 de janeiro de 2016

Tendo em conta os comentários realizados pelas alunas aquando da audição crítica da gravação em vídeo da obra *Pastorale* de Poulenc, sugeri que experimentassem modificar a dinâmica do compasso 16 ao compasso 27, começando em pianíssimo e

crescendo progressivamente até forte. A aluna 2 reagiu rapidamente ao que solicitei do que a aluna 1, tentando a mesma auxiliar a colega dando indicações. Notou-se aqui a existência de um espírito de trabalho em grupo muito saudável. A experiência foi efetuada 3 vezes, sendo que, progressivamente, as alunas foram desenvolvendo estratégias de comunicação gestual entre si tal como um acenar de cabeça para indicar o início do crescendo.

O resultado final da experiência efetuada foi novamente registado em vídeo e foi do agrado de ambas as alunas, tendo a aluna 2 afirmado: “agora temos é que fazer mais vezes para não nos enganarmos” (aluna 2).

3.4. Memória

O trabalho com técnicas estendidas no piano permitiu trabalhar competências de memorização. Primeiramente, as alunas tiveram que ir memorizando o que iam improvisando dentro do possível, para depois conseguirmos escrever aquilo que havia sido improvisado, uma vez que em alguns momentos eu não tinha possibilidade de escrever em tempo real o que era improvisado, como, por exemplo, quando estava a executar a obra de Poulenc.

Para além disso, o facto de o material improvisado corresponder a diferentes blocos/padrões rítmicos, melódicos e harmónicos criou a necessidade de as alunas memorizarem não apenas onde se inseria cada uma dessas estruturas, mas também qual a sucessão desses pequenos blocos, com vista à apresentação pública ser o máximo possível fiel ao texto que havia sido criado em aula.

3.4.1. Aula do dia 7 de março de 2016

Nesta aula as alunas atribuíram o nome *Primavera Desigual* à peça que compuseram com recurso a técnicas melódicas e harmónicas e ensaiámos a mesma. Para além disso, efetuámos uma revisão da peça *Pastorale* reformulada com técnicas percussivas. A peça de Poulenc já estava bastante esquecida, tendo sido necessário realizarmos uma grande revisão desta.

3.4.2. Aula do dia 11 de março de 2016

As alunas atribuíram o nome *Suspiro* à obra de *Poulenc* remodelada com as técnicas estendidas percussivas, tendo-lhes perguntado porque atribuíram esse nome. As alunas referiram que tinham atribuído o nome *Suspiro* à obra pois “é misteriosa” (aluna 1); “porque é relaxante” (aluna 2).

Mais ainda, fizemos uma revisão da peça *Suspiro* corrigindo algumas falhas de memória e da peça *Primavera Desigual*. No ensaio da peça *Primavera Desigual*, as alunas tiveram algumas dificuldades em manter o andamento, pelo que decidi auxiliá-las na aula e na apresentação pública final dirigindo a peça. Auxiliei as alunas também ao dar-lhes as entradas, visto demonstrarem algumas dificuldades em memorizar a sucessão das diversas técnicas no decorrer da obra e o local exato da entrada de cada uma das técnicas estendidas.

3.4.3. Aula do dia 18 de março de 2016

No dia 18 de março de 2016, realizámos um ensaio geral das peças *Primavera Desigual* e *Suspiro*. As peças foram executadas do início ao fim várias vezes, a pedido das alunas, de forma a sentirem-se mais seguras. As alunas apresentavam algumas dificuldades na memorização da sucessão das técnicas estendidas melódicas e harmónicas na peça *Primavera Desigual*.

3.5. Apresentação pública do projeto

Nesta seção apresento uma descrição da apresentação pública final do resultado do projeto de técnicas estendidas no piano e uma exposição das reações do público a esta audição. Mais ainda, exponho aqui as respostas dadas pelas alunas ao questionário sobre o projeto que visava recolher as reações das alunas ao mesmo.

3.5.1. Workshop no Porto realizado no dia 25 de janeiro de 2016

No dia 25 de janeiro de 2016, organizei um *workshop* de técnicas estendidas no piano no Curso de Música Silva Monteiro no Porto (Imagem 3).



Imagem 3: *Workshop* de técnicas estendidas no piano, Porto

No final da atividade entrevistei duas alunas que participaram na mesma com o intuito de indagar quais as suas reações à atividade. Desta forma, fiz algumas questões cujas respostas apresento em baixo:

3.5.1.1. Gostaste do *workshop* de técnicas estendidas no piano ou não?

R: “Sim, porque achei interessante o facto de não tocarmos o que tocamos sempre nas aulas e assim experimentar coisas novas no piano e conhecer melhor o nosso instrumento”

3.5.1.2. O que gostaste mais?

R: “talvez a parte de fazermos uma espécie de orquestra só que no mesmo instrumento e em todos tocamos uma parte”; “Gostei de aprender a tocar piano de uma maneira diferente. (...) de ver os vários sons que o piano pode fazer”.

3.5.1.3. O que gostaste menos? O que mudarias?

R: “o exercício de bater com a baqueta no piano”.

3.5.2. Workshop em Coimbra realizado no dia 6 de fevereiro de 2016

No dia 6 de fevereiro de 2016, organizei um *workshop* de técnicas estendidas no piano no Conservatório Regional de Coimbra, aberto a toda a classe de piano (Imagem 4).



Imagem 4: *Workshop* de técnicas estendidas no piano, Coimbra

No final da atividade entrevistei três alunos participantes de forma a recolher dados relativos às suas reações à atividade. Desta forma, fiz algumas questões:

3.5.2.1. Gostaste do *workshop* de técnicas estendidas no piano ou não?

R: “Sim, eu nunca tinha feito esta experiência”; “Sim, gostei”.

3.5.2.2. O que gostaste mais?

R: “O que gostei mais foi no final quando tocámos a peça todos juntos”; “Gostei das técnicas estendidas no piano, em tocarmos dentro do piano com várias coisas”; “Da última parte, no final, em que tocámos todos juntos a peça”.

3.5.2.3. O que gostaste menos? O que mudarias?

R: “Gostava que tivesse demorado mais tempo”; “aquela [técnica estendida] com a folha”; “Aquela parte de bater no piano lá em baixo”.

3.5.3. Audição de técnicas estendidas do dia 22 de março de 2016

No dia 22 de março de 2016, realizou-se a apresentação pública final das peças *Suspiro* e *Primavera Desigual* no Auditório do Conservatório Regional de Coimbra. No início da audição, expliquei brevemente em que consistia o projeto, como tinha sido realizada a construção de cada peça e o que iríamos apresentar concretamente na audição. Seguidamente as alunas tocaram as duas obras, tendo o público solicitado que repetissem novamente a peça *Primavera Desigual*. Toda a audição de técnicas estendidas no piano ficou totalmente registada em vídeo.

As alunas gostaram muito do projeto, demonstrando interesse em participar novamente numa atividade deste âmbito. No final da audição, as pessoas presentes no público fizeram algumas perguntas sobre o estudo, a preparação do piano e solicitaram a observação do interior do piano e de algumas técnicas estendidas isoladamente. Foi sugerida uma nova apresentação pública do projeto fora do conservatório, num possível espaço mais abrangente, pelo professor de piano João Nogueira. Contudo, isto não foi possível de realizar devido à falta de autorização de alguns espaços de espetáculos em Coimbra para a execução de técnicas estendidas nos pianos.

3.5.4. Respostas aos questionários entregues no dia 4 de abril de 2016

No dia 4 de abril de 2016, as alunas entregaram-me os questionários sobre o projeto de técnicas estendidas no piano preenchidos. No questionário realizei as seguintes questões e obtive as seguintes respostas por parte das alunas:

3.5.4.1. Porque quiseste participar neste projeto?

R: As alunas referiram que achavam “interessante aprender novas técnicas” (aluna 1) e “percebi, desde o início, que seria uma experiência enriquecedora e muito interessante, uma forma diferente de utilizar o piano, ou seja, importante para quem toca” (aluna 2).

3.5.4.2. O que gostaste mais?

R: A aluna 2 respondeu que o que gostou mais “foi a oportunidade de trabalhar com pessoas novas e de aprender coisas que nas aulas normais do conservatório não nos ensinam” (aluna 2). Por sua vez, a aluna 1 disse que gostou de tudo.

3.5.4.3. O que gostaste menos? O que mudarias?

R: Enquanto a aluna 1 não mudaria nada, a aluna 2 referiu “o que menos gostei foi o facto de a disciplina não ser trabalhada durante todo o ano escolar” (aluna 2).

3.5.4.4. Consideras que este projeto te auxiliou de alguma forma a sentires-te mais à vontade em palco? De que forma?

R: A aluna 1 referiu “sim porque tive de enfrentar o público mais vezes” (aluna 1) e a aluna 2 respondeu também afirmativamente e argumentou “apresentei ao público algo que nunca tinha trabalhado e na mesma audição aprendi, de certa forma, a controlar os nervos” (aluna 2).

3.5.4.5. Sentiste mais dificuldades na reformulação da peça *Suspiro* ou na composição integral da peça *Primavera Desigual*?

R: Ambas as alunas sentiram mais dificuldades em criar a peça *Primavera Desigual* porque “tivemos de fazer a peça por completo, enquanto na *Suspiro* já tínhamos a base na peça que a professora tocou” (aluna 1); “não tínhamos um ritmo ou uma melodia para nos ajudar, nada em que nos

pudéssemos fixar e portanto foi mais difícil a escolha para tornar o resultado final de algo agradável e bonito” (aluna 2).

3.5.4.6. Consideras que esta experiência foi enriquecedora para o teu percurso musical? De que forma?

R: “Sim. Porque aprendi muitas coisas novas” (aluna 1) e “Sem dúvida que foi enriquecedor trabalhei com uma professora e uma colega com quem ainda não tinha tido a oportunidade de trabalhar e por isso aprendi novas formas de trabalho e mais importante aprendi técnicas diferentes e com certeza que foi uma experiência que nunca irei esquecer” (aluna 2).

Capítulo 4 – Discussão

Este projeto educativo focou-se na análise do impacto da aprendizagem de técnicas estendidas no piano segundo duas perspetivas. Por um lado, efetuei uma análise da influência da aprendizagem destas técnicas no piano, no desenvolvimento de diversas competências relacionadas com a aprendizagem musical em geral e diretamente fundamentais à aprendizagem do instrumento em análise. Por outro lado, investiguei e analisei as reações dos diversos intervenientes no projeto.

Assim sendo, analisei o impacto das técnicas estendidas no desenvolvimento das seguintes competências: (i) audição crítica; (ii) improvisação rítmica e melódica; (iii) expressividade, sendo analisada apenas a realização de dinâmica dentro deste vasto conceito; e, por último, (iv) memória. Mais ainda pesquisei as reações dos intervenientes (v), distinguindo os resultados obtidos no estudo de dois trimestres de duração, dos resultados referentes ao estudo de curta duração (*workshops*).

i. Audição crítica

A audição crítica foi uma das competências musicais trabalhadas neste projeto, correspondendo à audição, reflexão e exploração da capacidade crítica das alunas.

Inicialmente, as alunas tiveram algumas dificuldades em compreender auditivamente e comentar o resultado sonoro das obras que apresentei como exemplo na primeira aula. Associo esta dificuldade à falta de conhecimento auditivo do resultado sonoro isolado de cada técnica estendida, não havendo um reconhecimento auditivo das técnicas que estavam a ser utilizadas em cada obra e do trajeto musical que cada uma executava, gerando um sentimento de confusão.

No entanto, na segunda aula, ao experimentarem cada técnica estendida no piano isoladamente, as alunas começaram a criar ligações entre as técnicas e o resultado sonoro que lhes corresponde. Considero que, logo nesta segunda aula, as alunas demonstraram capacidades críticas, realizando comentários muito objetivos; e uma grande sensibilidade auditiva na seleção das técnicas. Importa referir que inicialmente, a aluna 2 apresentou mais facilidade em comentar rapidamente o que escutava, comparativamente com a aluna 1, que necessitou de repetir as técnicas mais que uma vez antes de as criticar. Com o decorrer do projeto, observei que a aluna 1 desenvolveu a capacidade de expressar mais claramente e rapidamente as suas opiniões.

No geral, observei uma melhoria progressiva da capacidade das alunas escutarem determinados pormenores, criticarem e fundamentarem as suas opiniões referentes às suas próprias *performances* e à *performance* de terceiros.

Em suma, posso afirmar que a aprendizagem de técnicas estendidas no piano contribuiu neste estudo para o desenvolvimento da capacidade de audição crítica da *performance* por parte das alunas, o que sugere que o ensino destas técnicas possa ser utilizado com vista a desenvolver esta competência musical.

ii. Improvisação rítmica e melódica

O estudo de dois trimestres de duração foi baseado num trabalho de improvisação sobretudo melódica e rítmica. No que diz respeito à improvisação rítmica, as alunas sentiram algumas dificuldades em abstrair-se do ritmo já presente na obra cuja abordagem estava inicialmente planificada, tendo ficado decidido em aula que, em alternativa, iríamos trabalhar com base na obra *Pastorale* de Poulenc.

Por um lado, a aluna 2 teve mais facilidade em improvisar diferentes padrões rítmicos sob o texto musical preexistente na peça de Poulenc. Por outro lado, a aluna 1 revelou ter alguns problemas rítmicos, apresentando dificuldades em alternar entre padrões rítmicos distintos e executar figuras rítmicas mais rápidas. Mais ainda, a aluna 1 teve alguma dificuldade em manter uma pulsação regular, pelo que lhe sugeri que acentuasse o tempo forte como forma de a auxiliar neste aspeto.

Com o decorrer das sessões, notou-se um desenvolvimento das capacidades rítmicas da aluna 1, havendo uma melhoria progressiva de aspetos como a manutenção de uma pulsação e a capacidade de sentir o balanço do compasso. A aluna 2 demonstrou uma melhoria acentuada da sua sensibilidade musical, da acuidade auditiva e das suas capacidades rítmicas, através da prática da improvisação com recurso a técnicas estendidas, conseguindo criar pequenos diálogos rítmicos entre o material improvisado e o material já previamente existente.

Relativamente à improvisação e criação de uma peça na totalidade pelas alunas, inicialmente tiveram algumas dificuldades em iniciar a improvisação, pelo que forneci algumas regras orientadoras do processo criativo. Notei ainda uma maior facilidade por parte das alunas em improvisarem sob um ostinato rítmico em comparação com improvisarem num andamento mais livre. Com o decorrer das sessões, as alunas foram ficando cada vez mais autónomas, experimentando abertamente novas possibilidades e discutindo-as em grupo.

Embora a improvisação seja referida por muitos investigadores como fundamental, acaba por não ser abordada nas aulas de instrumento. Tendo em conta os resultados

apresentados no capítulo anterior, o ensino das técnicas estendidas no piano, em específico, poderá ser um meio relevante para o desenvolvimento desta competência.

iii. Expressividade (Dinâmica)

A expressividade, como referido anteriormente, engloba diversas competências, estando a minha análise apenas centrada na dinâmica. Numa fase inicial, a aluna 1 apresentava poucos conhecimentos de como se realizava a dinâmica e qual o seu objetivo, demonstrando algumas dificuldades neste parâmetro. A aluna 2 inicialmente também não reagia às alterações de dinâmica que eu ia executando no piano, mas quando lhe chamei a atenção para este aspeto a aluna reagiu positivamente.

Como forma de auxiliar a aluna 1, exagerei as indicações de dinâmica presentes na obra *Pastorale* de Poulenc, e na peça *Primavera Desigual* a aluna 2 implementou uma comunicação gestual, entre as alunas, de forma a auxiliar a aluna 1 a saber quando transitar de uma dinâmica para outra.

Com o decorrer das aulas ambas as alunas desenvolveram a sua paleta de dinâmicas. Mais ainda, notei um desenvolvimento da sensibilidade musical sobretudo da aluna 2 que começou a tomar autonomamente decisões sobre a inserção de dinâmica nas peças (re)criadas.

Desta forma, o trabalho com técnicas estendidas no piano teve resultados positivos no desenvolvimento da competência expressividade – dinâmica no âmbito deste projeto.

iv. Memória

A memória musical é outra competência essencial a qualquer músico e os resultados acima apresentados mostram que o ensino das técnicas estendidas no piano desenvolve esta competência.

No decorrer do projeto, as alunas participantes tiveram dificuldades em memorizar sobretudo a sucessão das diferentes técnicas estendidas na peça *Primavera Desigual* e os momentos exatos onde entrava cada padrão rítmico, melódico ou harmónico na obra. Assim, auxiliei as alunas dirigindo a peça *Primavera Desigual* e dando a entrada de cada técnica, mas a sucessão teve que ser memorizada por elas.

Na peça *Suspiro*, a memorização destes parâmetros não levantou tantos problemas, pois as alunas associaram os diferentes padrões ao texto previamente

existente. Para além disso, também criaram mais facilmente pontos de referência auditivos que lhes permitiu saber quando entrava cada técnica.

Assim, o projeto desenvolvido permitiu estimular a memória musical dos intervenientes, visto que a memorização de peças contemporâneas, em geral, já é bastante complexa, tendo em conta que a abordagem de técnicas estendidas no piano, envolve a utilização de materiais distintos e a sonoridade criada não é comum.

v. Reações à implementação do projeto

Seguidamente, decidi analisar qual a reação dos intervenientes diretos (alunos) e dos intervenientes indiretos (público) à aprendizagem de técnicas estendidas no piano e à audição pública destas técnicas, respetivamente.

Nesta parte da análise recorri ao estudo de dois trimestres de duração, retirando dados do questionário de técnicas estendidas entregue às alunas participantes, do caderno de atividades que foi sendo preenchido por mim ao longo do decorrer do projeto e da análise da gravação em vídeo da audição final de técnicas estendidas. Por outro lado, analisei também as reações ao projeto de alguns alunos participantes no estudo de curta duração, ou seja, nos *workshops* realizados, tendo retirado estes dados de curtas entrevistas que realizei e gravei em vídeo.

As reações dos intervenientes diretos foram todas elas positivas, referindo os alunos que esta experiência foi importante para o seu percurso musical e mostrando interesse em continuar a aprender técnicas estendidas no piano. Relativamente ao público que assistiu à audição final do estudo de longa duração, demonstraram um interesse em conhecer melhor o trabalho que havia sido realizado, compreender o que são as técnicas estendidas e continuar a ter uma participação direta ou indireta com projetos desenvolvidos nesta área.

Em suma, dado a contribuição da aprendizagem de técnicas estendidas no piano para o desenvolvimento das competências aqui em análise e tendo em conta as reações analisadas à implementação deste projeto, considero que as técnicas estendidas deveriam figurar nos planos curriculares dos alunos do ensino especializado da música em geral. Para além disso, estas técnicas deveriam ser mais exploradas por intérpretes, docentes e investigadores, devendo ser divulgada a pertinência que realmente têm não só ao nível do conhecimento de repertório contemporâneo para piano, como a nível do ensino deste instrumento.

Parte II

Relatório da Prática de Ensino

Supervisionada

Introdução

A componente de Prática de Ensino Supervisionada foi realizada no ano letivo 2015/2016 no Conservatório Regional de Coimbra. O estágio foi orientado pelo professor João Nogueira, coordenador do Departamento de Teclas e professor de piano neste Conservatório. Na componente de coadjuvação letiva, que consiste na lecionação e assistência de aulas do meu orientador, foram-me atribuídas duas alunas de 2º grau e uma aluna de 1º grau. No que diz respeito à participação na prática pedagógica do orientador cooperante, assisti inicialmente às aulas de um aluno de iniciação e de um aluno de 8º grau, tendo posteriormente a necessidade de trocar a aula do 8º grau por uma aula de 2º grau, por fatores descritos mais abaixo.

Relativamente à organização de atividades realizei três atividades no decorrer do ano letivo: (i) Concerto Comentado para a Classe de Piano; (ii) *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano; (iii) Audição de Técnicas Estendidas no Piano. Esta última atividade encontra-se diretamente ligada ao projeto educativo, correspondendo ao término do estudo prático inerente à investigação anteriormente apresentada.

No decorrer do ano letivo, participei ativamente em três atividades do meu orientador cooperante: (i) Audição da Classe do professor João Nogueira do 1º Período; (ii) Audição de Classe do 2º período; (iii) Audição Geral Final do 2º Período.

Considero o estágio pedagógico fulcral para a formação de docentes do ensino especializado da música, pelo que defini como expectativas: (i) vir a desenvolver estratégias de ensino-aprendizagem que visam o desenvolvimento de uma série de competências específicas associadas ao ensino de piano; (ii) adquirir um conhecimento mais profundo do ensino especializado da música em Portugal no geral e da realidade existente em concreto no Conservatório Regional de Coimbra; (iii) desenvolver uma interação correta e saudável com os diferentes elementos que constituem a comunidade escolar.

Apresento seguidamente o relatório da prática de ensino supervisionada, estando o mesmo dividido em quatro capítulos. No primeiro capítulo realizarei uma contextualização geral onde descrevo o Conservatório Regional de Coimbra e sintetizo informações sobre o funcionamento do estágio. No segundo capítulo, apresento uma descrição do plano anual de aluno em estágio que constitui um documento orientador da prática pedagógica, tendo sido este definido no final do mês de outubro de 2015. Para além disso, sintetizo e discuto criticamente os objetivos, conteúdos, estratégias de ensino e critérios de avaliação específicos por grau, sendo esta informação sido retirada do dossiê do Departamento de Teclas do Conservatório. No terceiro capítulo, efetuo

uma descrição detalhada de toda a minha atividade pedagógica enquanto estagiária no Conservatório Regional de Coimbra e, por último, no quarto capítulo, apresento uma reflexão final sobre o meu desempenho nesta instituição e os conhecimentos adquiridos no decorrer do estágio.

Capítulo 1 - Contextualização

Este primeiro capítulo divide-se em duas seções. Na primeira seção apresento uma contextualização geral do meio, subdividindo-se este parâmetro em: (i) a história do Conservatório Regional de Coimbra; (ii) os objetivos gerais do Conservatório; (iii) os órgãos de gestão, onde forneço dados gerais sobre o corpo docente, específico o método de recrutamento de docentes e sintetizo os departamentos curriculares existentes no Conservatório; (iv) alguns dados gerais sobre os alunos e os regimes de estudos existentes e, (v) o funcionamento do plano de atividades.

Após esta contextualização geral, investiguei o funcionamento da disciplina de piano em específico no Conservatório Regional de Coimbra, dividindo esta segunda seção em subtemas: (i) contextualização histórica da classe de piano deste Conservatório; (ii) apresentação das atividades desenvolvidas pelo Departamento de Teclas neste ano letivo; (iii) referência à inexistência de provas de aptidão e (iv) constituição do Departamento Curricular de Teclas em geral e alusão específica aos graus lecionados na disciplina de piano no ano letivo 2015/16 e ao número de alunos de piano existentes por grau de escolaridade.

1.1. Descrição da escola: Conservatório Regional de Coimbra

1.1.1. História

O Conservatório Regional de Coimbra é uma Escola do Ensino Particular e Cooperativo do Ensino Artístico Especializado de Música reconhecida pelo Ministério da Educação e Ciência como Estabelecimento de Ensino Particular e Cooperativo com o alvará nº 155. Este Conservatório localiza-se na Rua Professor Carlos Alberto Pinto de Abreu (Estrada de Lisboa) nº 74, em Santa Clara – Coimbra e está autorizado a ministrar o curso básico e o curso secundário de música.

Historicamente, a Academia de Música de Coimbra, fundada por Fernando Lopes Graça, foi mais tarde adquirida pelo Dr. Câmara Leite e Carlos Simões Dias que criou, em 1934, o Instituto de Música de Coimbra.

Após a morte do Dr. Câmara Leite, Maria Fernanda Rovira adquiriu o atual Conservatório Regional de Coimbra a 7 de agosto de 1961. Contudo, só em 2 de outubro de 1961 foi autorizada a mudança de designação desta escola para Conservatório Regional de Coimbra. Desde então, o Conservatório começou por desenvolver “a sua atividade nas instalações da Rua Alexandre Herculano em Coimbra até 1975, passando

para o Colégio São Teotónio em 1976 e daí para as atuais instalações em 1984. Em 1996, obteve autorização definitiva de funcionamento para as atuais instalações” (Teixeira, 2013, p. 4). No que diz respeito às suas instalações, o Conservatório possui 13 salas equipadas com pianos, duas salas com piano de cauda, salas de instrumento, secretaria, sala de direção, sala de professores, uma sala convívio, dois logradouros com esplanada, um bar e sanitários. As instalações são antigas, mas foram renovadas; contudo, considero que há em termos acústicos as salas deveriam ser insonorizadas.

1.1.2. Objetivos gerais do Conservatório Regional de Coimbra

Citando o Projeto Educativo do Conservatório Regional de Coimbra, aplicado desde 2013 até 2016, apresento os principais objetivos desta escola:

- “O desenvolvimento integral dos alunos
- A articulação de saberes das diversas áreas curriculares
- A consolidação do corpo docente
- A contínua melhoria das instalações e equipamentos didáticos
- O intercâmbio artístico e cultural entre as diversas instituições da região centro e outras
- O alargamento da oferta formativa a outras áreas da música e de expressão artística” (Teixeira, 2013, p. 3).

1.1.3. Órgãos de Gestão

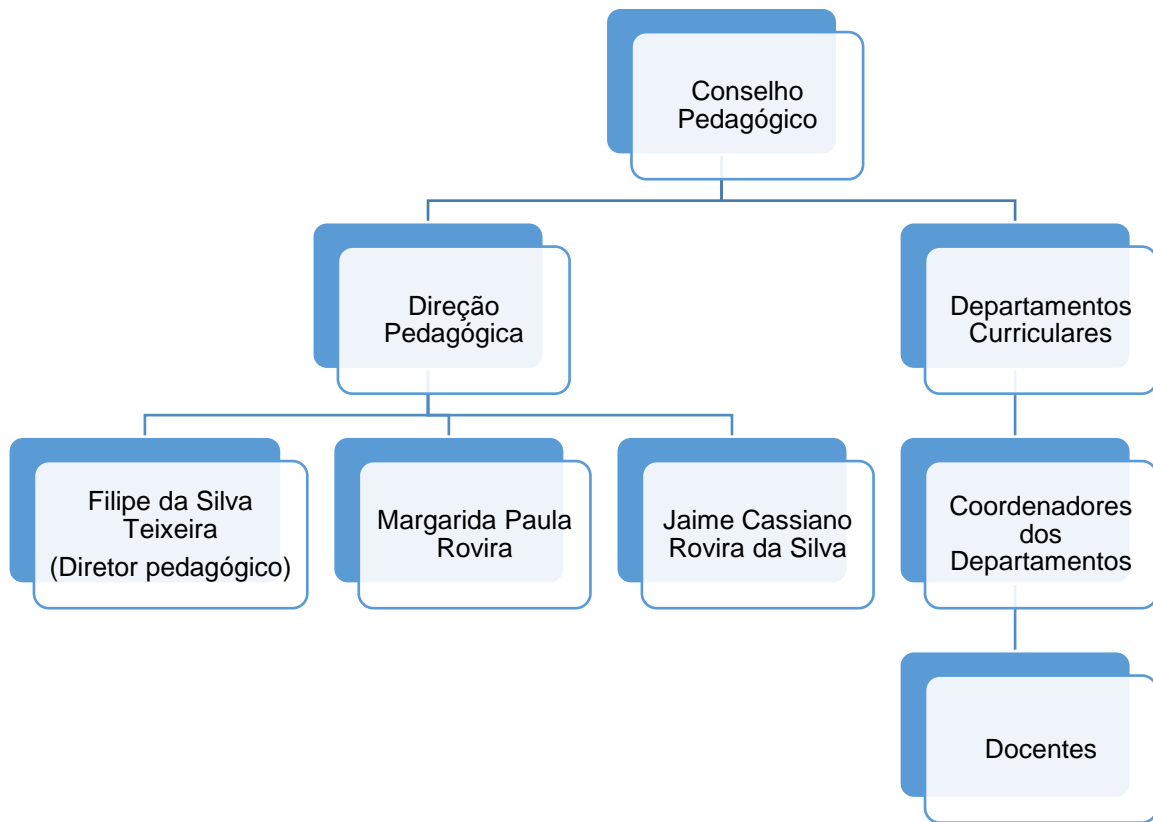


Imagem 5: Constituintes do Conselho Pedagógico

Relativamente à direção pedagógica (Imagem 5), o diretor pedagógico, professor Filipe Correia Leite da Silva Teixeira, é licenciado e profissionalizado em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro desde 1999 e é diretor pedagógico do Conservatório Regional de Coimbra desde 2004. Por sua vez, a professora Margarida Paula Rovira da Silva e o professor Jaime Cassiano Rovira da Silva são ambos licenciados e profissionalizados pela Escola Superior de Educação de Coimbra. Por sua vez a direção administrativo-financeira é dirigida por Pedro Rovira, contando com o auxílio da empresa de consultoria *FM Consulting* (Imagem 6).



Imagem 6: Constituintes da Direção Administrativo – Financeira

“Os Departamentos Escolares estão divididos pelas seguintes áreas: Departamento Curricular de Teclas; Departamento Curricular de Cordas; Departamento Curricular de Sopros; Departamento Curricular de Formação Musical; Departamento Curricular das Classes de Conjunto; Departamento Curricular da Área Científica e Departamento Curricular de Cursos de Planos Próprios” (Teixeira, 2013, p. 23).

O atual corpo docente “é composto por 24 Professores, diplomados nos Cursos Superiores de Música, Cursos Superiores de Bacharelato, Licenciaturas, Mestrados e Doutoramentos, contando na sua maioria com uma larga experiência ao nível do ensino, perfazendo uma média por docente de quase 10 anos de tempo de serviço docente. Cerca de 80% dos professores são profissionalizados ou estão a concluir a sua profissionalização” (Teixeira, 2013, p. 27).

Como método de recrutamento de docentes, o Conservatório divulga as vagas existentes através da internet, comunicando a necessidade de contratar docentes às universidades e escolas superiores que ministram Cursos de Música. De seguida, os currículos enviados pelos interessados são analisados e procede-se à realização de uma entrevista, sendo selecionados os docentes que vão mais de encontro às necessidades educativas da escola.

1.1.4. Alunos / Planos de Estudo

Anualmente, o Conservatório divulga a sua oferta formativa através da publicitação em meios de comunicação social, nas escolas primárias e básicas do concelho, nos agrupamentos de escola, na página oficial do Conservatório e através da plataforma SIGO. Relativamente aos regimes de estudos, o Conservatório permite a frequência em Regime Articulado ou em Regime Supletivo, alargando a oferta formativa a diferentes áreas geográficas. “No âmbito da criação da rede de oferta formativa dos cursos básicos de música em regime articulado, são definidos, em articulação com os diretores dos agrupamentos de escolas, em reunião de rede com a DGEstE-DRSC, a abertura das turmas dedicadas nas escolas de referência que têm protocolo celebrado com o Conservatório Regional de Coimbra. Nomeadamente o Agrupamento de Escolas de Coimbra Oeste, Agrupamento de Escolas de Eugénio de Castro, Agrupamento de Escolas de Martim de Freitas, Agrupamento de Escolas de Condeixa-a-Nova e Escola Secundária de Ansião” (Teixeira, 2013, p. 6). Assim, no ano letivo 2015/2016, esta escola possui alunos provenientes de localidades dispostas num raio aproximado de 30 Km.

“Os planos curriculares do Conservatório [...] são os definidos pelas Portarias 225/2012 de 30 de julho e Portaria 243-B/2012 de 13 de agosto” (Teixeira, 2013, p. 7), estando definido para cada área curricular por ano/grau os planos de estudo e as respetivas metas curriculares. Toda a informação sobre conteúdos, objetivos, metas e critérios de avaliação é disponibilizada aos alunos e encarregados de educação no início de cada ano letivo.

No que diz respeito às ofertas complementares do ensino básico e às opções do ensino secundário, o Conservatório oferece no curso básico de música uma disciplina trienal denominada Leitura, Improvisação e Criação Musical e no curso secundário a disciplina de Acústica, Biografias e Audição Comentada.

1.1.5. Plano de Atividades

No início de cada ano letivo, o Conservatório Regional de Coimbra solicita aos docentes a apresentação de fichas de planificação de atividades (Imagem 7 e 8), que são apreciadas e autorizadas pela direção pedagógica.

TÍTULO

(NOME DA ATIVIDADE A DESEMPOLVER)

DESCRIÇÃO

TIPO DE ATIVIDADE

CALENDARIZAÇÃO

Nº DE HORAS PREVISTAS

COMPLEMENTO LETIVO

ENRIQUECIMENTO CURRICULAR

MASTERCLASSE

WORKSHOP

OUTRA: _____

LOCAL DE REALIZAÇÃO:

DESTINATÁRIOS:

RESPONSÁVEIS PELA ATIVIDADE

PROFESSOR PROPONENTE

COORDENADOR DA ATIVIDADE

(INDICAR NOME, GRUPO DISCIPLINAR E DEPARTAMENTO)

OUTROS PROFESSORES, ÁREAS

CURRICULARES E/OU ENTIDADES

COLABORANTES

ORÇAMENTO

(INDICAR SE A ATIVIDADE TEM CUSTOS E, EM CASO AFIRMATIVO, QUAL A FONTE DE FINANCIAMENTO)

ATIVIDADE SEM CUSTOS

ATIVIDADE COM CUSTOS:

• VALOR DO CUSTO PREVISTO _____

• FORMA DE FINANCIAMENTO _____

Imagem 7: Ficha de planificação de atividades (página 1)



**ENQUADRAMENTO DA ATIVIDADE
NO PROJETO EDUCATIVO**
(SELECIONAR AS ÁREAS DE INTERVENÇÃO)

- Articulação e sequencialidade
- Novos contextos de aprendizagem
- Complemento ao currículo e sucesso escolar
- Ligação do Conservatório à comunidade
- Intercâmbio Pedagógico e Cultural
- Formação e Cidadania

**OBJETIVOS ESPECÍFICOS DA
ATIVIDADE**

**OBSERVAÇÕES / OUTRAS
INFORMAÇÕES RELEVANTES**
(PREENCHER APENAS SE NECESSÁRIO)

Coimbra, ____ de _____ de _____

RESPONSÁVEL PELA ATIVIDADE

Atividade aprovada em Conselho Pedagógico,

Em ____ / ____ / _____

Imagem 8: Ficha de planificação de atividades (página 2)

Após a análise e seleção das atividades propostas é apresentada uma planificação anual por ordem cronológica das atividades e projetos a desenvolver por período letivo.

O plano anual de atividades tem como principais objetivos: (i) motivar os alunos; (ii) incentivar a participação dos alunos; (iii) criar métodos de trabalho e pesquisa nos alunos; (iv) “desenvolver aptidões e competências ligadas às várias vertentes da área da música e das artes em geral” (Teixeira, 2015, p. 1); (v) “diminuir a taxa de abandono e insucesso escolar” (Teixeira, 2015, p. 1); e (vi) “melhorar os processos de ensino e de aprendizagem” (Teixeira, 2015, p. 1).

Mais ainda, ao longo do ano letivo, é realizado um acompanhamento do desenvolvimento do plano anual de atividades por parte dos coordenadores de departamento, conselho pedagógico e conselho escolar. Este plano é avaliado através do preenchimento das fichas de avaliação de atividades (Imagem 9, 10, 11) pelo professor responsável pelas mesmas, sendo estes relatórios submetidos à apreciação do conselho pedagógico.



FICHA DE AVALIAÇÃO DE ATIVIDADES
RELATÓRIO DE ATIVIDADE
 ANO LETIVO 2015/2016

Nº DA ATIVIDADE NO PAA <small>(consultar o PAA para indicar nº)</small>	TÍTULO DA ATIVIDADE NO PAA

RESPONSÁVEL PELA AVALIAÇÃO	
Nome do responsável	
Departamento e Grupo Disciplinar	
Projeto ou serviço <small>(se for o caso)</small>	

CONCRETIZAÇÃO DA ATIVIDADE	
A atividade realizou-se?	Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/>
Motivo(s) para a não realização da atividade: (assinale com um X)	
Falta de disponibilidade do formador/conferencista/convidado/Instituição colaboradora <input type="checkbox"/> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Condições climatéricas <input type="checkbox"/></div> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Razões financeiras/falta de verbas <input type="checkbox"/></div> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Falta de transporte <input type="checkbox"/></div> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Inscrições insuficientes <input type="checkbox"/></div> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Falta de tempo para a sua realização <input type="checkbox"/></div> <div style="text-align: right; margin-right: 100px;">Outra razão <input type="checkbox"/></div>	
Indique qual:	

Imagem 9: Ficha de avaliação de atividade (página 1)

Continuar a preencher, se a atividade tiver sido concretizada (mesmo que parcialmente)

DATA(S) DE REALIZAÇÃO	OUTROS PROFESSORES E/OU ENTIDADES COLABORANTES

PÚBLICO-ALVO DA ATIVIDADE		
Destinatários	Alunos Internos	<input type="checkbox"/>
	Alunos Externos	<input type="checkbox"/>
	Encarregados de Educação/Pais/Famílias	<input type="checkbox"/>
	Docentes	<input type="checkbox"/>
	Pessoal Não Docente	<input type="checkbox"/>
	Outros	<input type="checkbox"/> Indicar quem: _____
Nº de Participantes na atividade	Alunos Internos	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>
	Alunos Externos	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>
	Encarregados de Educação/Pais/Famílias	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>
	Docentes	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>
	Pessoal Não Docente	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>
	Outros	Ativos: <input type="text"/> Ouvintes: <input type="text"/>

AVALIAÇÃO GLOBAL DA ATIVIDADE	
Concretização das metas e objetivos previstos no Projeto Educativo do Conservatório Regional de Coimbra	Expetativas não alcançadas <input type="checkbox"/>
	De acordo com o previsto <input type="checkbox"/>
	Excedeu as expectativas <input type="checkbox"/>

Imagem 10: Ficha de avaliação de atividade (página 2)



Concretização das aprendizagens	Expetativas não alcançadas	<input type="checkbox"/>
	De acordo com o previsto	<input type="checkbox"/>
	Excedeu as expectativas	<input type="checkbox"/>
Interesse despertado nos participantes e ouvintes	Expetativas não alcançadas	<input type="checkbox"/>
	De acordo com o previsto	<input type="checkbox"/>
	Excedeu as expectativas	<input type="checkbox"/>
Avaliação global da atividade pelos participantes (Se a atividade tiver sido avaliada pelos participantes, classifique-a de acordo com o grau de satisfação manifestado pelos mesmos)		

REGISTO DE ASPETOS RELEVANTES DA ATIVIDADE	
POSITIVOS	NEGATIVOS
Considera que esta atividade deve ter continuidade no próximo ano letivo? Sim <input type="checkbox"/> Não <input type="checkbox"/>	

Coimbra; ____/____/____

O Responsável: _____

Imagem 11: Ficha de avaliação de atividade (página 3)

1.2. Informação sobre o funcionamento da disciplina de estágio

Departamento Curricular de Teclas

Classe de Piano

1.2.1. Contextualização histórica

Em 1934, a classe de piano era a principal do Conservatório Regional de Coimbra (ainda com a designação de Instituto de Música de Coimbra), com cerca de 25 alunos de piano num total de 50 alunos de todos os instrumentos. Em 1962, quando foi adquirido o Instituto de Música de Coimbra por Fernanda Rovira e mudado a designação para Conservatório Regional de Coimbra, o número total de alunos aumentou para 150, sendo que a classe de piano passou para cerca de 50 alunos, com a coordenação do professor Mário Sousa Santos. Nos últimos 20 anos a classe de piano tem-se mantido entre os 40 e 50 alunos.

1.2.2. Atividades desenvolvidas pelo Departamento Curricular de Teclas

No contexto do plano anual de atividades, o departamento curricular de teclas organiza uma audição da classe de cada professor por período, havendo por vezes a junção da audição da classe de piano do professor João Nogueira com a audição da classe de acordeão. Mais ainda, todos os anos é efetuada uma *masterclass* de piano nas instalações do Conservatório apelando ao desenvolvimento artístico dos alunos. No presente ano letivo a professora convidada foi a pianista Ilona Tymchenko que, em conjunto com o violinista Sergey Arutyunyan (professor convidado para orientar a *masterclass* de violino), realizaram também um concerto direcionado a toda a comunidade escolar e à comunidade escolar em específico. No final do terceiro período, os docentes de piano organizam concertos a 4 mãos, estimulando a participação dos alunos como executantes. A participação e o desempenho dos alunos nas atividades é um dos parâmetros avaliados no final de cada período letivo.

1.2.3. Provas de admissão

Atualmente, não existem provas de admissão de novos alunos, podendo todos os interessados ingressar na aprendizagem do piano ou de qualquer outro instrumento. Existe apenas uma limitação de idade: os alunos devem estar no grau do Conservatório

correspondente ao ano de escolaridade que frequentam, não podendo haver um desfasamento superior a dois anos.

1.2.4. Intervenientes

O Departamento curricular de Teclas engloba as disciplinas de Piano, Acordeão e as disciplinas de opção Acompanhamento e Improvisação e Baixo Contínuo. Atualmente, a coordenação do departamento curricular de teclas está a cargo do professor João Nogueira, que também assume funções como docente de piano e leciona disciplinas de opção conjuntamente com a professora Tatiana Yakimova. Os acompanhamentos ao piano encontram-se a cargo da professora Ana Paula Lopes.

No ano letivo 2015/2016, o Conservatório Regional de Coimbra contou com um total de 42 alunos de piano, sendo os graus lecionados e o número de alunos por grau apresentados na Tabela 7:

Tabela 7: Graus lecionados e número de alunos de piano por grau

Piano – Graus Lecionados	Número de alunos por grau
Iniciação	8 alunos
1º Grau	8 alunos
2º Grau	15 alunos
3º Grau	7 alunos
4º Grau	1 aluno
5º Grau	2 alunos
8º Grau	1 aluno

Capítulo 2 - Descrição e Discussão

2.1. Objetivos, conteúdos, estratégias de ensino e critérios de avaliação específicos por grau

No início de cada ano letivo, a direção pedagógica do Conservatório Regional de Coimbra solicita aos coordenadores de cada Departamento Curricular (juntamente com os restantes docentes), a revisão e/ou construção dos objetivos, conteúdos e competências específicas de cada unidade curricular por grau de escolaridade. Após o término destes documentos, o coordenador de cada Departamento Curricular entrega-os à direção pedagógica e aguarda a sua aprovação ou desaprovação. No caso de aprovação, esta documentação é posteriormente arquivada no dossiê do Departamento Curricular correspondente, localizado na sala de professores do Conservatório Regional de Coimbra.

2.1.1. Objetivos

Os objetivos abaixo listados foram definidos para a classe de piano no ano letivo 2015/2016. Estes objetivos encontram-se divididos da seguinte maneira: curso de iniciação e 1º grau; 2º grau; e do 3º ao 8º grau.

Curso de iniciação e 1º grau

- Manutenção da postura ao instrumento;
- Compreensão de todo o teclado;
- Identificação e execução de ritmos diferenciados;
- Identificação das notas na pauta;
- Sensibilização para o timbre do instrumento;
- Sensibilização musical;
- Compreensão dos conceitos de dinâmica, forma, frase musical e pulsação;
- Capacitação para a leitura;
- Realização de leituras à 1ª vista;
- Interpretação um repertório composto por obras de diferentes épocas e estilos;
- Evolução das capacidades auditivas do aluno.

2º grau

- Preparação da posição da mão, braço, costas e corpo;
- Capacitação para a leitura;
- Compreensão da pulsação e ritmo;
- Introdução às possibilidades sonoras básicas do instrumento;
- Compreensão das principais funções tonais (tónica e dominante);
- Compreensão dos conceitos de dinâmica, forma, frase musical e pulsação;
- Compreensão da articulação - noções de *legato* e *stacatto*;
- Iniciação ao pedal;
- Realização da passagem correta do polegar;
- Realização de leituras à 1ª vista;
- Enriquecer a capacidade auditiva e tímbrica;
- Instigação da capacidade de memorização;
- Interpretação um repertório composto por obras de diferentes épocas e estilos;
- Estimulação da psicomotricidade;
- Estimulação da coordenação motora;
- Evolução das capacidades auditivas do aluno.

3º, 4º, 5º, 6º, 7º e 8º grau

- Manutenção da postura ao instrumento;
- Precisão rítmica;
- Execução do texto musical respeitando-o na íntegra;
- Coordenação motora;
- Utilização correta do pedal;
- Realização da articulação correta;
- Exploração das capacidades musicais do aluno;
- Realização de exercícios técnicos para o controlo e homogeneização dos dedos em diferentes ritmos;
- Expansão das capacidades sonoras;
- Compreensão estilística das obras;
- Demonstração de uma sensibilidade auditiva que permita o controlo e aperfeiçoamento contínuo da qualidade sonora;
- Realização de leituras à 1ª vista;
- Instigação da capacidade de memorização;
- Interpretação um repertório composto por obras de diferentes épocas e estilos;
- Estimulação da psicomotricidade;

- Estimulação da coordenação motora;
- Evolução das capacidades auditivas do aluno;
- Evolução da autonomia do aluno face ao estudo individual.

Analisando esta documentação não me encontro inteiramente de acordo com a mesma, uma vez que considero que para cada grau de escolaridade deveriam existir objetivos distintos. A manutenção dos mesmos objetivos do 3º ao 8º grau é a situação em relação à qual vejo mais problemas, uma vez que durante este percurso os alunos sofrem uma mudança em termos de perceção musical e do mundo, desenvolvem a sensibilidade e as suas capacidades críticas, bem como as suas capacidades argumentativas, entre diversos outros aspetos. Em suma, do 3º ao 8º grau assistimos a uma evolução dos alunos não só como estudantes mas também como pessoas que transitam da infância para a adolescência e juventude, pelo que não considero que estes objetivos se adaptem à realidade.

2.1.2. Conteúdos - programa de piano por grau

Embora o programa a aplicar na disciplina de instrumento seja revisto anualmente, no caso do piano têm sido realizadas poucas remodelações ao longo dos anos. O programa atual (2015/2016) é apresentado seguidamente.

Iniciação ao piano

- Programa definido pelo professor (peças de carácter contrastante).

1º Grau

- Escalas (início do trabalho de escalas na extensão de uma oitava); arpejos (no estado fundamental e respetivas inversões na extensão de uma oitava) e escala cromática (na extensão de uma oitava);
- Estudos (Livro: Czerny, opus 599, ou de outro autor de dificuldade similar);
- Obra polifónica (Livro de Anna Magdalena Bach – 20 peças fáceis);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa).

2º Grau

- Escalas (maiores e menores na extensão de duas oitavas); arpejos (no estado fundamental, primeira e segunda inversão na extensão de duas oitavas) e escala cromática (na extensão de duas oitavas);

- Estudos (livro: Czerny, opus 599 a partir do nº 19 inclusive; Czerny, opus 777; Berens; Beyer);
- Obra polifónica (Livro de Anna Magdalena Bach – 20 peças fáceis);
- Sonatina (Clementi, Beethoven, entre outros);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa);
- Leitura à 1ª vista (*John Thompson's Easiest Piano Course* Parte III).

3º Grau

- Escalas (maiores e menores na extensão de quatro oitavas); arpejos (no estado fundamental e respetivas inversões na extensão de quatro oitavas) e escala cromática (na extensão de quatro oitavas);
- Estudos (livros: Czerny, opus 299 até ao nº 20 inclusive; Czerny, opus 849 e Heller, opus 45, 46 e 47);
- Obra polifónica (livros: J. S. Bach, 23 Prelúdios e Peças Fáceis);
- Sonatina ou Sonata (Clementi, Kuhlau, Beethoven, Mozart, entre outros);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa);
- Leitura à 1ª vista (*John Thompson's Easiest Piano Course* Parte IV).

4º Grau

- Escalas (maiores e menores extensão de quatro oitavas); arpejos (no estado fundamental e respetivas inversões na extensão de quatro oitavas) e escala cromática (na extensão de quatro oitavas);
- Estudos (livros: Czerny, opus 299 a partir do nº 20; Czerny, opus 636; Cramer);
- Obra polifónica (livro: J. S. Bach, Invenções a duas vozes);
- Sonatina ou Sonata (Dussek; Kuhlau; Haydn; Mozart; Beethoven; entre outros);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa);
- Leitura à 1ª vista.

5º Grau

- Escalas (maiores e menores à distância de oitavas, décimas e sextas na extensão de quatro oitavas); arpejos (no estado fundamental e respetivas inversões na extensão de quatro oitavas) e escala cromática (na extensão de quatro oitavas);
- Estudos (livros: Czerny, opus 299 a partir do nº 20 inclusive; Czerny, opus 740 e Cramer);
- Obra polifónica (livros: J. S. Bach, Invenções a três vozes)
- Sonata (Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros);

- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa);
- Leitura à 1ª vista.

6º Grau

- Escalas (maiores e menores à distância de oitavas, décimas, sextas e terceiras simultânea na extensão de quatro oitavas em movimento paralelo e movimento contrário); arpejos (no estado fundamental; respectivas inversões e arpejo de sétima da dominante na extensão de quatro oitavas) e escala cromática (na extensão de quatro oitavas);
- Estudos (livros: Czerny, opus 740, Clementi, Moscheles, Moszkowski, entre outros de dificuldade similar);
- Prelúdios e Fugas ou Sinfonias de J. S. Bach;
- Sonata (Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa).

7º Grau

- Escalas (maiores e menores à distância de oitavas, décimas, sextas e terceiras simultânea na extensão de quatro oitavas em movimento paralelo e movimento contrário); arpejos (no estado fundamental; respectivas inversões e arpejo de sétima da dominante na extensão de quatro oitavas) e escala cromática (na extensão de quatro oitavas);
- Estudos (livros: Czerny, opus 740, Clementi, Moscheles, Moszkowski, entre outros de dificuldade similar);
- Prelúdios e Fugas de J. S. Bach (livro: O Cravo Bem-Temperado);
- Sonata (Haydn, Mozart, Beethoven, entre outros);
- Peças (de autores e épocas diferentes, devendo uma delas ser portuguesa).

8º Grau

- Seis estudos - estudos do 7º e 8º grau incluídos no programa da Experiência Pedagógica e/ou dos 1º, 2º e 3º anos do Curso Superior (1930) e/ou Clementi (num máximo de 3).
- Obras de J. S. Bach - três prelúdios e fugas ou dois prelúdios e fugas e uma invenção a 3 vozes ou qualquer outra obra incluída no programa de 8º grau da Experiência Pedagógica ou no programa do Curso Superior (1930).
- Uma sonata ou concerto.

- Três peças, sendo uma obrigatoriamente de compositor português.
- Uma peça obrigatória anunciada no final do 2º período.

O Departamento Curricular de Teclas do Conservatório Regional de Coimbra defende a adaptação do repertório às dificuldades dos alunos, podendo o programa acima referido não ser cumprido na íntegra. Relativamente ao desenvolvimento técnico da classe de piano penso que se deveria apostar em exercícios mais variados e mais estimulantes uma vez que a constante abordagem de escalas não parece estar a surtir o efeito desejado. No entanto, durante a realização do estágio compreendi que uma das prioridades dos professores de piano do Conservatório é a estimulação e desenvolvimento das capacidades de leitura dos seus alunos, o que tem igualmente muito valor.

2.1.3. Estratégias de ensino a aplicar na disciplina de instrumento

Piano

As estratégias de ensino do piano, elaboradas no início de cada ano letivo por todos os docentes de piano, visam sugerir linhas orientadoras da prática pedagógica a desenvolver ao longo do ano escolar.

Curso de Iniciação e 1º Grau

- Explicação e execução do procedimento;
- Imitação pelo aluno;
- Realização de notas soltas e pequenas melodias;
- Obtenção de uma boa qualidade sonora através do desenvolvimento da sensibilidade auditiva;
- Seleção de repertório que permita desenvolver em conjunto a capacidade musical e técnica indo sempre de encontro aos gostos musicais do aluno;
- Organização de aulas de música de câmara para desenvolvimento da precisão rítmica; aulas de estudo acompanhado e aulas de grupo;
- Fomentação da participação ativa ou passiva do aluno nas audições e apresentações públicas organizadas em contexto escolar;
- Estimulação da participação ativa dos alunos em projetos extracurriculares.

2º Grau

- Explicação e execução do procedimento;
- Imitação pelo aluno;
- Realização de exercícios técnicos para o controlo e homogeneização dos dedos em diferentes ritmos;
- Emissão de som com dinâmicas diferentes;
- Interpretação de memória;
- Estimulação da sensibilidade auditiva para obtenção de uma boa qualidade sonora;
- Seleção de repertório que permita desenvolver em conjunto a capacidade musical e técnica indo sempre de encontro aos gostos musicais do aluno;
- Organização de aulas de música de câmara para desenvolvimento da precisão rítmica; aulas de estudo acompanhado e aulas de grupo;
- Fomentação da participação ativa ou passiva do aluno nas audições e apresentações públicas organizadas em contexto escolar;
- Estimulação da participação ativa dos alunos em projetos extracurriculares.

3º, 4º, 5º, 6º, 7º e 8º Graus

- Explicação e execução do procedimento;
- Imitação pelo aluno;
- Realização de exercícios técnicos para o controlo e homogeneização dos dedos em diferentes ritmos;
- Interpretação de memória;
- Estimulação da sensibilidade auditiva para obtenção de uma boa qualidade sonora;
- Seleção de repertório que permita desenvolver em conjunto a capacidade musical e técnica indo sempre de encontro aos gostos musicais do aluno;
- Organização de aulas de música de câmara para desenvolvimento da precisão rítmica; aulas de estudo acompanhado e aulas de grupo;
- Fomentação da participação ativa ou passiva do aluno nas audições e apresentações públicas organizadas em contexto escolar;
- Estimulação da participação ativa dos alunos em projetos extracurriculares;
- Fomentação da ida a concertos de músicos profissionais e da audição de diversas obras interpretadas por diferentes músicos.

Na minha perspetiva, a discussão conjunta desta documentação é uma mais-valia pois a partilha de ideias entre docentes é de extrema importância. Contudo, estas estratégias poderiam estar mais bem organizadas visto que apresentam o mesmo

problema de aglutinação de diferentes graus de escolaridade, procedimento este que já foi anteriormente observado na listagem de objetivos.

2.1.4. Critérios de avaliação a aplicar na disciplina de instrumento Piano

Em termos de avaliação, os critérios de avaliação da disciplina de piano são definidos pelo professor João Nogueira (coordenador do Departamento de Teclas), aprovados pela direção pedagógica e arquivados no dossiê do Departamento de Teclas que está presente na sala de professores do Conservatório. A avaliação divide-se em avaliação contínua e avaliação intercalar e/ou periódica.

A avaliação periódica é realizada em todas as aulas de instrumento e tem em conta todas as capacidades e conhecimentos que o aluno vai desenvolvendo ao longo do período, as capacidades técnicas e musicais, a regularidade do estudo, o cumprimento do programa definido pelo professor, bem como outras atitudes e valores, tais como a assiduidade, o interesse, o comportamento, a postura e a criatividade. Em termos gerais, a avaliação contínua segue os seguintes critérios:

- Interesse demonstrado pela disciplina;
- Assiduidade e pontualidade;
- Regularidade no estudo individual e preparação das aulas;
- Atitude, participação e trabalho nas aulas;
- Empenho nas tarefas a realizar;
- Qualidade das tarefas realizadas;
- Ritmo de aprendizagem;
- Memorização e compreensão das tarefas propostas;
- Noções de ritmo;
- Domínio técnico-instrumental;
- Aplicação de conhecimentos;
- Participação em atividades da classe e do Conservatório;
- Postura do aluno em contexto de aprendizagem na sala de aula.

Por sua vez, a avaliação intercalar e/ou periódica consiste na realização de provas práticas de piano com júri perfazendo um total de 3 provas práticas de instrumento por ano letivo. Os critérios destas provas internas a realizar são:

- Postura;
- Sonoridade;
- Ritmo / Tempo;
- Execução sem interrupções;
- Domínio técnico-instrumental;
- Interpretação / Musicalidade;
- Memória musical.

A cotação de cada parâmetro de avaliação encontra-se apresentada na tabela 8.

Tabela 8: Cotação de cada parâmetro de avaliação da disciplina de piano

Parâmetros de avaliação	Cotação
Assiduidade, pontualidade e comportamento	10%
Estudo individual e interesse	20%
Desenvolvimento das competências técnicas e musicais	35%
Provas de avaliação	25%
Participação e desempenho em audições internas	10%

Capítulo 3 - Descrição da prática de ensino supervisionada

3.1. Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada

O plano anual de formação do aluno em prática de ensino supervisionada consiste num documento preenchido no início das atividades de prática de ensino supervisionado pelo/a estagiário/a e os orientadores cooperante e científico. Este documento traça linhas orientadoras das práticas pedagógicas a desenvolver pelos estagiários no âmbito da prática de ensino supervisionada ao longo do ano letivo.

Assim sendo, o plano anual de formação é constituído por um registo, em forma de tabela, dos alunos com quem trabalhei em coadjuvação letiva com o professor João Nogueira, e um registo, também apresentado em tabela, dos alunos a cujas aulas assisti regularmente. Mais ainda, no início do ano letivo delineou-se uma previsão de três atividades a realizar, orientadas por mim, e as datas previstas da sua realização, bem como uma previsão da minha participação em atividades realizadas pelo professor cooperante. Por fim efetuei, juntamente com a minha orientadora científica, uma previsão das datas em que a professora Helena Marinho poderia deslocar-se à escola cooperante. O documento apresentado abaixo foi discutido e aprovado pelo núcleo constituído para a prática de ensino da Universidade de Aveiro.

Identificação do Aluno/ Núcleo de Estágio:

Aluna estagiária: Raquel Liberato Ribeiro

Orientador cooperante: Professor João Nogueira

Núcleo de estágio (área de especialização): Piano

Orientadora científica: Professora Helena Marinho

Instituição de Acolhimento: Conservatório Regional de Coimbra

O plano de formação do aluno em Prática de Ensino deve permitir que o mesmo exerça uma prática de ensino nunca inferior a 25%, nem superior a 70%, do trabalho letivo total dos alunos que lhe forem atribuídos.

O mesmo será discutido e aprovado pelo núcleo constituído para a prática de ensino.

Tabela 9: Prática pedagógica de coadjuvação letiva

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Aluno/a 1	2º Grau	2ª 15h15-16h	-
2	Aluno/a 2	1º Grau	3ª 14h30-15h15	-
3	Aluno/a 3	2º Grau	3ª 15h15-16h	-

Nota: o aluno estagiário deverá ser responsável pela coadjuvação letiva de 2 a 4 alunos (preferencialmente 3), ou 1 a 3 turmas (preferencialmente 2) dentro do horário do Orientador Cooperante.

Tabela 10: Participação em atividade pedagógica do orientador cooperante

	Nome Aluno/Turma	Ano/curso	Dia/hora aula	Observações
1	Aluno/a 4	Iniciação I	2ª 17h-17h30	-
2	Aluno/a 5	8º Grau	5ª 11h30-12h15	Aluno/a de outra professora da escola

Nota: o aluno estagiário deverá assistir a atividade letiva do seu orientador cooperante num conjunto de 2 alunos ou 1 turma dentro do horário proposto.

Tabela 11: Organização de atividades

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/ descrição
1	Concerto promenade para a classe de piano	Fevereiro 2016	A confirmar
2	<i>Workshop</i> Técnicas Estendidas	Março 2016	A confirmar
3	Audição Técnicas Estendidas	Abril 2016	A confirmar

Nota: o aluno estagiário deverá organizar entre 2 a 3 atividades de entre audições, *masterclasses*, seminários, *workshops* ou outras atividades pertinentes tanto na Universidade como na Instituição de Acolhimento sabendo que os eventos propostos deverão contribuir para a dinamização da comunidade escolar.

Tabela 12: Participação ativa em ações a realizar no âmbito do estágio

	Atividade	Dia/hora prevista	Observações/descrição
1	Audição de classe do professor João Nogueira	Dezembro 2015	-
2	Audição de classe do professor João Nogueira	Março 2016	-
3	Audição final de 2º período	Março 2016	-

Nota: o aluno estagiário deverá participar ativamente num conjunto de entre 2 a 3 atividades, nomeadamente audições, *workshops*, seminários, concursos, festivais de música e outras atividades a realizar seja na Universidade, na Instituição de Acolhimento ou outra.

Aveiro, ____ de _____ de _____

O Orientador cooperante

O Orientador da Universidade

O Aluno Estagiário

Tabela 13: Datas das deslocações do orientador científico à escola cooperante

Sessão	Data provável
1ª Sessão (planificação atividades)	15 de dezembro de 2015
2º Sessão (avaliação)	2 de fevereiro de 2016
3ª Sessão (avaliação final)	10 de maio de 2016

O orientador científico deve deixar uma previsão de um mínimo de três deslocações à Escola Cooperante para orientar a formação do aluno em formação.

3.2. Caracterização dos intervenientes

A minha prática de ensino supervisionada, enquanto estagiária no Conservatório Regional de Coimbra no ano letivo 2015/2016, envolveu no total seis alunos do Conservatório. Inicialmente foram-me atribuídos dois alunos de participação pedagógica: um aluno de Iniciação (1º ano) e um aluno de 8º grau; contudo a aula do aluno de 8º grau necessitou de uma troca horária tornando-se esta alteração incompatível com o meu horário. Consequentemente, o professor João Nogueira decidiu substituir na minha participação pedagógica o aluno do 8º grau por uma aluna do 2º grau da sua classe. Relativamente à coadjuvação letiva, foram-me atribuídas três alunas, sendo duas do 2º grau e uma do 1º grau. Todos os alunos eram residentes no distrito de Coimbra e tinham idades compreendidas entre os 9 e os 25 anos de idade.

Mais abaixo apresento uma breve descrição por aluno, incidindo sobre informações gerais recolhidas através da análise de fichas do aluno (Imagem 12, 13, 14) que construí no início do ano letivo sob a forma de questionário, abordando os seguintes subtemas: identificação; antecedentes escolares; dados pessoais do aluno; informações; hábitos de estudo e percurso musical/escolar.

Os primeiros dois subtemas foram preenchidos com o auxílio dos encarregados de educação de cada aluno, abordando uma identificação geral dos seus educandos e algumas informações sobre os seus antecedentes escolares relativos ao ensino artístico. Os parâmetros de dados pessoais, informações e hábitos de estudo (direcionados aos alunos) tiveram como objetivo compreender: as suas motivações para a aprendizagem da música em geral e do piano em específico; os seus gostos musicais; se tinham parentes ligados de alguma forma à área da música; as características do instrumento musical que possuíam em casa; a regularidade com que ouviam música e assistiam a concertos e os hábitos de estudo dos alunos. Por último, o subtema de percurso musical/escolar corresponde a uma síntese dos pontos fortes e fracos apresentados por cada aluno no início do ano letivo na disciplina de instrumento, tendo estes dados sido analisados por mim e pelo orientador cooperante.

Ficha do aluno

1. **Identificação** (a preencher pelo encarregado de educação):
 - a. Nome:
 - b. Sexo:
 - c. Data de nascimento:
 - d. Idade (em 31/12 do presente ano letivo):
 - e. Naturalidade:
 - f. Morada:
 - g. Nome da mãe:
 - h. Nome do pai:
 - i. Tem irmãos? Quantos?
 - j. Escola do ensino regular que frequenta:
 - k. Ano de escolaridade:
 - l. Grau em que se encontra no conservatório:
 - m. Regime de estudos no conservatório:

2. **Antecedentes escolares** (a preencher pelo encarregado de educação):
 - a. Outras escolas, conservatórios ou academias de música que frequentou:
 - b. Quando iniciou o estudo de música começou logo a estudar piano ou teve outro instrumento:
 - c. Com que idade iniciou os seus estudos musicais:
 - d. Há quantos anos estuda piano:
 - e. Quantas audições/ concertos/ apresentações públicas de piano realizou até à presente data:
 - f. Quantos professores de piano teve:
 - g. Quantos professores de formação musical teve:
 - h. Reprovou algum ano no conservatório: Qual:
 - i. A que disciplinas:

Imagem 12: Ficha do aluno (página 1)

3. **Dados pessoais** (a preencher pelo aluno):
- Porque quiseste estudar música?
 - Com que idade começaste a querer aprender música?
 - A tua primeira escolha como instrumento foi sempre o piano?
Sim Não
Se não, que instrumento gostarias de tocar?
 - Qual é a tua disciplina preferida no conservatório:
4. **Informações** (a preencher pelo aluno):
- Algun familiar toca um instrumento? Sim Não
Se sim, qual o parentesco?
Que instrumento toca?
 - Possuis piano/ teclado em casa?
 - Qual a extensão do instrumento (nº de oitavas)?
 - O teu instrumento tem sensibilidade, ou seja, permite fazer dinâmica?
 - Possuis metrónomo em casa?
 - Que música gostas de ouvir?
 - Com que regularidade ouves música?
 - A quantos concertos de música erudita já assististe?
5. **Hábitos de estudo** (a preencher pelo aluno):
- Onde costumavas estudar piano?
 - Quantos dias por semana estudas piano?
 - Quantas horas estudas em cada um desses dias?
 - Normalmente comesças por executar as escalas, arpejos, acordes, exercícios ou comesças logo pelas peças?
 - Normalmente estudas de memória ou com partitura?
 - Comesças sempre a tocar as peças pelo início ou as vezes comesças de outros pontos da peça?

Imagem 13: Ficha do aluno (página 2)

6. Percurso musical/ escolar – características apresentadas no início do ano letivo 2015/2016 (a preencher pelo professor):

a. Dificuldades técnicas apresentadas:

b. Capacidade de leitura:

c. Compreensão rítmica:

d. Capacidade de manutenção de uma pulsação:

e. Dificuldades em manter a dedilhação:

f. Expressividade musical (realização de dinâmica, fraseado, articulação):

g. Independência de dedos/ mãos:

h. Compreensão estilística das obras:

i. Capacidade de memorização:

Imagem 14: Ficha do aluno (página 3)

Aluna 1 – Informações gerais

A aluna 1 frequenta o 2º grau do Conservatório em regime articulado. Estuda piano há dois anos com o professor João Nogueira e é uma aluna muito motivada cujo interesse pelo piano resultou da observação de elementos familiares a estudarem piano. A aluna 1 pratica em casa onde tem acesso a um teclado com 7 oitavas e estuda por volta de 3 dias por semana, 1 hora cada dia. Tem como hábito de estudo iniciar pelos exercícios técnicos (escalas e arpejos) e posteriormente abordar o repertório definido pelo professor.

Aluna 1 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

A aluna 1 revela algumas dificuldades de independência de dedos e de mãos e também na manutenção de uma pulsação regular. A compreensão rítmica é razoável e as capacidades de leitura são boas. Para além disso, não revela dificuldades em manter uma dedilhação dada pelo professor, já apresentando alguma autonomia na escolha da dedilhação em casa. No que diz respeito à expressividade musical (realização de dinâmica, fraseado, articulação) ainda se encontra numa fase muito prematura, sendo essencial o trabalho em aula e em casa deste aspeto.

Aluna 2 – Informações gerais

A aluna 2 encontra-se no 2º grau do Conservatório em regime articulado, mas no 1º grau de instrumento pois reprovou a piano no ano letivo passado (2014/2015). Este é o segundo ano que a aluna estuda piano com o professor João Nogueira. O interesse pelo instrumento derivou de a mãe ter estudado piano na infância. A aluna 2 estuda regularmente duas horas por dia num piano acústico, no entanto apresenta diversas dificuldades resultantes de um método de estudo pouco eficaz.

Aluna 2 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

A aluna 2 possui diversas dificuldades na coordenação das mãos e de independência de dedos, sobretudo em passagens com um ritmo mais rápido. Mais ainda, exhibe dificuldades de leitura sobretudo na clave de fá. Os pontos fortes da aluna 2 são a capacidade de manter a pulsação, corrigindo com facilidade quando o professor chama a atenção para este aspeto; a capacidade de manter uma dedilhação

sugerida pelo professor; e a facilidade de memorização. A expressividade musical (realização de dinâmica, fraseado, articulação) e a compreensão estilística das obras está ainda numa fase muito inicial.

Aluna 3 – Informações gerais

A aluna 3 frequenta o 2º grau de piano em regime articulado no Conservatório Regional de Coimbra. Estuda piano há dois anos, tendo mantido o mesmo professor de piano e de formação musical ao longo do seu percurso. O piano foi sempre a primeira opção da aluna 3 como instrumento musical, demonstrando muita motivação para a aprendizagem do mesmo. A aluna normalmente estuda em casa onde possui um teclado com a extensão de 7 oitavas, praticando 4 dias por semana, cerca de 1 hora por dia.

Aluna 3 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

A aluna 3 apresenta diversas dificuldades de independência de dedos e de mãos, sobretudo em passagens com um ritmo mais rápido e na realização de diferentes dinâmicas e fraseados. Demonstra também algumas dificuldades de compreensão rítmica e de manutenção de uma pulsação, tendo muita tendência para acelerar o andamento. Em termos de leitura, a aluna apenas demonstra algumas dificuldades na clave de fá, dominando a leitura em clave de sol perfeitamente. No que diz respeito à expressividade musical e à compreensão estilística das obras, a aluna 3 ainda se encontra numa fase muito prematura, sendo essencial o trabalho em aula e em casa deste aspeto. Por último, a aluna 3 demonstra boas capacidades de memorização.

Aluno 4 – Informações gerais

O aluno 4 iniciou este ano letivo os seus estudos musicais, bem como o estudo do piano em regime articulado. No seio familiar tem apenas como referência musical o irmão que estuda guitarra no mesmo Conservatório. O aluno demonstra um enorme interesse em aprender música e piano em específico. É um aluno concentrado, entusiasta e educado mas, por vezes, pouco exigente consigo mesmo. Relativamente ao estudo, o aluno 4 possui um teclado de 5 oitavas em casa onde estuda cerca de quatro dias por semana, meia hora por dia.

Aluno 4 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

Considerando os hábitos de estudo que o aluno 4 tem, observo que provavelmente não estará a aplicar o melhor método de estudo. O aluno 4 apresenta dificuldades em começar a tocar as obras de diferentes pontos, e nota-se também dificuldades de leitura que contorna muito rapidamente através da memorização do repertório. Por um lado, como aluno iniciante, demonstra algumas tensões e dificuldades de independência de mãos que são naturais numa primeira abordagem do instrumento. Por outro lado, a compreensão rítmica, reprodução rítmica e manutenção de pulsação são pontos fortes do aluno.

Aluno 5 – Informações gerais

O aluno 5 encontra-se a frequentar o 8º grau em regime supletivo. Anteriormente, frequentou a escola "Atelier Musical Harmonia" e estudou piano durante 7 anos no Conservatório e durante 3 anos em regime não oficial, até à presente data. O aluno tem por hábito estudar em casa num piano acústico todos os dias, no mínimo 3 horas por dia.

Aluno 5 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

O aluno 5 exhibe algumas dificuldades técnicas na utilização correta do braço e do pulso, criando diversas tensões que prejudicam diretamente o seu desempenho. Muitas destas tensões impedem a independência de dedos e das mãos, tendo o aluno diversas dificuldades na execução de uma peça polifónica, por exemplo.

Relativamente à leitura, o aluno 5 apresenta algumas dificuldades, essencialmente no respeito da articulação e dinâmica, logo desde a primeira abordagem de determinada obra. Em aula, o aluno tem facilidades na manutenção de um determinado andamento, tendo por hábito estudar com metrónomo, o que auxilia a ultrapassagem de alguma dificuldade que possa ter neste parâmetro.

Teoricamente há uma compreensão estilística das obras, contudo, em termos práticos, o aluno revela dificuldades em fazer essa diferenciação. Em termos de expressividade musical o aluno tem algumas lacunas, não tendo autonomia na realização do fraseado musical. A capacidade de memorização do aluno é muito boa sendo este o processo adotado pelo aluno para colmatar as suas dificuldades de leitura.

Aluna 6 – Informações gerais

A aluna 6 frequenta o 2º grau de piano em regime supletivo. Iniciou os seus estudos musicais no Conservatório Regional de Coimbra, estudando o instrumento há quatro anos. Ao longo do seu percurso, sempre trabalhou com o mesmo professor de piano, no entanto na disciplina de formação musical já teve três professores. O interesse pelo piano surgiu por influência do pai que estudou piano no Conservatório, possuindo a aluna um piano vertical em casa. No que diz respeito ao estudo pratica dois dias por semana, uma hora cada dia e tem por hábito começar com exercícios técnicos (escalas e arpejos) e posteriormente dedicar-se ao estudo das obras, sempre com o auxílio da partitura. A aluna 6 mostra-se muito insegura e um pouco desmotivada para a aprendizagem do instrumento neste início de ano letivo.

Aluna 6 – Avaliações gerais retiradas no início do ano letivo

A aluna 6 apresenta algumas dificuldades técnicas sobretudo de independência de dedos e de mãos e revela diversas tensões que lhe dificultam a evolução técnica. No que respeita à leitura, exhibe dificuldades sobretudo na clave de fá. Ritmicamente a aluna não apresenta dificuldades, mas no que diz respeito à manutenção da pulsação já se observam algumas dificuldades em manter o andamento, havendo uma tendência para acelerar progressivamente a execução das obras. Em termos de expressividade musical ainda se encontra numa fase muito embrionária, só tendo abordado um pouco estes conteúdos no final do ano passado.

3.3. Planificação anual

3.3.1. Aulas assistidas e lecionadas

A Tabela 14 mostra a planificação anual das aulas assistidas e lecionadas no ano letivo 2015/2016, no contexto da Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional de Coimbra. Esta planificação está dividida por meses, especificando cada semana. Estão aqui também registadas as semanas de interrupção letiva.

Tabela 14: Planificação anual da atividade letiva

Dias	Aulas assistidas	Aulas lecionadas	Interrupções Letivas
Outubro			
12 – 18	3	0	-
19 – 25	3	0	-
26 – 31	3	0	-
Novembro			
2 – 8	3	2	-
9 – 15	4	1	-
16 – 22	5	0	-
23 – 29	5	0	-
Dezembro			
30 – 6	5	0	-
7 – 13	3	0	Feriado dia 8
14 – 20	3	2	-
21 – 27	-	-	Natal
28 – 31	-	-	Natal
Janeiro			
4 -10	4	1	-

11 - 17	5	0	-
18 - 24	3	2	-
25 - 31	2	0	Dia 25: <i>Workshop</i> Porto
Fevereiro			
1 - 7	3	2	-
8 - 14	-	-	Carnaval
15 - 21	5	0	-
22 - 29	7	0	-
Março			
1 - 6	2	0	-
7 - 13	3	2	-
14 - 20	5	0	-
21 - 27			Páscoa
28 - 31			Páscoa
Abril			
4 - 10	5	0	-
11 - 17	3	1	-
18 - 24	2	3	-
25 - 30	-	2	Feriado dia 25
Maiio			
1 - 8	4	0	-
9 - 15	3	2	-

3.3.2. Atividades extracurriculares

A Tabela 15 contém informação sobre a planificação anual das atividades organizadas por mim em contexto de estágio, e das atividades realizadas pelo professor João Nogueira (orientador cooperante), nas quais tive uma participação ativa.

Tabela 15: Planificação anual das atividades extracurriculares

Data	Atividades do Orientador Participação	Atividades Organizadas
14 de dezembro de 2015	Audição de Classe	-
6 de fevereiro de 2016	-	<i>Workshop</i> de Técnicas Estendidas no Piano
4 de março de 2016	-	Concerto Comentado para a Classe de Piano
16 de março de 2016	Audição Final do 2º Período	-
22 de março de 2016		Audição de Técnicas Estendidas no Piano

3.4. Descrição e discussão dos tipos de registo

No início do ano letivo 2015/2016, elaborei um documento designado Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada, que já foi descrito na seção 3.1. Para além deste documento, construí também duas tabelas de planificação anual, uma referente às aulas que iria dar e às que iria assistir, e outra tabela referente às atividades do meu orientador cooperante nas quais eu iria participar e às atividades que viriam a ser desenvolvidas por mim. Estes dois documentos tornaram-se muito úteis pois serviram de linha orientadora para as atividades de estágio a desenvolver, organizando-as temporalmente.

As fichas de aluno, construídas e distribuídas aos alunos, encarregados de educação e ao orientador cooperante, no início do ano letivo, permitiram-me ter um conhecimento geral de cada aluno em termos do meio musical em que se encontram inseridos, fornecendo-me dados sobre as suas motivações para a aprendizagem do piano e o seu desempenho na disciplina. O registo destes dados em forma de questionário permitiu expor os dados criteriosa e objetivamente, tornando a sua análise muito rápida. Contudo, no que diz respeito ao subtema 'hábitos de estudo', considero que os dados obtidos não correspondem literalmente à realidade, dado que há uma lacuna entre a regularidade do estudo que os alunos afirmam que têm, e o produto desse estudo que é observado semanalmente em sala de aula. Concluo que as respostas a este ponto poderiam ser mais fiáveis se a mesma questão tivesse sido colocada também aos encarregados de educação dos alunos.

No que diz respeito às planificações de aula elaboradas, optei por organizar em pormenor todas as estratégias de ensino que iria utilizar em cada aula, mas logicamente que, sendo uma planificação, ocorrem sempre desvios naquilo que foi previsto, bastando para tal a exposição de uma dúvida sobre determinado conteúdo, por parte do aluno. Mais ainda, muitas vezes aquilo que é planificado não corresponde ao que acontece posteriormente na aula real, visto que, no caso do ensino do instrumento, a planificação é feita tendo em conta que o aluno estudou em casa e efetuou tudo o que tinha sido solicitado na aula anterior, mas isso nem sempre acontece. Assim sendo, no decorrer da minha Prática de Ensino Supervisionada, considero que a elaboração de planificações de cada aula tornou-se pouco útil dado que o tempo de estudo de instrumento dispensado pelos alunos e a qualidade desse estudo eram fatores muito inconstantes, resultando na necessidade de realizar várias alterações às planificações.

Por outro lado, a análise dos relatórios de aulas dada possibilitou-me a constante autoavaliação da minha atividade enquanto estagiária e facilitou-me a correção e reformulação das minhas estratégias de ensino ao longo do decorrer do estágio.

Relativamente aos relatórios de aulas assistidas, considero que a organização cronológica destes permite um constante melhoramento dos momentos letivos. Através da análise do parágrafo de avaliação de aula (presente em todos os relatórios), o docente pode examinar os pontos fracos de cada aula e refletir sobre as estratégias de ensino-aprendizagem a implementar na aula vindoura. Analisando os relatórios de aulas assistidas observo que os alunos desenvolveram, ao longo do ano, as suas capacidades rítmicas, de leitura e de manutenção de uma pulsação regular. No entanto, as capacidades técnicas dos alunos necessitam de ser desenvolvidas e, no que diz respeito à expressividade musical e à compreensão estilística das obras, torna-se urgente a aplicação de estratégias de ensino detalhadas e eficazes.

No que diz respeito às atividades extracurriculares, no início do ano letivo elaborei uma ficha de planificação de atividade para cada proposta. O Conservatório Regional de Coimbra dispõe de um modelo próprio para este efeito que após preenchido é entregue à direção para aprovação. Esta ficha de planificação de atividade categoriza as atividades “por área de intervenção distinguindo-se os seguintes parâmetros: a) articulação e sequencialidade; b) novos contextos de aprendizagem; c) complemento ao currículo e sucesso escolar; d) ligação do conservatório à comunidade; e) intercâmbio pedagógico e cultural; f) formação e cidadania” (Teixeira, 2015, p. 5). As fichas de planificação de atividades contribuem essencialmente para a organização da atividade pelo professor, constituindo uma linha orientadora.

No caso das atividades *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano, considerei necessário elaborar um guião de atividades, estando este documento presente em anexo. O guião foi dividido por subtemas: objetivos; métodos; materiais a utilizar; técnicas estendidas a abordar; procedimentos a adotar por ordem cronológica e por último em que consistiria a apresentação final e como seriam recolhidos os dados. Este guião permitiu realizar a atividade focada em determinados objetivos específicos e seguir uma metodologia por mim pré-estabelecida. Os resultados dos *Workshops* de Técnicas Estendidas no Piano foram muito positivos, tendo até mesmo superado as minhas expectativas iniciais.

Todas as atividades extracurriculares desenvolvidas no meu estágio foram registadas em vídeo para posterior análise. Partindo da análise das gravações em vídeo das atividades extracurriculares, dos registos retirados durante e após cada atividade e das questões/opiniões elaboradas pelo público em geral e pelos participantes produzi um relatório por atividade (Imagem 15, 16, 17) onde especifico os objetivos da atividade;

os participantes; realizo uma breve descrição do sucedido e por último analiso criticamente os pontos fracos e os pontos fortes da atividade. Esta documentação permitiu-me descrever detalhadamente as atividades e analisar os resultados gerais das mesmas.

Relatório de Atividade

Título da atividade: *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano

Data e hora de realização da atividade: 6 de fevereiro de 2016 das 10h30 às 12h30

Local onde foi realizada: Auditório do Conservatório Regional de Coimbra

Responsável pela atividade: Raquel Liberato Ribeiro

Entidades envolvidas: Universidade de Aveiro e Conservatório Regional de Coimbra

Público-Alvo: Alunos de Piano do Conservatório Regional de Coimbra

O *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano consistiu numa atividade realizada no âmbito da disciplina Prática de Ensino Supervisionada inserida no Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Aveiro. Esta atividade insere-se na componente prática bem como na componente de investigação da disciplina Prática de Ensino Supervisionada.

Objetivos

O *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano teve como principal objetivo estimular e desenvolver a criatividade dos alunos através da produção de sonoridades não convencionais no piano. Assim, permitiu (i) o desenvolvimento de um conhecimento mais profundo sobre o funcionamento e a constituição interior de um piano de cauda; (ii) despertar o interesse sobre as diversas sonoridades possíveis de produzir num piano, fortalecendo a sensibilidade para a componente tímbrica da música (iii) tocar piano de uma forma não convencional; (iv) trabalhar em conjunto sobre materiais sonoros; (v) improvisar em grupo; (vi) ter um *feedback* do trabalho desenvolvido através da realização de uma apresentação final ao público.

Participantes

O *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano foi divulgado através da afixação de um cartaz informativo no Conservatório Regional de Coimbra e da publicação da atividade na página do *facebook* do Conservatório, bem como, através do contato direto ou via telefónica com os alunos e os seus encarregados de educação. A atividade contou com a participação ativa de 12 alunos da classe de piano do professor João Nogueira (orientador cooperante) e também com a participação de um ex-aluno de piano

Imagem 15: Exemplo de relatório de atividade (página 1)

do Conservatório Regional de Coimbra que mostrou interesse em participar. Os alunos participantes frequentam a iniciação, o ensino básico e complementar.

Breve descrição

Primeiramente, realizei uma breve apresentação em *powerpoint* onde abordei a constituição interior do piano, solicitando aos alunos que indicassem no piano de cauda da sala os conceitos referidos; expliquei sucintamente o que são as técnicas estendidas no piano; apresentei alguns compositores que se relacionaram com esta temática e por último; referi as técnicas estendidas que iriam ser abordadas neste *workshop* e o material necessário para a realização de cada uma delas.

De seguida, exemplifiquei cada uma das técnicas a trabalhar tendo sido dada oportunidade a cada aluno para experimentarem as técnicas. Cada aluno selecionou a técnica que gostou mais, ficando estabelecida uma técnica por aluno.

Concluída esta primeira fase, iniciou-se a criação de uma curta peça a apresentar publicamente no final. Delineei algumas regras tais como a estrutura da peça (ABA'); o compasso (quaternário simples); e o carácter de cada secção. Seguidamente, ainda sugeri uma ordem de entrada de cada técnica sendo realizadas alterações por sugestão dos alunos, bem como, apresentei alguns padrões rítmicos de forma aos participantes selecionarem os que mais lhes agradavam.

Por último, a peça criada foi apresentada publicamente contando com a presença dos familiares dos alunos participantes num total de cerca 11 pessoas. No final da apresentação pública foi concedido a cada participante um certificado de participação na atividade. Toda a atividade foi registada em vídeo.

Pontos Fracos

Julgo que teria sido mais interessante se os próprios alunos optassem pela ordem de entrada de cada técnica bem como improvisassem o ritmo que pretendiam realizar. Inicialmente dei abertura a que isso acontecesse, estimulando-os a exporem as suas ideias. Contudo, quando referi estes parâmetros, a dinâmica da atividade estagnou um pouco havendo uma inibição por parte dos participantes que associo diretamente ao medo de falhar ou até mesmo vergonha visto que muitos deles não se conheciam bem e também não possuem um contato direto e frequente comigo. Dada esta situação, optei por sugerir algumas possibilidades para que fosse mais simples os participantes selecionarem/decidirem evitando pressionar a tomada de uma decisão

Imagem 16: Exemplo de relatório de atividade (página 2)

num determinado momento específico, mas permitindo que cada um fosse expondo as suas ideias de uma forma mais fluente durante a criação da própria peça.

Pontos Fortes

Embora numa fase inicial houvesse alguma inibição por parte dos participantes em estabelecerem as suas próprias ideias, com o decorrer do *workshop* acabaram por se abstrair e conseguiram criar, ouvir e trabalhar em conjunto saudavelmente. O *feedback* dado pelos participantes e pelo público foi muito positivo, considerando que os objetivos iniciais foram cumpridos tendo esta atividade despoletado curiosidade para esta abordagem não convencional de fazer música no público-alvo. O *workshop* decorreu dentro do previsto tendo sido uma atividade interativa, divertida, dinâmica e inovadora. Na semana seguinte, entrevistei alguns dos alunos participantes com o intuito de receber um *feedback* direto. As opiniões dadas pelos alunos foram bastante positivas, referindo até mesmo um participante que gostaria que a atividade tivesse sido mais longa. Mais ainda, alguns encarregados de educação, alunos e também o diretor pedagógico do Conservatório revelaram interesse em adquirir a gravação da apresentação pública final.

Imagem 17: Exemplo de relatório de atividade (página 3)

3.5. Descrição e discussão das aulas observadas e lecionadas

Em finais de setembro de 2015, contatei o Conservatório Regional de Coimbra com vista a marcar uma reunião com o orientador cooperante para me apresentar, estipularmos quais os alunos que iria acompanhar no âmbito das atividades de estágio, discutir as atividades que tencionava realizar e estipular datas para as mesmas.

Foram estipulados dois alunos de participação pedagógica: um aluno de Iniciação (1º ano) e o meu orientador cooperante sugeriu que assistisse à aula de um aluno de 8º grau, de forma a possibilitar o meu contacto também com o ensino secundário. O aluno de 8º grau é aluno da professora Tatiana Yakimova e tive o prazer de assistir às suas aulas nos primeiros meses, contudo a professora necessitou realizar uma troca horária tornando-se esta alteração incompatível com o meu horário. Consequentemente falei com o professor João Nogueira que decidiu substituir na minha participação pedagógica o aluno do 8º grau por uma aluna do 2º grau da sua classe. Relativamente à coadjuvação letiva, foram-me atribuídas três alunas, sendo duas do 2º grau e uma do 1º grau.

As atividades de estágio iniciaram-se no dia 13 de outubro de 2015 e terminaram no dia 10 de maio de 2016. Nas aulas lecionadas segui a metodologia de ensino do meu orientador cooperante, indo logo de encontro às dificuldades específicas que cada aluno ia demonstrando nas aulas e resolvendo com eles os problemas isoladamente. Cada aula dada foi previamente planificada em forma de tabela (Imagem 14) tendo em atenção a criação de hábitos de estudo eficazes, o desenvolvimento da autonomia dos alunos em relação ao seu estudo e o apelo ao sentido crítico dos alunos relativamente aos resultados obtidos e à forma de alcançar os seus objetivos. As planificações de aula (Imagem 18) incluíram os conteúdos, os objetivos específicos daquela aula e efetuei uma previsão da metodologia que iria aplicar tendo em conta as dificuldades de cada aluno, mais frequentemente observadas por mim durante as aulas assistidas. Mais ainda, estas planificações tiveram sempre em consideração a duração de cada aula e a estimulação da atenção e do empenho por parte do aluno.

Planificação de aula

Data: 11 de abril de 2016

Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias de Ensino - Aprendizagem
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Escala de Lá Maior numa oitava ▪ Acordes de Lá Maior (3 inversões) numa oitava ▪ Arpejo de Lá Maior no estado fundamental numa oitava ▪ Escala de Fá sustenido menor harmónica numa oitava ▪ Acordes de Lá menor numa oitava ▪ Arpejo de Lá menor no estado fundamental numa oitava ▪ Escala cromática de Lá e de Fá sustenido numa oitava ▪ "Sonatina em Dó Maior" ▪ "Clowns opus 39 nr 20" Kabalewski 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coordenação das duas mãos ▪ Manutenção da postura correta ▪ Distinção sonora da melodia e da harmonia ▪ Aquisição e desenvolvimento de competências técnicas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Executa as escalas, os acordes e os arpejos com a dedilhação correta ▪ Antecipa as diferentes posições de cada acorde ▪ Compreende e identifica a forma da peça ▪ Compreende o fraseado e divide em frases musicais ▪ Executa corretamente alterações de andamento – <i>rallentando</i> ▪ Executa a dinâmica corretamente ▪ Compreende os conceitos e distingue sonoramente a melodia da harmonia; timbra a melodia corretamente ▪ Respeita uma pulsação dada ▪ Respeita as pausas ▪ Compreende e executa corretamente figuras com ponto de aumentação ▪ Realiza diferentes articulações 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Execução dos acordes e arpejos de mãos separadas e juntas antecipando as diferentes posições das mãos ▪ Execução dos arpejos e acordes por blocos chamando a atenção a sua construção por intervalos de terceira ▪ Interrogação acerca da forma da peça ▪ Divisão de cada seção da peça em frases musicais ▪ Explicação da forma-sonata ▪ Distinção sonora da melodia da harmonia realizando primeiramente de mãos separadas procurando diferentes timbres para cada ▪ Trabalho sonoro por frases musicais ▪ Execução das peças com o auxílio da marcação da pulsação ▪ Fomentação do gosto pela música e pelo instrumento ▪ Cultivação de uma boa relação entre a professora e a aluna ▪ Criação de autonomia em relação ao estudo ▪ Criação de uma leitura correta, rápida e eficiente do repertório ▪ Fomentação do desenvolvimento da sensibilidade musical da aluna (fraseado/ dinâmica; articulação; mudanças de andamento)

Imagem 18: Exemplo da planificação de uma aula

Para cada aula observada e cada aula lecionada, elaborei um relatório de aula do qual consta sempre a data em que aula ocorreu e uma descrição dos acontecimentos, registados em forma de tabela. Cada relatório de aula encontra-se dividido nos seguintes parâmetros: conteúdos; competências; objetivos e estratégias de ensino, ou seja, todos os procedimentos/estratégias adotados pelo professor na aula.

No caso das aulas assistidas, no final de cada relatório está ainda presente uma avaliação da aula onde reflito sobre os métodos de ensino-aprendizagem que observei. Por outro lado, no caso das aulas dadas por mim, no final de cada relatório inseri um parâmetro de avaliação da aula, e neste realizei uma reflexão e avaliação da metodologia de ensino-aprendizagem adotada por mim nessa mesma aula.

A imagem 19 é um exemplo de um relatório de uma aula lecionada por mim, encontrando-se a totalidade dos relatórios elaborados em anexo. Estes documentos seguiram o modelo de tabela, permitindo uma leitura rápida e eficaz dos conteúdos

presentes e das relações entre eles, abordando os seguintes parâmetros: conteúdos; competências; objetivos; estratégias de ensino e avaliação da aula.

Aula dada

Data: 19 de abril de 2016

Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias de Ensino - Aprendizagem
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Escala de Ré Maior em 1 oitava ▪ Arpejo de Ré Maior no estado fundamental em 1 oitava ▪ Escala de Si menor harmónica em 1 oitava ▪ Arpejo de Si menor no estado fundamental em 1 oitava ▪ "Minueto em Sol Maior" W. A. Mozart ▪ Czerny opus 599 nr 19 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coordenação das duas mãos ▪ Independência de mãos e de dedos ▪ Manutenção de uma postura correta ao instrumento ▪ Realização de diferentes dinâmicas e de diferentes articulações (<i>legato</i>, <i>portato</i> e <i>staccato</i>) ▪ Aquisição de capacidades técnicas e solidificação das já adquiridas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Executa as escalas e os arpejos num andamento fluente e constante ▪ Respeita a dedilhação marcada ▪ Respeita o texto na íntegra ▪ Divide em frases musicais ▪ Compreende a estrutura das obras ▪ Identifica a tonalidade e o compasso em que as obras se encontram ▪ Resolve os problemas que surgem ao longo da execução isoladamente 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Execução das escalas e arpejos de mãos juntas numa oitava respeitando a dedilhação ▪ Execução das obras com o auxílio da marcação da pulsação ▪ Resolução isolada de problemas ▪ Interrogação acerca da forma das peças e das diferentes frases musicais existentes ▪ Execução da mão direita pela aluna enquanto o professor executa a mão esquerda e vice-versa ▪ Interrogação relativa à indicação de compasso ▪ Interrogação da armação de clave das obras e em que tonalidade se encontram ▪ Demonstração da dinâmica possível de executar e desenvolvimento das capacidades críticas da aluna levando-a a sugerir e selecionar a dinâmica que acha mais adequada ▪ Cultivação do gosto pela música e pelo instrumento ▪ Fomentação de uma boa relação entre a aluna e a professora ▪ Delineação do trabalho de casa a desenvolver durante a interrupção letiva ▪ Explicação do método de estudo a adotar

Avaliação da aula: A aluna tem vindo a melhorar a sua sensibilidade musical demonstrando uma melhor compreensão do fraseado. Para além disso, há também alguma melhoria no que diz respeito à execução de diferentes articulações, embora este parâmetro ainda necessite de ser muito trabalhado. Nesta aula, para além dos parâmetros referidos anteriormente trabalhei um pouco o ouvido da Matilde executando as obras com ela de forma a proporcionar-lhe um conhecimento harmónico um pouco mais profundo.

Imagem 19: Exemplo do relatório de uma aula dada

Considero a motivação para a aprendizagem um parâmetro indispensável havendo repercussões diretas nos resultados obtidos por cada aluno. Assim, durante as minhas atividades de estágio, cultivei sempre uma boa relação com os alunos bem como um ambiente saudável em sala de aula, estimulando os alunos a chegarem a conclusões autonomamente sob a minha direção, através de um processo de pergunta-resposta. Esta abordagem permitiu a criação de uma dinâmica em sala de aula que considero positiva pois notei um constante envolvimento dos alunos nas temáticas abordadas, assim como uma constante motivação para a descoberta de novos conhecimentos.

A Imagem 20 apresenta um exemplo dos relatórios de aulas assistidas que elaborei, relativos às aulas do orientador cooperante que observei.

Aula assistida

Data: 16 de fevereiro de 2016

Conteúdos	Competências	Objetivos	Estratégias de Ensino - Aprendizagem
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Escala de Ré Maior ▪ Escala Cromática ▪ Acordes de Ré Maior (3 inversões) ▪ Arpejo de Ré Maior no estado fundamental ▪ Escala de Si menor harmónica ▪ Acordes de Si menor (3 inversões) ▪ Arpejo de Si menor no estado fundamental ▪ Chorale nr 14 Anna Magdalena Bach <p>Thompson III:</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ "Melody" ▪ "The Bee" ▪ "Much ado about nothing" ▪ "Exercise in wrist stacatto" ▪ "At the animal fair" 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Coordenação das duas mãos ▪ Independência de mãos ▪ Realização correta da passagem do polegar ▪ Execução de diferentes dinâmicas distinguindo a melodia da harmonia sonoramente ▪ Aquisição de capacidades técnicas e solidificação das já adquiridas 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Respeita o texto na íntegra ▪ Mantem o andamento ▪ Respeita a dedilhação marcada ▪ Distingue sonoramente a melodia da harmonia ▪ Coordena as duas mãos num andamento lento ▪ Resolve os problemas que surgem ao longo da execução isoladamente 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Execução das escalas e arpejos de mãos juntas numa oitava ▪ Execução das escalas com diferentes ritmos ▪ Execução dos acordes de mãos separadas e juntas ▪ Interrogação sobre a forma e tonalidade em que as obras se encontram ▪ Execução das obras com o auxílio da marcação da pulsação ▪ Execução da mão esquerda enquanto o professor executa a mão direita e vice-versa ▪ Execução de mãos separadas e juntas da segunda página do Bach ▪ Repetição de pequenas secções de mãos juntas ▪ Resolução isolada de problemas ▪ Solfejo rítmico das peças do livro do Thompson antes de as executar no piano

Avaliação da aula: A aluna apresenta ainda muitas dificuldades na execução dos acordes tendo o professor trabalhado estes com a aluna de mãos separadas e posteriormente de mãos juntas chamando a atenção para o cumprimento da dedilhação correta. O professor trabalhou com a aluna a segunda página do Chorale de A. M. Bach executando a mão esquerda enquanto a aluna executava a mão direita e vice-versa antes da junção das duas mãos num andamento muito lento. A aluna revela alguns problemas rítmicos solicitando o professor o solfejo rítmico das peças do livro Thompson III antes de as executar.

Imagem 20: Exemplo de um relatório de aula assistida

As aulas observadas permitiram-me conhecer bem os alunos tirando não só ilações sobre as maiores dificuldades de cada um e as estratégias que poderia utilizar para os ajudar a ultrapassar os obstáculos, mas levando-me também a conhecer a personalidade de cada um, os seus gostos musicais e os agentes motivadores para a aprendizagem da música em geral e do piano em específico. Assim sendo, as aulas observadas foram uma preparação fulcral para os momentos em que iria lecionar.

3.6. Descrição e discussão das atividades extracurriculares

Nesta seção apresento as atividades extracurriculares desenvolvidas por mim como professora estagiária do Conservatório Regional de Coimbra, no ano letivo 2016/2017.

Atividade extracurricular número 1

Workshop de Técnicas Estendidas no Piano

A primeira atividade extracurricular que desenvolvi foi o *workshop* de Técnicas Estendidas no Piano realizada no dia 6 de fevereiro de 2016, das 10h30 às 12h30, no auditório do Conservatório Regional de Coimbra, direcionada para os alunos de piano desta escola.

O *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano foi divulgado através da afixação de um cartaz informativo no Conservatório Regional de Coimbra e da publicação da atividade na página do *facebook* do Conservatório, bem como através do contato direto ou via telefónica com os alunos e os seus encarregados de educação. A atividade contou com a participação ativa de 12 alunos da classe de piano do professor João Nogueira (orientador cooperante) e também com a participação de um ex-aluno de piano do Conservatório Regional de Coimbra que mostrou interesse em participar. Os alunos participantes frequentam a iniciação, o ensino básico e complementar.

Esta atividade teve como principal objetivo estimular e desenvolver a criatividade dos alunos através da produção de sonoridades não convencionais no piano. Assim, permitiu (i) o desenvolvimento de um conhecimento mais profundo sobre o funcionamento e a constituição interior de um piano de cauda; (ii) despertar o interesse sobre as diversas sonoridades possíveis de produzir num piano, fortalecendo a sensibilidade para a componente tímbrica da música (iii) tocar piano de uma forma não convencional; (iv) trabalhar em conjunto sobre materiais sonoros; (v) improvisar em grupo; (vi) ter um *feedback* do trabalho desenvolvido através da realização de uma apresentação final ao público.

Primeiramente, realizei uma breve apresentação em *powerpoint* onde abordei a constituição interior do piano, solicitando aos alunos que indicassem no piano de cauda da sala os conceitos referidos; expliquei sucintamente o que são as técnicas estendidas no piano; apresentei alguns compositores que se relacionaram com esta temática e, por último, referi as técnicas estendidas que iriam ser abordadas neste *workshop* e o material necessário para a realização de cada uma delas.

De seguida, exemplifiquei cada uma das técnicas a trabalhar tendo sido dada oportunidade a cada aluno para experimentarem as técnicas. Cada aluno selecionou a técnica que gostou mais, ficando estabelecida uma técnica por aluno.

Concluída esta primeira fase, iniciou-se a criação de uma curta peça a apresentar publicamente no final. Delineei algumas regras, tais como a estrutura da peça (ABA'); o compasso (quaternário simples); e o carácter de cada secção. Seguidamente, ainda sugeri uma ordem de entrada de cada técnica, tendo sido sugeridas alterações por sugestão dos alunos. Também apresentei alguns padrões rítmicos, de forma a os participantes pudessem selecionar os que mais lhes agradavam.

Por último, a peça criada foi apresentada publicamente, contando com a presença dos familiares dos alunos participantes, num total de 11 pessoas. No final da apresentação pública foi dado a cada participante um certificado de participação na atividade. Toda a atividade foi registada em vídeo.

Avaliando a atividade, julgo que teria sido mais interessante se os próprios alunos optassem pela ordem de entrada de cada técnica, bem como improvisassem o ritmo que pretendiam realizar. Inicialmente dei abertura a que isso acontecesse, estimulando-os a exporem as suas ideias. Contudo, quando referi estes parâmetros, a dinâmica da atividade estagnou um pouco, havendo uma inibição por parte dos participantes que associo ao medo de falhar ou até mesmo vergonha, visto que muitos deles não se conheciam bem e também não tinham um contato direto e frequente comigo. Dada esta situação, optei por sugerir algumas possibilidades para que fosse mais simples os participantes selecionarem/decidirem, evitando pressionar a tomada de uma decisão num determinado momento específico, mas permitindo que cada um fosse expondo as suas ideias de uma forma mais fluente durante a criação da peça.

Embora numa fase inicial houvesse alguma inibição por parte dos participantes em estabelecerem as suas próprias ideias, com o decorrer do *workshop* acabaram por se abstrair e conseguirem criar, ouvir e trabalhar em conjunto. O *feedback* dado pelos participantes e pelo público foi muito positivo. Considero que os objetivos iniciais foram cumpridos, tendo esta atividade despoletado curiosidade para esta abordagem não convencional de fazer música. O *workshop* decorreu dentro do previsto tendo sido uma atividade interativa, divertida, dinâmica e inovadora. Na semana seguinte, entrevistei alguns dos alunos participantes com o intuito de receber um *feedback* direto. As opiniões dadas pelos alunos foram bastante positivas, referindo até mesmo um participante que gostaria que a atividade tivesse sido mais longa. Mais ainda, alguns encarregados de educação, alunos e também o diretor pedagógico do Conservatório revelaram interesse em adquirir a gravação da apresentação pública final.

Atividade extracurricular número 2

Concerto Comentado para a Classe de Piano

A segunda atividade desenvolvida denominou-se Concerto Comentado para a Classe de Piano e consistiu num intercâmbio realizado entre o Conservatório Regional de Coimbra e o Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, organizado por mim e pelo colega de estágio António Sarmento Dias. O António Sarmento Dias coordenou esta atividade, tendo eu, em contrapartida, a realizado um *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano no Curso de Música Silva Monteiro. Esta segunda actividade teve lugar no auditório do Conservatório Regional de Coimbra no dia 4 de março de 2016, das 15h às 16h, e direcionou-se para toda a comunidade escolar em geral e, mais especificamente, para os alunos de piano do Conservatório Regional de Coimbra.

Esta atividade foi divulgada através da afixação de um cartaz informativo no Conservatório Regional de Coimbra e da publicação da atividade na página do *facebook* do Conservatório, bem como, através do contato direto ou via telefónica com os alunos participantes, os seus encarregados de educação e os seus professores de piano. A atividade contou com a participação ativa de 4 alunos da classe de piano da professora Tatiana Yakimova e com 1 aluna da classe de piano do professor João Nogueira (orientador cooperante), assim como com a presença de um público variado, incluindo familiares dos alunos participantes e de outros alunos do Conservatório e os docentes de piano do Conservatório Regional de Coimbra.

Como principal objetivo, o Concerto Comentado para a Classe de Piano pretendeu proporcionar um momento em que a audição dos alunos é encaminhada e direcionada para os pontos mais importantes da obra, contribuindo para o desenvolvimento da capacidade do aluno escutar música com organização, conseguindo tirar mais significado do que ouve. Mais ainda, esta atividade pretendia dar a conhecer e explorar um determinado estilo, género e época, enriquecendo o leque de conhecimento teórico e auditivo do aluno.

Desta forma, esta atividade iniciou-se com uma apresentação sucinta dos objetivos da mesma realizada pelo professor António Sarmento Dias, seguindo-se a apresentação pública do primeiro andamento da Sonata opus 14 nº 1 de Beethoven por um aluno do ensino complementar do Conservatório Regional de Coimbra.

Seguidamente, o professor estagiário António referiu o surgimento do termo sonata no período Barroco explicando o significado do termo nesta época. Mais ainda, exemplificou o início de cada andamento de uma Sonata de Johann Christian Bach, chamando a atenção para os contrastes de andamento e carácter existentes.

No que diz respeito ao período clássico, foi explicado e exemplificado ao piano o surgimento da ideia de tema e a sua aplicação nas sonatas e sonatinas, e foi referida a contribuição da ópera para o desenvolvimento das sonatas. De seguida, o professor António perguntou aos alunos se sabiam o que é a forma de uma peça e explicou a definição de forma de uma obra em geral e a forma-sonata em específico com o auxílio de uma apresentação em *powerpoint*.

Com o intuito de distinção dos temas e da forma das sonatas e sonatinas, uma aluna do Conservatório Regional de Coimbra tocou o primeiro andamento da Sonatina opus 55 nº 2 de Kuhlau, tendo o professor estagiário António direcionado a atenção dos alunos para os diferentes caracteres associados a cada tema. Seguidamente, foi solicitado a um aluno que tocasse partes específicas do primeiro andamento da Sonatina opus 36 nº 2 de Clementi, permitindo explicar a distinção do tema A e do tema B. O professor referiu o surgimento, em algumas sonatas e sonatinas, de uma ponte entre os temas. Duas das alunas participantes estavam a estudar a Sonatina em Sol Maior de Beethoven, tendo o professor solicitado a uma aluna para tocar a exposição, reexposição e coda e à outra aluna para tocar o desenvolvimento, relembrando a construção da forma-sonata.

No final foi concedido um momento para o público expor algumas questões e foi entregue um certificado de participação na atividade a cada aluno. Toda a atividade foi registada em vídeo.

Na minha opinião, a primeira parte da atividade, que consistiu na explicação teórica dos conceitos, acabou por ser longa, pelo que acho que teria sido mais interessante se a participação dos alunos fosse mais alternada com a explicação teórica.

Por outro lado, considero que a atividade foi muito interessante tendo permitido ao público a compreensão clara e sucinta do género sonata e sonatina, cumprindo na íntegra os objetivos inicialmente propostos. Fazendo as sonatas e sonatinas parte do programa oficial de piano, considero essencial a compreensão, por parte dos alunos, das obras que tocam quer em termos históricos quer formais e analíticos. A exemplificação de secções de algumas obras pelo professor estagiário António faseada com a explicação das mesmas tornou a atividade mais dinâmica permitindo a compreensão musical clara dos conceitos expostos. O *feedback* dos alunos participantes e do público presente no Concerto Comento foi muito positivo.

Atividade extracurricular número 3

Audição de Técnicas Estendidas no Piano

Por fim, a última atividade a ser desenvolvida foi a Audição de Técnicas Estendidas no Piano no dia 22 de março de 2016 das 18h30 às 19h30, também ela realizada no auditório do Conservatório Regional de Coimbra. Esta atividade correspondeu ao término de um estudo sobre a aprendizagem de técnicas/formas não convencionais de tocar piano e os seus benefícios para a aprendizagem musical, que está inserido na componente de investigação da disciplina Prática de Ensino Supervisionada.

A Audição de Técnicas Estendidas no Piano foi divulgada através da afixação de um cartaz informativo no Conservatório Regional de Coimbra e da publicação da atividade na página do *facebook* do Conservatório. A atividade contou com a participação ativa de 2 alunas da classe de piano do professor João Nogueira (orientador cooperante) e com a presença de um público variado incluindo familiares das alunas; docentes do Conservatório Regional de Coimbra, entre eles o diretor pedagógico e o professor João Nogueira e ainda alguns encarregados de educação de outros alunos. A audição foi divulgada através da afixação de um cartaz informativo no Conservatório Regional de Coimbra e da publicação da atividade na página do *facebook* do Conservatório.

A Audição de Técnicas Estendidas no Piano teve como principais objetivos (i) ter um *feedback* do trabalho desenvolvido de novembro de 2015 a março de 2016 pelas alunas que participaram no projeto, sob a minha orientação, através da apresentação pública do produto final; (ii) desenvolver o gosto e conhecimento das diversas sonoridades possíveis de produzir num piano, fortalecendo a sensibilidade para a componente tímbrica da música no público em geral; (iii) dar a conhecer ao público diferentes formas não convencionais de tocar piano despertando o seu interesse para as mesmas.

Relativamente ao procedimento, comecei por contextualizei a atividade, explicando que esta consistia numa apresentação final do estudo desenvolvido no âmbito do Mestrado em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro; esclareci sucintamente em que consistiam as técnicas estendidas e os principais objetivos deste trabalho; apresentei as alunas participantes e agradeci a sua colaboração neste projeto e, por último, solicitei às alunas que explicassem as duas peças que iriam apresentar.

Tocámos a seguir a primeira peça que as alunas denominaram “Suspiro”. Esta peça envolveu a adição de técnicas estendidas percussivas à obra “Pastorale” retirada das *Três peças para piano* de Francis Poulenc. Assim, eu executei a peça ao piano com

algumas variações de andamento relativamente à obra inicial, e as alunas executaram técnicas estendidas percussivas no piano em simultâneo recriando a obra.

Seguidamente, as alunas tocaram a peça “Primavera Desigual” e eu dirigi a mesma. Esta peça foi inteiramente composta pelas alunas, sendo também o nome atribuído por elas e baseava-se na exploração de técnicas estendidas melódicas e harmónicas. A reação do público presente foi muito positiva tendo solicitado às alunas a repetição da última peça.

Por último, abri um espaço para perguntas, dúvidas, opiniões e curiosidades sobre o trabalho que tinha sido apresentado e convidei o público a deslocar-se para junto do piano de forma a observar de que forma o mesmo tinha sido preparado. Incentivei as alunas a responder às questões colocadas e por último concedi a cada uma delas um certificado de participação neste estudo agradecendo novamente a sua presença. Toda a atividade ficou registada em vídeo e contou com a presença de cerca de 12 pessoas.

Avaliando a atividade, considero que a divulgação da atividade deveria ter sido realizada com uma maior antecedência e os cartazes deveriam ter sido expostos em diferentes locais, e não apenas no Conservatório Regional de Coimbra, de forma a abranger mais público.

Mesmo assim, na minha opinião, a atividade superou as expectativas, pois não deu apenas a conhecer ao público diferentes formas de tocar piano, demonstrando as diversas sonoridades e timbres possíveis de obter no piano, como despoletou interesse no público em geral em aprofundar os seus conhecimentos sobre esta temática. No final da atividade, o público presente manifestou o seu agrado pelo trabalho apresentado e realizou diversas perguntas sobre o funcionamento de cada técnica, o material utilizado, o processo de composição das obras pelas alunas e o que deu origem ao estudo em geral.

O professor João Nogueira e alguns encarregados de educação sugeriram a realização de uma nova apresentação inserida na audição final de 3º período do Conservatório a realizar no Pavilhão Centro de Portugal, com o intuito de a audição chegar a um público mais abrangente. Tanto eu como as alunas ficamos bastante entusiasmadas com a proposta, tendo de seguida proposto a situação à direção pedagógica do conservatório. O diretor do conservatório alertou-me que a direção do Pavilhão Centro de Portugal, em Coimbra, não disponibilizava o piano para este tipo de atividade, tendo proposto que inserisse a atividade na audição de 3º período da classe de piano do professor João Nogueira. Assim, falei com o meu orientador cooperante, mas infelizmente, devido a um conflito horário, não foi possível a apresentação do projeto na audição de classe. Contudo, o meu orientador cooperante e os encarregados

de educação revelaram interesse e disponibilidade para auxiliar uma nova realização da atividade numa próxima oportunidade.

Como foi dito anteriormente, a atividade alcançou os seus objetivos na íntegra pois fortaleceu a sensibilidade para a componente tímbrica da música em geral permitindo conhecer, mais especificamente, uma paleta sonora não convencional possível de obter no piano, despertando e motivando o público em geral para esta temática. As alunas participantes solicitaram-me uma cópia da gravação da audição e demonstraram interesse em participar em projetos futuros nesta área.

Capítulo 4 - Avaliação do desempenho/ resultado da aprendizagem

Na minha opinião, a disciplina Prática de Ensino Supervisionada é fundamental para o desenvolvimento de práticas de ensino corretas. Considero que tive um bom desempenho nas aulas dadas tendo estabelecido uma boa relação com os alunos que me foram designados, tendo alguns dos conteúdos trabalhados em sala de aula com os alunos sido apresentados com sucesso em provas de piano e audições de classe.

Julgo que teria sido interessante trabalhar também com alunos do ensino complementar em sala de aula. Contudo, dado que o Conservatório Regional de Coimbra possui poucos alunos no secundário e que o professor João Nogueira (orientador cooperante) apenas tem alunos da iniciação e do ensino básico, não me foi possível lecionar frequentemente aos alunos do secundário, tendo, contudo, contado com a sua participação ativa nas atividades desenvolvidas pelo núcleo de estágio ao longo do ano letivo.

Os registos diários das aulas dadas e das aulas observadas, realizados por mim, permitiu-me ter uma ideia clara do desenvolvimento de cada aluno. Seguidamente apresento uma apreciação individual do desenvolvimento ao longo do ano letivo das três alunas de coadjuvação letiva:

Aluna 1

Por um lado, a aluna 1 inicialmente apresentava como pontos positivos: (i) a capacidade de sentir o balanço do compasso; (ii) uma boa leitura; e (iii) a capacidade de memorização. Por outro lado, a aluna 1 tinha como pontos negativos: (i) a expressividade musical; (ii) a compreensão rítmica; e (iii) a independência de mãos. Ao longo do período de estágio fui demonstrando à aluna a realização de diferentes dinâmicas e chamando a atenção para a distinção sonora da melodia em oposição à harmonia, registando-se algumas melhorias nesta competência. Como forma de resolver alguns problemas de independência de mãos, levei a aluna a realizar diferentes articulações em simultâneo. Os problemas rítmicos apresentados pela aluna foram resolvidos inicialmente fora do piano e posteriormente no instrumento.

No geral, registei um maior desenvolvimento na independência de mãos, quer em termos técnicos realizando diferentes articulações como em termos de expressividade musical, conseguindo realçar determinadas vozes. No que diz respeito aos pontos

positivos, a leitura foi um elemento que veio a ser constantemente desenvolvido ao longo do ano, bem como, a capacidade de memorização.

Aluna 2

No início do estágio registei os seguintes pontos positivos na aluna 2: (i) compreende conceitos musicais teoricamente, tais como indicação de compasso, forma, tonalidade, entre outros; e (ii) distingue corretamente o balanço do compasso. Por outro lado, a aluna apresentava inicialmente os seguintes pontos negativos: (i) dificuldades de coordenação; (ii) dificuldades de leitura; (iii) lacunas no método de estudo; e (iv) problemas técnicos.

Esta aluna encontrava-se bastante desmotivada, pelo que tive em atenção selecionar-lhe um repertório que fosse do seu agrado e demonstrá-lo em aula. Relativamente às dificuldades de leitura optei por seguir uma metodologia baseada na memorização, permitindo que a aluna conseguisse evitar o problema de leitura e se dedicasse mais ao desenvolvimento das suas capacidades de coordenação. Mais ainda, recorri à utilização de metáforas e à demonstração como meio para solucionar alguns problemas técnicos, tendo a aluna resolvido alguns deles, como por exemplo, a passagem correta do polegar.

A mudança da metodologia de estudo da aluna 2 veio trazer resultados mais positivos no seu desempenho e conseqüentemente levou a um aumento da sua motivação para a aprendizagem do instrumento. Relativamente aos pontos positivos, a aluna 2 conseguiu identificar nas obras que estava a estudar no piano alguns dos conceitos que inicialmente só compreendia teoricamente.

Aluna 3

No início do ano letivo identifiquei na aluna 3 os seguintes pontos positivos: (i) a capacidade de leitura; e (ii) a compreensão teórica de conceitos como tonalidade, indicação de compasso, forma, entre outros. Ao longo do ano letivo, a leitura à primeira vista foi trabalhada com regularidade em sala de aula, registando-se um desenvolvimento desta competência. No que diz respeito à compreensão de conceitos a aluna conseguiu efetuar uma transferência de conhecimento conseguindo identificar e compreender a tonalidade, forma, entre outros aspetos, nas peças que estava a tocar no piano.

Por outro lado, no início do estágio identifiquei na aluna a existência de alguns pontos negativos, tais como: (i) dificuldades de manutenção do andamento/sentir o

balanço do compasso; (ii) problemas de independência de mãos; (iii) expressividade musical, dificuldades em realizar dinâmica ou distinguir sonoramente a melodia da harmonia. Ao longo do estágio, auxiliei a aluna a sentir o balanço do compasso marcando a pulsação e tocando a quatro mãos com ela. A aluna fez alguns progressos neste aspeto, não tendo contudo este problema ficado totalmente resolvido. Em termos de independência de mãos, abordei a realização de diferentes articulações em simultâneo. Inicialmente a aluna apresentou muitas dificuldades, mas com o decorrer das aulas registei um desenvolvimento desta competência. No geral, as competências em que o progresso da aluna foi mais evidente foram a expressividade musical, a compreensão do fraseio, e a sensibilização auditiva.

No que diz respeito aos objetivos estabelecidos para cada grau e às estratégias de ensino a aplicar no ensino do instrumento, considero que os documentos presentes no dossiê do Departamento Curricular de Teclas estão pouco claros, não havendo uma distinção objetiva por graus pelo que me baseei sobretudo nos registos que fui fazendo ao longo do estágio.

Analisando as aulas dadas por mim no decorrer do período de estágio, por um lado, considero que o incentivo à realização de diferentes dinâmicas e diferentes articulações foi um dos aspetos positivos da minha prática pedagógica, bem como, a explicação e implementação com os alunos de uma metodologia de estudo. Por outro lado, considero que não obtive resultados consistentes na resolução de problemas rítmicos e na ultrapassagem das dificuldades dos alunos em sentir o balanço do compasso.

No que diz respeito às estratégias de ensino-aprendizagem por mim adotadas, observei que os alunos reagiram positivamente às seguintes estratégias: (i) utilização de metáforas para explicar determinados conceitos, criando uma ligação entre o conceito e a sua aplicação prática nos conteúdos das aulas; (ii) utilização de metáforas no auxílio da resolução de problemas técnicos; (iii) demonstração dos problemas técnicos realizados pelos alunos exagerando o erro e posterior demonstração da resolução do problema; (iv) demonstração e utilização de comparações para auxiliar a execução de diferentes dinâmicas e articulações por parte dos alunos; (v) exemplificação ao piano dos conteúdos abordados em aula, permitindo aos alunos terem um contacto direto com o resultado sonoro pretendido desde a primeira abordagem do repertório; (vi) memorização por seções ou por frases musicais.

Contudo, algumas estratégias de ensino-aprendizagem não obtiveram um resultado positivo, tais como: (i) marcação de pulsação para ajudar os alunos a sentir o balanço do compasso; (ii) demonstração da postura correta do corpo ao piano; (iii) execução das obras de mãos separadas para evitar uma leitura incorreta do texto musical; (iv)

incentivo à criação de pequenas histórias para cada obra com o intuito de estimular a criatividade dos alunos e melhorar a sua expressividade musical.

Refletindo na minha atividade docente futura, considero que os problemas rítmicos e as dificuldades em sentir o balanço do compasso deverão ser mais rapidamente solucionadas se associar um movimento ou gesto corporal à resolução destes parâmetros, levando os alunos a sentir corporalmente o ritmo e a pulsação. Mais ainda, penso que será importante proporcionar a audição de mais obras por parte dos alunos, de forma a estimular a sua sensibilidade auditiva e expressividade musical. Por fim, pretendo futuramente tocar mais vezes a quatro mãos com os alunos, tornando as aulas mais interativas e estimulando a audição harmónica das obras.

Ao longo do estágio pedagógico, tive também a oportunidade de assistir às aulas do meu orientador cooperante, o que me permitiu observar diretamente a prática de uma metodologia de ensino de piano e retirar conclusões sobre as estratégias aplicadas através da análise das reações dos alunos e dos resultados obtidos. Assim, a observação destas aulas ajudou-me na seleção de estratégias de ensino-aprendizagem mais eficazes, bem como me permitiu desenvolver uma maior destreza na explicação de conteúdos aos alunos de uma forma criativa, interativa e consequentemente motivadora, estimulando neles o gosto pela música em geral e pela aprendizagem do piano em específico.

Referências Bibliográficas

- Akbulut, Ş. (2010). The use of extended piano techniques at conservatories in Turkey. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 2(2), 3080-3087.
- Almeida, B. (2014). *Processos Criativos no Ensino de Piano* (Dissertação de Mestrado), Universidade de São Paulo - Escola de Comunicações e Artes, São Paulo.
- Cardassi, L. (2011). O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *Musica Hodie*, 11(2), 59–78.
- Costes, T. (2005). New music: How music educators can save an endangered species. *Music Educators Journal*, 92(2), 50-54.
- Cowell, H. (1996). *New Musical Resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daldegan, V., & Dottori, M. (2011). Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumento para crianças iniciantes. *Musica Hodie*, 11(2), 113–127.
- Deltrégia, C. (1999). *O Uso da Música Contemporânea na Iniciação ao Piano* (Dissertação de Mestrado), Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Ferreira, I. (2010). *The prepared piano of John Cage: A new level of hearing the Sonatas and Interludes* (Dissertação de Mestrado), Florida Atlantic University, Boca Raton.
- Hickey, M., & Webster, P. (2001). Creative thinking in music. *Music Educators Journal*, 81(1), 19–23.
- Ishii, R. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music* (Tese de Doutorado), Florida State University, Tallahassee.
- Odena, O., & Welch, G. (2009). A generative model of teachers' thinking on musical creativity. *Psychology of Music*, 37(4), 416–442.
- Priest, T. (2002). Creative thinking in instrumental classes. *Music Educators Journal*, 88(4), 47–53.
- Proulx, J.-F. (2009). *A Pedagogical Guide to Extended Piano Techniques* (Tese de Doutorado), Temple University Graduate Board, Philadelphia.
- Teixeira, F. (2013). *Projeto Educativo do Conservatório Regional de Coimbra*. Coimbra: Conservatório Regional de Coimbra.
- Teixeira, F. (2015). *Plano Anual de Atividades do Conservatório Regional de Coimbra*. Coimbra: Conservatório Regional de Coimbra.

- Vaes, L. (2009). *Extended Piano Techniques: In Theory, History and Performance Practise* (Tese de Doutoramento), Orpheus Institut and Leiden University, Leiden.
- Webster, P. R. (1990). Creativity as creative thinking, *Music Educators Journal*, 76(9), 22–28.
- Webster, P. R. (2002). Creativity and music education: Creative thinking in music: Advancing a model. *Creativity and music education*, 1(33), 1-18.
- Wiggins, J. (1999). Teacher control and creativity. *Music Educators Journal*, 85(5), 30–42.

Lista de anexos

Anexo I - Autorização da implementação do projeto pela direção do conservatório

Anexo II - Consentimento informado dirigido aos encarregados de educação

Anexo III - Cartaz divulgativo do *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano

Anexo IV - Certificado de participação no *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano

Anexo V - Cartaz divulgativo da Audição de Técnicas Estendidas no Piano

Anexo VI (em CD-ROM) - Planificações das aulas, Relatórios de aulas assistidas e dadas por aluno

Anexo I - Autorização da implementação do projeto pela direção do conservatório

Disciplina: Piano

Professor responsável: Raquel Liberato Ribeiro

Exmo. Sr. Diretor do Conservatório Regional de Coimbra,

O presente projeto encontra-se inserido no âmbito do curso Mestrado em Ensino de Música, na Universidade de Aveiro, correspondendo à componente de investigação da disciplina Prática de Ensino Supervisionada e aborda a aplicação de técnicas estendidas no ensino do piano, sendo estas definidas como a performance prática imprópria do piano, ou seja, a execução do piano de uma forma não convencional, centrando-se na alteração tímbrica do mesmo.

Com este estudo pretendo ensinar técnicas estendidas aos alunos e trabalhar sobre esse material explorando diversas competências ligadas ao ensino do piano. Ao longo do estudo recolherei diversos dados com o objetivo de, no final, analisar de que forma a aprendizagem das técnicas estendidas no piano influencia ou não o desenvolvimento de determinadas competências musicais e pianísticas específicas.

A duração deste estudo será de aproximadamente seis meses, um tempo letivo por semana (em horário a definir), com início nos finais do mês de Outubro. A implementação do projeto contará com a participação de dois alunos de piano com idades compreendidas entre os 10 e os 14 anos de idade. Durante o estudo serão realizadas algumas gravações das execuções dos alunos em formato vídeo e será solicitado respostas a um questionário. Informo que os vídeos e os questionários têm como fim a recolha e análise de dados e não serão divulgados nem publicados. Em termos de material, precisarei somente de uma sala que disponha de um piano de cauda.

Agradeço desde já toda a atenção prestada.

Com os melhores cumprimentos,

(Raquel Liberato Ribeiro)

Anexo II – Consentimento informado dirigido aos encarregados de educação

Exmo. Sr. Encarregado de Educação,

O presente projeto, integrado no curso de Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro, tem como objetivo verificar de que forma a aprendizagem do piano de uma forma não convencional estimula o desenvolvimento de determinadas competências pianísticas específicos.

A aprendizagem de técnicas estendidas no piano consiste numa exploração mais profunda do instrumento, levando os alunos a conhecer toda a constituição do mesmo e quais as sonoridades possíveis de retirar não se limitando à utilização do teclado. Mais ainda, pretende-se a familiarização dos alunos com uma linguagem mais contemporânea, desconhecida para a maioria, estimulando o estudo do instrumento.

O período de investigação e recolha de dados será correspondente a aproximadamente 6 meses, começando no início de novembro de 2015. Durante este período, é proposto aos alunos a aprendizagem de diversas técnicas estendidas cuja execução será gravada em vídeo (estes vídeos servirão apenas para recolha e análise de dados e não serão divulgados nem publicados). Com as técnicas estendidas aprendidas os alunos reformularão uma obra musical preexistente e criarão uma outra peça de origem que posteriormente serão apresentadas em público numa audição que corresponderá ao término deste estudo.

Para o sucesso deste estudo é necessário que os alunos envolvidos acordem juntamente com a professora responsável uma hora semanal fixa respeitando o calendário de execução escolar.

Agradeço toda a atenção prestada.

Com os melhores cumprimentos,

Raquel Liberato Ribeiro

EU,.....,
encarregado de educação do(a) aluno(a)
autorizo/ não autorizo (riscar o que não interessa) o meu educando a participar no estudo proposto, bem como a ser filmado em vídeo e a apresentar-se publicamente na audição referida.

Assinatura do encarregado de educação,

.....

Anexo III - Cartaz divulgativo do *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano



The image is a promotional poster for a piano workshop. It features a close-up photograph of a person's hands working on the internal mechanism of a piano, specifically the hammer flippers. The background is dark, highlighting the intricate details of the piano's interior. The text is overlaid on the image in white and black. In the top left corner, there is a logo for the University of Aveiro, consisting of a green stylized 'U' shape with a white book icon inside, followed by the text 'universidade de aveiro' and 'theoria poiesis praxis'. In the top right corner, there is a logo for the Conservatório Regional de Coimbra, featuring the letters 'CR' in a red serif font, followed by 'CONSERVATÓRIO REGIONAL DE COIMBRA' in a smaller black font. The main title 'Workshop de Técnicas Estendidas no Piano' is centered in a large, white, serif font. Below the title, there are two diagonal lines of text: 'Vem explorar novos sons' on the left and 'Aprende a tocar dentro do piano' on the right, both in white. At the bottom center, the date and time '6 de fevereiro' and '10h30-12h30' are listed in black. Below that, the location 'Auditório do Conservatório Regional de Coimbra' and the instructor's name 'Orientado por: Raquel Liberato Ribeiro' are also in black.

 universidade de aveiro
theoria poiesis praxis

 CR CONSERVATÓRIO REGIONAL
DE COIMBRA

Workshop de Técnicas Estendidas no Piano

Vem explorar novos sons

Aprende a tocar dentro do piano

6 de fevereiro
10h30-12h30

Auditório do Conservatório Regional de Coimbra
Orientado por: Raquel Liberato Ribeiro

Anexo IV - Certificado de participação no *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano



Certifica-se que:

Participou no *Workshop* de Técnicas Estendidas no Piano, orientado pela professora estagiária Raquel Liberato Ribeiro, inserido no Mestrado em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro e realizado no dia 6 de fevereiro de 2016, no Conservatório Regional de Coimbra.

Filipe Correia Leite da Silva Teixeira

Direção Pedagógica do CRC

Raquel Liberato Ribeiro

Professora Estagiária no CRC

Anexo V - Cartaz divulgativo da Audição de Técnicas Estendidas no Piano



 universidade
de aveiro

 CR
CONSERVATÓRIO
REGIONAL DE
COIMBRA

Audição de Técnicas Estendidas no Piano

Com a participação de:
Inês Alves dos Santos
e
Júlia Ferreira Sharma

Auditório do Conservatório Regional de Coimbra

Orientado por: Raquel Liberato Ribeiro

22 de março de 2016

18h30

 REPÚBLICA
PORTUGUESA

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro