



**João Guilherme de  
Freitas Teixeira**

**Gaspar Fernández Gil: vida e obra; aplicabilidade e  
relevância da obra musical e teórica no ensino da  
música**





**João Guilherme de  
Freitas Teixeira**

**Gaspar Fernández Gil: vida e obra; aplicabilidade e  
relevância da obra musical e teórica no ensino da  
música**

Relatório de Estágio realizado no âmbito da disciplina de Prática Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica do Prof. Doutor Fausto Manuel da Silva Neves, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



## **o júri**

presidente

Professora Doutora Shao Xiao Ling  
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

vogal - arguente principal

Professora Doutora Sofia Inês Ribeiro Lourenço da Fonseca  
professora adjunta da Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto  
Politécnico do Porto

vogal - orientador

Professor Doutor Fausto Manuel da Silva Neves  
professor auxiliar da Universidade de Aveiro



## **agradecimentos**

À Biblioteca Municipal de Matosinhos, pela disponibilização dos documentos contidos no espólio de Gaspar Fernández Gil.

Ao professor Fausto Neves pela sua orientação ao longo deste trabalho.

Ao Curso de Música Silva Monteiro, em especial ao professor Álvaro Teixeira Lopes, à professora Andreia Costa e ao professor Luís Costa pelo contributo dado e pelo profissionalismo que mostraram durante o meu estágio.



**palavras-chave**

Gaspar Fernández Gil, compositores portugueses, estudo, piano, ensino de música, teoria musical

**resumo**

O Relatório Final da componente de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música divide-se em duas partes. A primeira parte contém um projeto educativo que visa expor a vida e a obra do compositor Gaspar Fernández Gil, apresentando a sua biografia e analisando os seus estudos para piano e a sua obra teórica. A segunda parte contempla o relatório do Estágio realizado no Curso de Música Silva Monteiro.



**keywords**

Gaspar Fernández Gil, portuguese composers, étude, piano, music teaching, musical theory

**abstract**

The Final Report of the Teaching Supervised Practice component of the Master in Music Education is divided into two parts. The first part contains an educational project that aims to expose the life and work of the composer Gaspar Fernández Gil, presenting his biography and analyzing his études for piano and his theoretical work. The second one includes the report of the internship held at the Curso de Música Silva Monteiro.



## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
<b>A - PROJECTO EDUCATIVO</b> .....	<b>2</b>
1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO COMPOSITOR.....	2
2. BIOGRAFIA DO COMPOSITOR.....	4
3. ANÁLISE DOS ESTUDOS PARA PIANO.....	7
3.1. <i>Cinco estudos para piano solo</i> .....	8
3.1.1. <i>Estudo I (op.32)</i> .....	8
3.1.2. <i>Estudo II (op.34)</i> .....	12
3.1.3. <i>Estudo III (op. 36 – para a mão esquerda)</i> .....	16
3.1.4. <i>Estudo IV (op. 41)</i> .....	18
3.1.5. <i>Estudo V (op. 42)</i> .....	21
3.2. <i>Estudo heroico op. 27</i> .....	24
4. ANÁLISE DA OBRA TEÓRICA.....	27
4.1. <i>Lições de Teoria Musical</i> .....	28
4.2. <i>Cadernos de Música</i> .....	29
4.3. <i>Apontamentos de Ciências Musicais</i> .....	30
4.4. <i>Os Grandes Mestres da Música</i> .....	32
4.5. <i>Chopin e os seus Nocturnos</i> .....	32
4.6. <i>O Carnaval na Música</i> .....	33
5. CONCLUSÃO .....	34
<b>B - RELATÓRIO DE PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA</b> .....	<b>37</b>
1. CONTEXTUALIZAÇÃO .....	37
1.1. <i>Motivação para a escolha da instituição de acolhimento</i> .....	37
1.2. <i>História do Curso de Música Silva Monteiro</i> .....	38
1.3. <i>Orientadores</i> .....	38
1.4. <i>Considerações relevantes sobre a escola</i> .....	39
2. RELATÓRIOS.....	42
2.1. <i>Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva</i> .....	42
2.1.1. <i>Aluno A</i> .....	43
2.1.2. <i>Aluno B</i> .....	52
2.2. <i>Participação em atividade pedagógica do orientador cooperante</i> .....	61
2.3. <i>Organização de atividades</i> .....	63
2.4. <i>Participação ativa em ações a realizar no âmbito do Estágio</i> .....	64
3. REFLEXÃO.....	65
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>67</b>
<b>LISTA DE ANEXOS</b> .....	<b>69</b>

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Fotografia de Gaspar Fernández Gil.....	4
Ilustração 2 - <i>Estudo I (op. 32)</i> , compassos 9-12, saltos nas duas mãos em simultâneo e sentidos contrários .....	9
Ilustração 3 - <i>Estudo I (op. 32)</i> , compassos 13-16, quintas e sextas dobradas .....	10
Ilustração 4 - <i>Estudo I (op. 32)</i> , compassos 35-38, notas repetidas tocadas com as duas mãos alternadamente.....	10
Ilustração 5 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 1-3, igualdade das duas mãos no mesmo motivo 13	
Ilustração 6 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 8-11, notas agrupadas duas a duas.....	13
Ilustração 7 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 12-15, notas agrupadas duas a duas.....	14
Ilustração 8 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 38-40, execução de duas linhas melódicas na mesma mão.....	14
Ilustração 9 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 46-49, sétimas quebradas.....	15
Ilustração 10 - <i>Estudo II (op. 34)</i> , compassos 53-56, "oitavas de Liszt" .....	15
Ilustração 11 - <i>Estudo III (op.36 - para a mão esquerda)</i> , compassos 1-5, introdução com a presença de três níveis sonoros .....	16
Ilustração 12 - <i>Estudo III (op.36 - para a mão esquerda)</i> , compassos 9-14, presença de dois níveis sonoros .....	17
Ilustração 13 - <i>Estudo IV (op. 41)</i> , compassos 1-4, motivo em semicolcheias presente na mão direita.....	18
Ilustração 14 - <i>Estudo IV (op. 41)</i> , compassos 13-16, motivo em semicolcheias presente na mão esquerda.....	19
Ilustração 15 - <i>Estudo IV (op. 41)</i> , compassos 37-41, motivo em semicolcheias presente nas duas mãos em simultâneo com outros elementos melódicos .....	19
Ilustração 16 - <i>Estudo IV (op. 41)</i> , compassos 27-29, saltos de uma mão por cima da outra ...	20
Ilustração 17 - <i>Estudo IV (op. 41)</i> , compassos 31-32, intervalos de nona e quarta alternados .	20
Ilustração 18 - <i>Estudo V (op. 42)</i> , compassos 1-5, motivo em tercinas na mão direita e passagem para a mão esquerda.....	21
Ilustração 19 - <i>Estudo V (op. 42)</i> , compassos 36-41, motivo em tercinas com registos variados e alternância frequente entre as duas mãos.....	22
Ilustração 20 - <i>Estudo V (op. 42)</i> , compassos 21-26, execução de articulações diferentes nas duas mãos em simultâneo .....	23
Ilustração 21 - <i>Estudo V (op. 42)</i> , compassos 60-62, oitavas paralelas.....	23
Ilustração 22 - <i>Estudo heroico op. 27</i> , compassos 9-12, cadências rápidas em uníssono nas duas mãos.....	24
Ilustração 23 - <i>Estudo heroico op. 27</i> , compassos 48-53, notas repetidas .....	25
Ilustração 24 - <i>Estudo heroico op. 27</i> , compassos 73-75, saltos .....	25
Ilustração 25 - <i>Estudo heroico op. 27</i> , compassos 122-125, terceiras .....	26
Ilustração 26 - <i>Estudo heroico op. 27</i> , compassos 147-154, oitavas .....	26

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Aluno A, aula 1 .....	43
Tabela 2 - Aluno A, aula 2 .....	44
Tabela 3 - Aluno A, aula 3 .....	45
Tabela 4 - Aluno A, aula 4 .....	46
Tabela 5 - Aluno A, aula 5 .....	47
Tabela 6 - Aluno A, aula 6 .....	48
Tabela 7 - Aluno A, aula 7 .....	49
Tabela 8 - Aluno A, aula 8 .....	50
Tabela 9 - Aluno A, aula 9 .....	51
Tabela 10 - Aluno B, aula 1 .....	52
Tabela 11 - Aluno B, aula 2 .....	53
Tabela 12 - Aluno B, aula 3 .....	54
Tabela 13 - Aluno B, aula 4 .....	55
Tabela 14 - Aluno B, aula 5 .....	56
Tabela 15 - Aluno B, aula 6 .....	57
Tabela 16 - Aluno B, aula 7 .....	58
Tabela 17 - Aluno B, aula 8 .....	59
Tabela 18 - Aluno B, aula 9 .....	60



## Introdução

A componente Prática de Ensino Supervisionada que integra o Mestrado em Ensino de Música promove a realização de uma investigação científica relevante nos âmbitos musical e pedagógico e simultaneamente uma experiência prática de ensino a ser realizada numa escola protocolada com a Universidade de Aveiro.

Considerando o conhecimento do repertório e respetiva seleção para os alunos, bem como a iniciativa da promoção da cultura e da arte competências fundamentais de um professor de instrumento, o presente trabalho pretende conhecer e expor a vida e a obra do compositor Gaspar Fernández Gil, avaliando a relevância das suas obras dos pontos de vista pedagógico e didático, e respectiva aplicabilidade no atual contexto do ensino da música. Este compositor quase desconhecido não só deixou um repertório pianístico considerável como também diversas obras teóricas destinadas ao ensino da música.

O tema deste trabalho surgiu quando eu soube por via de um amigo da existência deste compositor e particularmente dos seus estudos para piano. Dado o desconhecimento da sua existência e da sua obra, considerei particularmente relevante fazer este estudo como forma de divulgar um compositor português que teve um contributo importante no seu tempo e que hoje praticamente não é considerado no meio musical português.

A primeira parte do trabalho basear-se-á maioritariamente na análise dos documentos contidos no espólio de Gaspar Fernández Gil gentilmente cedidos pela Biblioteca Municipal de Matosinhos, e contemplará uma biografia do autor, uma análise dos seus estudos para piano, com especial enfoque no ponto de vista didático, e ainda uma segunda análise, desta vez das suas obras teóricas.

A segunda parte traduzir-se-á num relatório da componente prática realizada no Curso de Música Silva Monteiro, e apresentará uma descrição da escola e das atividades participadas e organizadas no âmbito do estágio, caracterização dos alunos, planificações e relatórios das aulas.

## **A - Projecto Educativo**

### **1. Contextualização histórica do compositor**

A música para piano do século XX em Portugal foi marcada pela obra de vários compositores que ainda hoje integram frequentemente o repertório dos alunos das escolas de música e dos conservatórios, dos alunos do ensino superior de música e dos pianistas profissionais.

Esta música foi particularmente influenciada pelo Romantismo e pelo Modernismo, sendo neste último de salientar o papel do Impressionismo, do Simbolismo e do Neoclassicismo.

Por quase toda a Europa surgiram inúmeras composições musicais românticas durante o século XIX e princípio do século XX, caracterizadas por uma exploração muito mais livre da forma e da harmonia, rompendo com os padrões estéticos existentes até então e acompanhando as tendências da arte literária. É de salientar o papel fundamental de certos compositores como Liszt, Schumann, Chopin e Berlioz na afirmação definitiva do romantismo, bem como o papel de Wagner, de Franck ou de Bruckner numa fase mais adiantada que conduziu ao aparecimento da música moderna (Borba & Lopes Graça, 1958, p. 470).

No Impressionismo musical, inspirado nas artes plásticas, e também no Simbolismo, influenciado pela poesia, os papéis dos compositores franceses Claude Debussy e Maurice Ravel foram particularmente marcantes na música do século XX, criando um conceito musical que sugere uma observação ou contemplação exteriores, evocando atmosferas, sensações, estados de espírito ou cenas, ao contrário do romantismo onde são evocados sentimentos com uma forte profundidade emocional ou é contada uma história (Burkholder, Grout, & Palisca, 2009, pp. 790/795 ; Grove, 1980, p. 30).

Já o Neoclassicismo teve como figura principal o compositor russo Igor Stravinsky, surgindo como uma reação ao romantismo e recuperando a estética do período clássico do ponto de vista conceptual com os seus géneros, estilos e formas, embora influenciado pelas evoluções que a música erudita sofreu entretanto (Burkholder, Grout, & Palisca, 2009, p. 835).

Em Portugal, a música para piano do século XX destaca compositores como Luiz de Freitas Branco, Luiz Costa, Cláudio Carneyro, Joly Braga Santos, Fernando Lopes Graça, Armando José Fernandes ou Frederico de Freitas que foram naturalmente influenciados pelos movimentos artísticos no resto da Europa, utilizando-os para enriquecer o universo da música erudita portuguesa. (Lourenço & Fernandes, n.d.-a, n.d.-b, n.d.-c, n.d.-d, n.d.-e).

O destaque destas figuras deve-se não só naturalmente ao valor das suas produções musicais e ao talento e dedicação de cada um, mas também às carreiras como maestros, concertistas e professores que vários deles tiveram, bem como a cargos que desempenharam em instituições de prestígio a nível nacional.

Por outro lado, vários compositores portugueses do séc. XIX e XX com obras relevantes não ganharam a reputação dos anteriormente referidos.

É o caso de Gaspar Fernández Gil, que teve em vida uma atividade considerável como compositor, conferencista e musicólogo mas cuja paraplegia dificultou naturalmente a expansão do seu talento como pianista devido às claras limitações físicas que se impunham, não tendo também aparentemente lecionado em nenhuma instituição renomada de ensino de música.

## 2. Biografia do compositor



Ilustração 1 - Fotografia de Gaspar Fernández Gil

Gaspar Fernández Gil nasceu em Matosinhos a 11 de Fevereiro de 1918, filho de Ramón Fernández Tienda.

Compositor, pianista, professor de piano, de solfejo e de composição no ensino livre, conferencista e musicólogo, compôs para vários instrumentos e formações, tais como piano solo, dois pianos, canto, guitarra clássica, coro e orquestra, deixando ainda vários artigos como *Os Grandes Mestres da Música e Pedagogia Musical*, os volumes *Lições de Teoria Musical*, *Cadernos de Música* e *Apontamentos de Ciências Musicais*, tendo realizado também várias conferências. As suas composições receberam críticas positivas de músicos e

críticos influentes como Frederico de Freitas, Cláudio Carneyro, Ruy Coelho, Hindemith, Walton, Milhaud, Poulenc e Esplá, e algumas tiveram ainda a oportunidade de serem publicadas por editoras ou instituições reconhecidas como Ricordi, Edições Sasseti, Joseph Williams Limited, Irmãos Vitale, Max Eschig, Câmara Municipal de Matosinhos e Gulbenkian.

A sua escrita varia, à semelhança de outros compositores portugueses, entre a linguagem da música romântica do século XIX e os idiomas modernistas característicos do século XX como por exemplo o Impressionismo e o Simbolismo.

Fernández Gil realizou os seus estudos musicais no Conservatório do Porto onde aos 22 anos concluiu os Cursos de Ciências Musicais e de Composição Geral com 17 valores, nos quais teve a oportunidade de estudar com Cláudio Carneyro, que integrou o júri do seu exame final juntamente com o professor Freitas Gonçalves, então diretor do Conservatório do Porto, o maestro Afonso Valentim e o crítico musical Dr. Alberto Brochado. Somente em 1952, quando o compositor tinha 34 anos é que concluiu o Curso Superior de Piano com a classificação de “distinto” e 17 valores, durante o qual foi aluno de Berta Alves de Sousa.

Fernández Gil sofria de paraplegia, um tipo de paralisia que implica a perda total ou parcial de força e de coordenação ou até de sensibilidade nos membros inferiores, quando os impulsos transmitidos pelo cérebro não são devidamente recebidos pelos músculos (Isselbacher, Adams, Braunwald, Petersdorf, & Wilson, 1978, pp. 85-89). Nas fotos presentes no espólio, o artista surge sempre numa cadeira de rodas, sendo que numa coluna de jornal relativa a um concerto no qual o pianista participou, se revela que este tocava em pé com uma muleta debaixo de cada braço. Em vários documentos é referida a condição física do compositor como “paralítico”, não sendo contudo possível através das informações presentes no espólio aferir qual a causa desta paraplegia.

Até 1957, Fernández Gil terá vivido sempre em Matosinhos, compondo, dando aulas particulares e envolvendo-se sempre de forma ativa na vida cultural da cidade do Porto, onde foram tocadas várias obras da sua autoria para diversas formações e onde o próprio tocou e organizou várias

conferências, em espaços como o Coliseu do Porto, o Conservatório de Música do Porto, o Órfeão de Matosinhos e a Biblioteca Municipal de Matosinhos.

Em 1957 é anunciada a sua partida para Lisboa, onde fixa residência na Amadora. Não é absolutamente claro se esta mudança se realizou por motivos profissionais ou de saúde.

Já em Lisboa, chega a residir na Sé e trabalha, segundo palavras do próprio, como secretário numa “*Associação de deficientes motores*” onde tem um espaço no qual dá lições de solfejo e de piano. Também aqui irá manter uma relação com a vida cultural da cidade, surgindo diversas apresentações com obras suas em espaços como o Salão do Conservatório Nacional, o Museu Nacional de Arte Antiga e o Palácio Galveias.

O compositor faleceu no ano de 1971, não sendo possível aferir através do seu espólio a data e local exatos.

### 3. Análise dos estudos para piano

Como já foi referido, este ponto contemplará uma análise dos estudos para piano do compositor Gaspar Fernández Gil, referindo vários dos seus aspetos técnicos que permitem, através do trabalho necessário à sua aprendizagem, um desenvolvimento de mecanismos por parte do pianista para a sua execução, tendo portanto uma função intrinsecamente didática. Assim, o objetivo não é uma análise formal exaustiva, ainda que seja naturalmente necessário, dado o desconhecimento geral, uma descrição e análise gerais que permitam ilustrar convenientemente as composições.

Os estudos para piano de Fernández Gil são constituídos pelos *Cinco estudos para piano solo* e pelo *Estudo heroico op. 27*.

Os *Cinco estudos para piano solo*, datados de 1969, representam uma compilação de obras onde o autor conjugou certos estudos aparentemente compostos especificamente para este ciclo com outras obras para piano solo compostas anteriormente mas com designações diferentes. Por este motivo, é natural que alguns dos estudos apresentem formas distintas daqueles tradicionalmente tocados, como os de Chopin ou de Debussy, pois originalmente foram pensados como géneros distintos. A iniciativa do compositor não deixa contudo de ter uma lógica coerente, dado que todas as obras do ciclo contemplam certas dificuldades técnicas específicas ou incidem recorrentemente sobre certos motivos, permitindo portanto que se adequem à definição de estudo (Brockhaus, 1982, p. 168; Kennedy, 1994, p. 240; Massenkeil, 2005, p. 814).

O *Estudo heroico op. 27* surge como uma composição de grandes dimensões e de uma grande dificuldade técnica, enquadrando-se na definição tradicional de “estudo de concerto”, muito comum na música do século XIX.

### 3.1. Cinco estudos para piano solo

#### 3.1.1. Estudo I (op.32)

O *Estudo I (op.32)*- inicialmente designado *Divertimento op. 32, sui tasti neri, per pianoforte*- foi com este nome originalmente publicado em 1958 pela editora italiana *Ricordi* e dedicado à célebre pianista Helena Moreira de Sá e Costa.

A obra apresenta uma linguagem impressionista, de grande brilhantismo, desenvolvida sobre a escala pentatónica maior e com a característica particular de só contemplar as teclas pretas do piano.

É oportuno referir as palavras de Francine Benoit<sup>1</sup>, onde afirma que o *Divertimento op. 32* “É de grande dificuldade técnica, precisa duma preparação especial, que vem ajudar a desenvolver, sendo, nesse ponto, muito útil para preparar o jeito peculiar requerido pela música impressionista.” (Benoit, 1959).

A obra apresenta-se com a tonalidade de ré bemol maior na armação de clave, embora o uso constante e exclusivo das teclas pretas faça o seu centro tonal variar entre mi bemol menor e sol bemol maior, revelando várias secções distintas de carácter contrastante entre si que não estabelecem uma forma que se insira naquelas convencionalmente utilizadas nos estudos para piano de outros compositores.

Este estudo trabalha naturalmente a destreza e igualdade dos dedos em teclas pretas, sendo de salientar a presença de saltos em simultâneo nas duas mãos em sentidos opostos, terceiras, quartas, quintas e sextas dobradas e notas repetidas com as duas mãos alternadamente.

Os saltos nas duas mãos em simultâneo e sentido contrário são logo visíveis nos compassos 10-13, onde após sequências de semicolcheias surgem saltos para acordes em *sforzando* que implicam o desenvolvimento do domínio do teclado em toda a sua extensão.

---

<sup>1</sup> Francine Benoit (1894-1990) nasceu em Perigaux (França) e mudou-se para Portugal em 1906 com 12 anos de idade. Já neste ano inicia os seus estudos musicais na Real Academia de Amadores de Música e posteriormente obtém o Curso Superior de Piano e Harmonia no Conservatório Nacional de Lisboa. Francine Benoit distinguiu-se pela sua atividade multifacetada no domínio da música tendo sido professora, pedagoga, compositora, conferencista, crítica musical e cronista, ensinando em diversas escolas e escrevendo para vários periódicos e revistas. (Vieira, n.d.)

Já na segunda página, surgem na mão direita intervalos de quintas e sextas dobradas, em movimento descendente sobre o acorde de mi bemol menor, onde é necessário, não só uma forte coordenação dos dedos como também uma preparação das posições das diferentes inversões do acorde.

A notas repetidas com as duas mãos alternadamente começam no compasso 35, onde as duas mãos tocam maioritariamente a mesma linha melódica em pianíssimo, obrigando a coordenar com precisão o ataque sincronizado das duas mãos.



**Ilustração 2 - Estudo I (op. 32), compassos 9-12, saltos nas duas mãos em simultâneo e sentidos contrários**



Ilustração 3 - *Estudo I (op. 32)*, compassos 13-16, quintas e sextas dobradas



Ilustração 4 - *Estudo I (op. 32)*, compassos 35-38, notas repetidas tocadas com as duas mãos alternadamente

Naturalmente que a comparação deste estudo com o estudo op. 10 nº 5 de F. Chopin é inevitável, visto serem os dois concebidos com propósitos equivalentes, neste caso, a execução de passagens tecnicamente exigentes em teclas pretas. Contudo, há que salientar as suas claras diferenças. Enquanto o estudo do compositor polaco se foca quase sempre em arpejos desdobrados e apresenta uma escrita totalmente romântica, o de Gaspar Fernández Gil aborda múltiplas dificuldades técnicas distintas e uma estética marcadamente impressionista.

### 3.1.2. Estudo II (op.34)

Ao contrário do primeiro, este estudo aparentemente nunca chegou a ser publicado e apresenta uma linguagem mais vanguardista, utilizando concentradamente a escala hexáfona e um cromatismo e dissonâncias carregados, dificultando a afirmação de uma tonalidade central na estrutura da peça.

Começando com a indicação *Allegro risoluto*, é possível reconhecer aqui uma forma ABA', onde A se caracteriza por ser uma melodia ondulante tocada partilhadamente pelas duas mãos.

B surge com a indicação *agitato*, onde o compositor insere um motivo em oitavas na mão esquerda, a seguir ao qual surgirá um período livre de transição até A'. Aqui, a melodia inicial de A passará a ser tocada exclusivamente pela mão esquerda e em simultâneo com a melodia que surgiu em B, desta vez tocada pela mão direita em acordes.

Do ponto de vista técnico, o estudo é de um modo geral exigente para o pianista, destacando-se certos aspetos técnicos como a igualdade das duas mãos no mesmo motivo, notas agrupadas duas a duas, a execução de duas linhas melódicas com uma só mão, sétimas quebradas bem como oitavas alternadas nas duas mãos, também conhecidas como "oitavas de Liszt".

Já nos primeiros compassos é possível observar o motivo partilhado pelas duas mãos que exige do pianista uma precisão especial de modo a que não seja evidente que o motivo passa de uma mão para a outra.

Tanto no final da primeira página como no início da segunda, entre os compassos 9 e 13, as duas mãos executam notas agrupadas duas a duas, uma articulação muito comum no repertório, neste caso alternadamente e em intervalos de quarta.

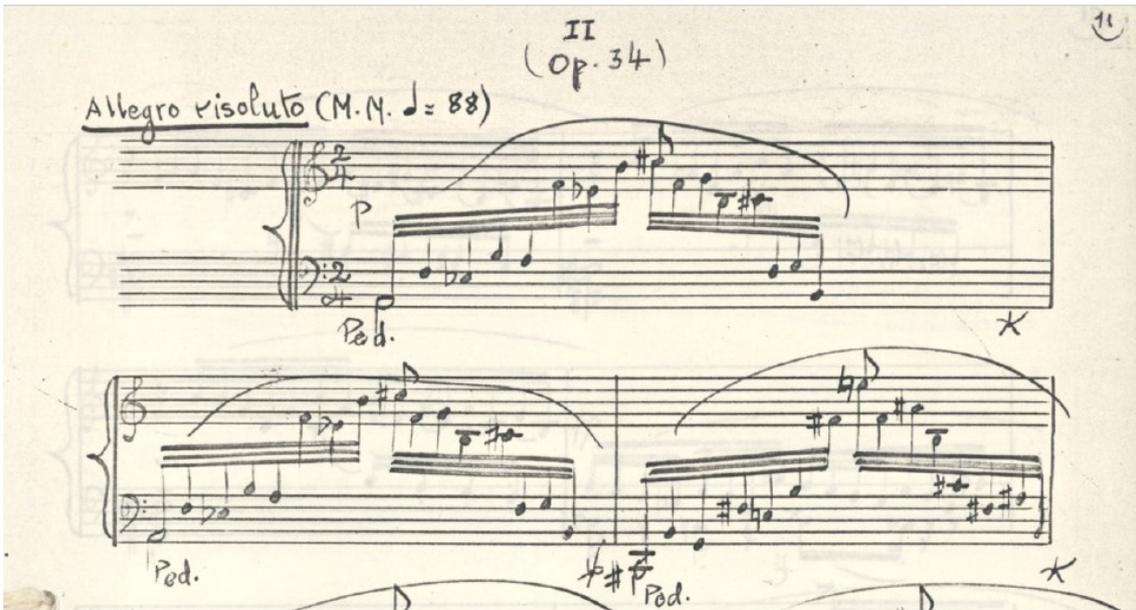


Ilustração 5 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 1-3, igualdade das duas mãos no mesmo motivo



Ilustração 6 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 8-11, notas agrupadas duas a duas



Ilustração 7 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 12-15, notas agrupadas duas a duas

No início da secção B, surge um momento particularmente difícil onde a mão direita tem de tocar simultaneamente duas linhas melódicas diferentes, o que exige uma grande destreza e coordenação para ser executado com clareza.



Ilustração 8 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 38-40, execução de duas linhas melódicas na mesma mão

Antes do surgimento de A', enquanto a obra se desenvolve com maior liberdade, é ainda possível encontrar uma passagem de sétimas quebradas nas duas mãos, bem como as "oitavas de Liszt" que conduzem à próxima secção.



Ilustração 9 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 46-49, sétimas quebradas



Ilustração 10 - *Estudo II (op. 34)*, compassos 53-56, "oitavas de Liszt"

### 3.1.3. Estudo III (op. 36 – para a mão esquerda)

Originalmente composto em 1963 e denominado *Peça para a mão esquerda op. 36*, este estudo resulta novamente da reutilização de uma obra composta anteriormente à compilação destes *5 Estudos para piano solo*.

Publicado recentemente em 2016 pela *AvA Musical Editions* com a designação original, como o próprio nome indica, o opus 36 do compositor destina-se a ser tocado somente pela mão esquerda, conceito já presente nos estudos de outros compositores mais familiares como Moszkowsky, Saint-Saëns ou Bartok.

Apresentando traços impressionistas, a obra começa com uma pequena introdução sob a indicação *Lento sostenuto* que dará lugar a um *Allegro con Brio* em ré bemol maior, que se desenvolverá livremente até ao reaparecimento da introdução, desta vez em mi maior e que concluirá o estudo.

Deste modo, a obra visa naturalmente desenvolver a destreza da mão esquerda, estimulando neste caso particular a capacidade de diferenciar vários níveis sonoros na mesma mão.

O primeiro exemplo surge logo na introdução onde uma melodia na linha superior deve sobressair, quer sobre outras notas intermédias em acordes que formam a harmonia, quer sobre uma linha do baixo de notas longas com a duração de um compasso inteiro.

Ilustração 11 - *Estudo III (op.36 - para a mão esquerda)*, compassos 1-5, introdução com a presença de três níveis sonoros

No *Allegro com Brio* encontra-se ainda uma secção longa com uma melodia no registo superior acompanhada por semicolcheias arpejadas que devem ser tocadas com igualdade e clareza sem comprometer o destaque da linha melódica principal.



**Ilustração 12 - Estudo III (op.36 - para a mão esquerda), compassos 9-14, presença de dois níveis sonoros**

Este estudo apresenta-se portanto com uma grande especificidade técnica, ou seja, não aborda diversos aspectos técnicos em simultâneo, e uma complexidade inferior aos restantes, fazendo com que a sua aplicação no contexto do ensino de música nas escolas seja muito mais viável.

### 3.1.4. Estudo IV (op. 41)

À semelhança do *Estudo II* (op. 34), o opus 41 apresenta uma escrita muito moderna do ponto de vista harmónico, dificultando a afirmação de uma tonalidade e usando um cromatismo denso.

Contudo, é possível reconhecer na obra uma forma ABA', onde A (*Allegro Moderato*) é caracterizado por um motivo ondulante em semicolcheias presente alternadamente nas duas mãos, e B (*Agitato*) apresenta uma maior diversidade do ponto de vista motivico, fundindo momentos de uma escrita mais horizontal e fluida com outros rítmicos e em bloco.

O estudo visa trabalhar vários aspectos técnicos, entre os quais a igualdade e destreza dos cinco dedos nas duas mãos, a execução de duas linhas melódicas na mesma mão e os saltos de uma mão por cima da outra.

A igualdade e destreza dos cinco dedos são necessárias sempre que surge o motivo em semicolcheias, característico de A, sendo ainda mais exigente quando o mesmo reaparece em A'. Aí, embora partilhado pelas duas mãos, deverá ser executado em simultâneo com outros elementos melódicos.



Ilustração 13 - *Estudo IV* (op. 41), compassos 1-4, motivo em semicolcheias presente na mão direita



Ilustração 14 - *Estudo IV (op. 41)*, compassos 13-16, motivo em semicolcheias presente na mão esquerda



Ilustração 15 - *Estudo IV (op. 41)*, compassos 37-41, motivo em semicolcheias presente nas duas mãos em simultâneo com outros elementos melódicos

É ainda pertinente salientar que em B surgem saltos de uma mão por cima da outra, bem como uma pequena secção em que o compositor escreve na mão direita intervalos alternados de nona e quarta, passagem que só é possível ser tocada por mãos de dimensões particularmente grandes, excluindo grande parte dos pianistas.



Ilustração 16 - *Estudo IV (op. 41)*, compassos 27-29, saltos de uma mão por cima da outra



Ilustração 17 - *Estudo IV (op. 41)*, compassos 31-32, intervalos de nona e quarta alternados

### 3.1.5. Estudo V (op. 42)

Sendo o último estudo do ciclo, o opus 42 de Gaspar Fernández Gil apresenta uma linguagem vanguardista comparável à dos estudos opus 34 e opus 41, embora com uma escrita polifônica mais densa em relação aos demais. Nesta obra pode encontrar-se uma forma Rondo, onde o *ritornello* (*Allegro ma non troppo*) se caracteriza pelo motivo em tercinas logo presente nos primeiros compassos, que vai sofrer diversas variações ao longo da obra. Com dois episódios, o primeiro é constituído por uma diversidade de texturas e uma escrita mais polifônica e o segundo é construído essencialmente sobre um padrão de oitavas paralelas nas duas mãos.

Tecnicamente diverso, o estudo promove o desenvolvimento de vários aspetos técnicos, nomeadamente a igualdade nos cinco dedos, a independência de mãos (com a execução de diferentes articulações nas duas mãos em simultâneo) e oitavas paralelas.

A igualdade dos cinco dedos é um recurso necessário em quase toda a extensão do estudo, uma vez que é imposta pelo motivo em tercinas que caracteriza o *ritornello* e surge de forma constante e insistente. No segundo *ritornello* surgirá variado, alternando o seu registo constantemente e passando de uma mão para a outra com maior frequência.



Ilustração 18 - *Estudo V (op. 42)*, compassos 1-5, motivo em tercinas na mão direita e passagem para a mão esquerda



Ilustração 19 - *Estudo V (op. 42)*, compassos 36-41, motivo em tercinas com registros variados e alternância frequente entre as duas mãos

A independência de mãos impõe-se com maior expressão no início do primeiro episódio, onde são tocadas em simultâneo colcheias em *staccato* na mão direita e colcheias ligadas duas a duas na mão esquerda. Este padrão é interrompido por movimentos rápidos descendentes na escala hexáfona.

No segundo episódio encontra-se uma longa secção de oitavas paralelas à distância de diversos intervalos que conduzirá a um pequeno *ritornello* que conclui a obra.

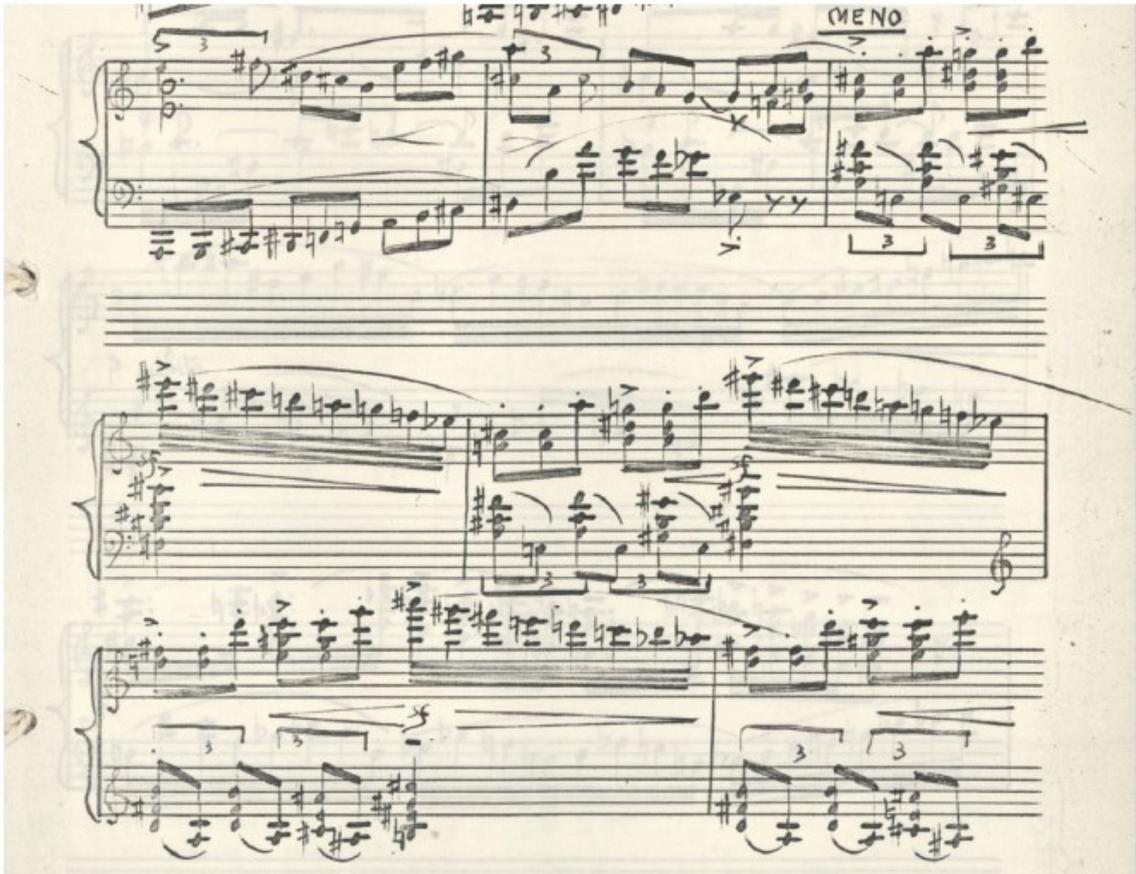


Ilustração 20 - *Estudo V (op. 42)*, compassos 21-26, execução de articulações diferentes nas duas mãos em simultâneo



Ilustração 21 - *Estudo V (op. 42)*, compassos 60-62, oitavas paralelas

### 3.2. Estudo heroico op. 27

O *Estudo heroico op. 27*, cuja data de composição não consta no manuscrito, apresenta uma escrita enquadrada no romantismo musical e nos estudos característicos desta época, sendo uma obra de dimensões consideráveis e de um forte dramatismo.

Composta em mi bemol menor, a obra contempla uma forma ABAC+coda, onde A contém dois motivos principais na mesma tonalidade com as indicações *Maestoso* e *Allegro con fuoco* respetivamente, e B e C surgem como secções contrastantes, também elas com indicações específicas, nomeadamente *Agitato* e *Grave e patético*.

Este opus 27 utiliza vários recursos técnicos dado ser uma composição longa e diversificada, estando presentes cadências rápidas em uníssonos nas duas mãos, notas repetidas, saltos, terceiras, oitavas e sucessões de acordes.

Já no final da primeira página surge uma cadência de notas rápidas em uníssonos nas duas mãos, que liga os dois primeiros temas, onde é necessário uma grande destreza individual e coordenação precisa das mãos.

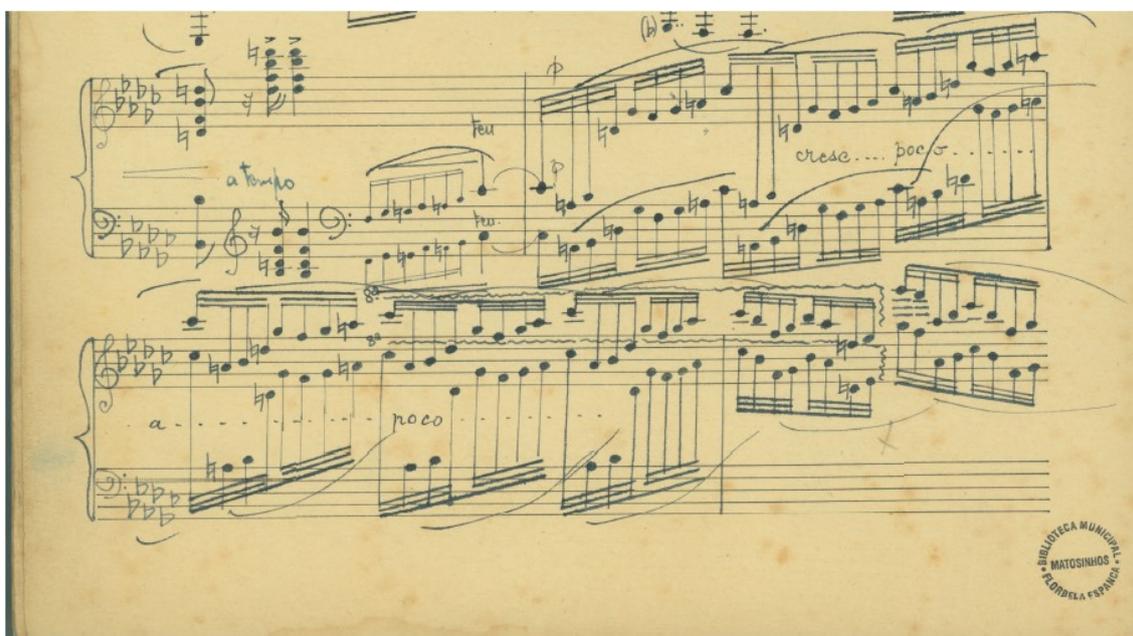


Ilustração 22 - *Estudo heroico op. 27*, compassos 9-12, cadências rápidas em uníssonos nas duas mãos

Por sua vez, encontram-se em B passagens de notas repetidas e de saltos na mão esquerda que, apesar da sua curta extensão, obrigam a um trabalho consistente para o seu domínio técnico.



**Ilustração 23 - Estudo heroico op. 27, compassos 48-53, notas repetidas**



**Ilustração 24 - Estudo heroico op. 27, compassos 73-75, saltos**

Somente com o reaparecimento de A, onde o seu material está transposto na subdominante, se encontra um breve momento com terceiras na mão direita e, posteriormente, em C, uma secção com oitavas na mão esquerda.

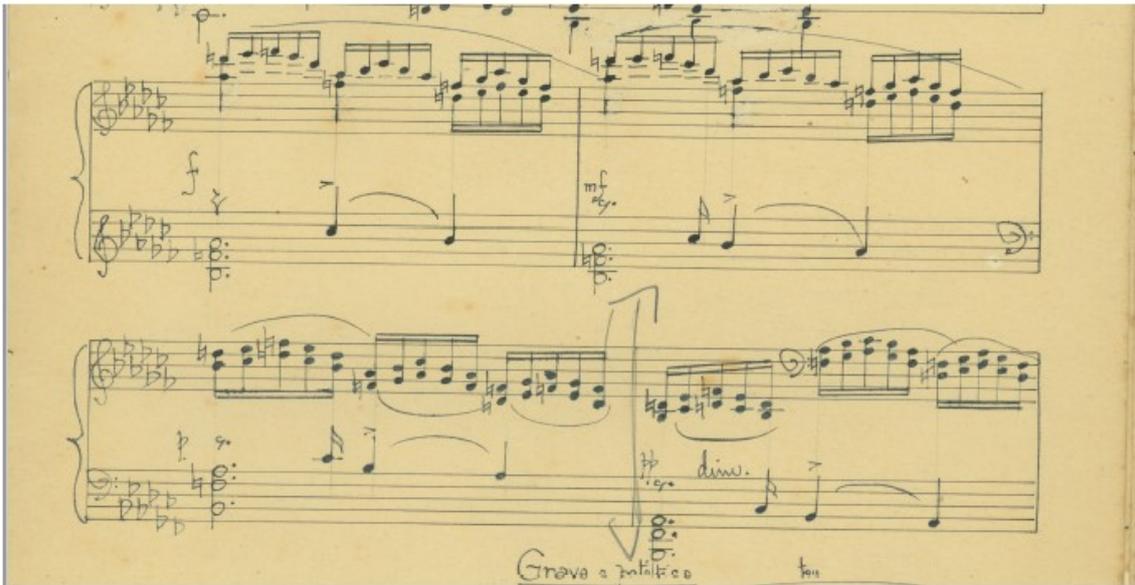


Ilustração 25 - *Estudo heroico op. 27*, compassos 122-125, terceiras



Ilustração 26 - *Estudo heroico op. 27*, compassos 147-154, oitavas

## 4. Análise da obra teórica

Este ponto pretende realizar uma análise descritiva de obras teóricas escritas por Gaspar Fernández Gil. A presença destas obras neste trabalho é oportuna e complementa a análise dos seus estudos para piano pois são todas elas de natureza didática e estão concebidas para o ensino ou divulgação da música quer em volumes, quer em artigos ou publicações, abordando temáticas como história da música, notação musical, composição, orquestração e acústica.

A realização destes trabalhos por parte do compositor suporta o seu ativo contributo para o ensino da música e para a promoção da cultura e da arte, enriquecendo os materiais disponíveis para o efeito e dirigindo-se não só a alunos e professores, mas também ao público em geral que esteja predisposto a aprofundar os seus conhecimentos nestas matérias.

Serão observados aqui os volumes *Lições de Teoria Musical*, *Cadernos de Música* e *Apontamentos de Ciências Musicais*, editados pela casa *Editorial Domingos Barreira*, bem como os artigos *Os grandes Mestres da Música*. Infelizmente os artigos *Pedagogia musical* não serão aqui analisados uma vez que não constam no espólio do compositor na Biblioteca Municipal de Matosinhos, ainda que a existência desta obra seja mencionada nos documentos disponibilizados.

Serão ainda descritos os trabalhos resultantes de duas conferências apresentadas pelo compositor matosinhense, respetivamente *Chopin e os seus Nocturnos* e *O Carnaval na Música*.

#### 4.1. Lições de Teoria Musical

Publicada em 1952 pela casa portuense *Editorial Domingos Barreira*, esta obra foi escrita com o intuito de ajudar os jovens professores e alunos, sem se assumir como um manual ou método exclusivo de aprendizagem dos seus conteúdos, mas sim como um volume de pertinente utilização e consulta com matérias diversas sobre teoria musical para auxiliar principalmente os professores na recolha de material e expondo os temas numa linguagem simples e acessível aos alunos.

Não deixa de ser oportuno realçar aqui as palavras de Berta Alves de Sousa<sup>2</sup> num comentário a esta obra, onde a pianista manifesta a sua clara aprovação e enfatiza o auxílio que esta pode prestar aos seus leitores:

“Apreciando o útil livro de lições teóricas do distinto professor Gaspar Fernández Gil, auguro-lhe a melhor aceitação e o mais seguro proveito que causará o seu método claro e consciencioso.

Facilitar-se-á, assim, a compreensão dos alunos na mais subtil e emotiva das Artes, podendo alcançar mais rapidamente os horizontes de beleza e suas harmonias!”<sup>3</sup>

A obra está dividida em vinte “lições” sob a forma de pergunta e resposta, englobando vários conceitos fundamentais como a definição de música, seus principais elementos, pauta, duração e figuração das notas, pausas, claves, ligaduras, suspensões, compasso, tempo, ritmo, escalas, tonalidade, harmonia, transposição, articulação e ornamentação.

Após a leitura de *Lições de Teoria Musical*, constata-se que a obra possui várias definições de diversos termos, tabelas e ilustrações, e está de facto sucintamente escrita e num registo perfeitamente acessível mesmo aos

---

<sup>2</sup> Berta Alves de Sousa (1906-1997), nascida em Liège (Bélgica) e oriunda de uma família do Porto, foi uma pianista, maestrina, pedagoga e compositora distinta. Os seus estudos dividiram-se por vários países como Portugal, França e Berlim, tendo estudado com figuras célebres como Moreira de Sá, Luís Costa, Lucien Lambert, Cláudio Carneyro, Wilhelm Backhaus, Theodore Szantó, George Mingot, Vianna da Motta, Clemens Krauss e Pedro de Freitas Branco. Foi professora no Conservatório do Porto e participou em vários concertos e conferências nesta cidade. (Sarmiento, n.d.)

<sup>3</sup> Texto transcrito de uma carta presente no espólio de Gaspar Fernández Gil, redigida pela pianista Berta Alves de Sousa e dirigida ao autor da obra a 12 de Março de 1944.

alunos recentemente iniciados no estudo da música, sendo também completa o suficiente para o seu conteúdo poder ser utilizado pelos professores de forma fácil e frequente. A sua estrutura de pergunta e resposta confere a esta obra uma leitura diferenciada e interessante, não prejudicando a inteligibilidade e clareza na exposição dos diferentes temas.

## **4.2. Cadernos de Música**

Originalmente concebidos com o objetivo de contemplarem vários volumes, a obra *Cadernos de Música* de Gaspar Fernandez Gil foi publicada em 1948, constando no espólio somente um único primeiro volume em versão datilografada do manuscrito por via do qual será feita esta análise e sendo provavelmente o único volume que veio a ser publicado.

Dividido em 60 “pontos”, este trabalho pretende juntar vários problemas de conteúdo teórico e musical, onde cada “ponto” tem um conjunto de perguntas específicas de um certo ramo.

Abordando temas como por exemplo notação, articulação e harmonia, a obra contempla os mesmos conteúdos de *Lições de Teoria Musical*, sendo que as temáticas das duas obras são apresentadas praticamente pela mesma ordem.

Assim, pode considerar-se que os *Cadernos de Música* funcionam como um caderno de exercícios que complementa o trabalho de *Lições de Teoria Musical*, onde o aluno pode ser confrontado com questões objetivas sobre as matérias, constituindo mais um instrumento útil para o professor no momento em que procurar materiais para os seus discípulos.

### 4.3. Apontamentos de Ciências Musicais

Com publicação datada de 1947, este trabalho com um prefácio escrito pelo professor Aarão de Lacerda<sup>4</sup> e ilustrações de Francisco de Sousa Reina é dedicado pelo autor aos seus pais e ao compositor Frederico de Freitas.

A estrutura de pergunta e resposta está aqui presente tal como em *Lições de Teoria Musical*, bem como a subdivisão dos temas em lições, cada uma sumariada de acordo com os seus conteúdos, apesar da diversidade de temas e detalhe da matéria ser consideravelmente superior nos *Apontamentos de Ciências Musicais*.

Com a realização desta obra, também aqui o autor pretendeu criar um volume de linguagem acessível e escrito com clareza de forma a facilitar a sua leitura e utilização. É oportuno referir as palavras de Aarão de Lacerda onde sintetiza o propósito da obra:

Tal o fim do presente livro que G.Fernández Gil agora publica sob o título modesto “Apontamentos de ciências musicais”. Tarefa difícil a sua, a de procurar resumir e condensar num pequeno volume tão extensa como complexa matéria, e fê-lo numa linguagem clara, sob a forma de diálogo como se tratasse de fixar um interrogatório feito pelo mestre ao aluno estudioso.<sup>5</sup>

A obra está organizada em três partes: Acústica, Instrumentação (Noções Elementares) e História.

Na primeira parte, dividida em nove lições, o autor explica por via desta estrutura pergunta-resposta vários conceitos da acústica como a sua definição,

---

<sup>4</sup> Aarão de Lacerda (1890-1947) nasceu no Porto e foi professor universitário, historiador de arte, musicólogo e escritor, tendo estudado Direito e Ciências histórico-filosóficas na Universidade de Coimbra. Trabalhou como professor em várias instituições como a Escola de Belas Artes do Porto, a Faculdade de Letras do Porto, o Conservatório de Música do Porto e a Faculdade de Letras de Coimbra, e lecionou diversas disciplinas como História da Arte, Arqueologia, História Geral da Civilização, História Geral da Arte, Arqueologia Artística Geral, Arqueologia Artística Portuguesa, Acústica, História da Música e Estética (“Universidade do Porto - SIGARRA,” n.d.).

<sup>5</sup> Texto da autoria de Aarão de Lacerda, retirado do prefácio da obra e datado de 31 de Agosto de 1947.

vibrações nas cordas e nos tubos, frequência dos harmónicos, as escalas de Aristóxenes, de Pitágoras e temperada, as propriedades do som e respetiva propagação, bem como, curiosamente, a anatomia dos órgãos vocais, munindo-se naturalmente de vários conteúdos da física e aplicando-os na execução de música, completando o texto com vários esquemas para uma melhor compreensão.

Na segunda parte, Fernández Gil esclarece os leitores, desta vez em cinco lições, sobre vários conteúdos da instrumentação, focando-se novamente na definição do termo, nos diferentes agrupamentos musicais, na tessitura e notação dos instrumentos de sopro e de corda, nos instrumentos transpositores e na disposição dos instrumentos na partitura de orquestra, complementando o capítulo com ilustrações legendadas dos diferentes componentes de vários instrumentos, um quadro com os instrumentos de música mais usuais dispostos de acordo com a sua natureza e um exemplo de uma partitura orquestral.

Na última parte, com uma subdivisão mais extensa de vinte e uma lições, o compositor começa novamente com a definição desta matéria e com a distinção de música instrumental de música vocal.

De seguida inicia um percurso pela história da música ocidental, começando nas primeiras manifestações musicais do homem e estendendo-se até ao atonalismo do século XX, mencionando pertinentemente factos como datas, obras, compositores, formas, géneros, instrumentos e meios de notação, estabelecendo um paralelismo das características e evoluções da música com o contexto social e cultural da sua época.

Os *Apontamentos de Ciências Musicais* apresentam-se portanto como um volume extenso com uma explicação aprofundada das suas matérias e transversal a diferentes disciplinas, sendo a sua consulta útil e acessível no âmbito dos seus conteúdos.

#### **4.4. Os Grandes Mestres da Música**

*Os Grandes Mestres da Música* é o resultado da junção de várias colunas com este mesmo nome, escritas pelo compositor entre 1946 e 1949 para o jornal *Comércio de Leixões*.

Cada um destes textos refere-se a um compositor célebre, desde Monteverdi até Stravinsky, num total de trinta e cinco colunas, publicadas com periodicidade mensal.

Neste trabalho, Fernández Gil divide os diferentes textos em três grupos, distinguindo-os pelos compositores clássicos, românticos e modernos, fazendo uma biografia, contextualizando os músicos na sua época tanto a nível musical como social, mencionando obras dos mesmos, os instrumentos para os quais compunham e o seu contributo para a evolução da música ocidental erudita.

No final, o trabalho apresenta uma viagem pela vida e obra de vários compositores, ilustrando o percurso da história da música entre os séculos XVI e XX.

#### **4.5. Chopin e os seus Nocturnos**

*Chopin e os seus Nocturnos* reúne em formato escrito, impresso pela *Papelaria e Tipografia Leixões*, o conteúdo da conferência com o mesmo nome realizada no dia 30 de Junho de 1952 no Salão do Conservatório do Porto, que contou com um concerto da pianista Maria Leonor Miranda Mendes inserido no ciclo de concertos da Associação Cultural do Norte.

Fernández Gil foi o conferencista, focando-se naturalmente nos nocturnos de Chopin, refletindo sobre a origem do género e o papel de John Field, o sentido amoroso destas obras, os principais tipos, o italianismo da sua escrita, os aspetos ritmico-harmónicos e o cromatismo, contextualizando-os no seu todo, na vida e na psicologia do autor.

O compositor matosinhense deixa aqui um trabalho que estuda os Nocturnos de Chopin de diversos prismas, de uma forma informada e sucinta que possibilita a compreensão de públicos variados.

#### **4.6. O Carnaval na Música**

Novamente resultante de uma conferência, desta vez realizada em 13 de Fevereiro de 1954 na Biblioteca Pública Municipal de Matosinhos, *O Carnaval na Música* surge impresso pela *Papelaria e Tipografia Leixões* e refere-se, como o próprio nome indica, à influência e ao impacto do Carnaval na Música.

O autor alcança este fim abordando várias matérias como a origem, etimologia, cerimónias, tradições, espaços, ocasiões e evolução do Carnaval e relacionando-as com obras da música erudita que contêm uma inspiração baseada nele, contemplando nesta última parte música composta desde o século XVI até ao seu tempo e mostrando exemplos objetivos da música presente nestas festividades.

A contextualização histórica do Carnaval neste trabalho contém uma profundidade e um detalhe que merecem ser realçados.

## 5. Conclusão

Devido à estrutura deste trabalho, esta conclusão será inicialmente tripartida, refletindo isoladamente sobre o papel de Gaspar Fernández Gil no ensino e divulgação da música durante a sua vida, sobre a potencialidade didática e o valor artístico dos seus estudos para piano e sobre a pertinência da utilização das obras teóricas aqui analisadas no ensino da música.

Observando a biografia do compositor, contam-se vários contributos para a cultura e para o ensino da música, destacando-se a sua atividade como professor em várias disciplinas como piano, solfejo e composição, as conferências dadas principalmente antes da sua partida para Lisboa, envolvendo instituições como o Conservatório de Música do Porto, a Biblioteca Municipal e o Órfeão de Matosinhos, as obras teóricas escritas com intuito pedagógico e didático e ainda as suas obras musicais, com especial ênfase nos estudos para piano.

Os estudos para piano, apesar de não se inserirem numa única linguagem musical, enquadram-se individualmente numa retórica lógica, com padrões e recursos estilisticamente definidos, apresentando formas coerentes e uma diversidade do ponto de vista motivico, textural e harmónico que suportam o seu valor e a sua validade como obras de arte musicais, independentemente das inclinações próprias e opiniões pessoais relacionadas com o gosto e sensibilidade de cada intérprete.

Contudo, se por um lado a validade destes estudos como obra de arte é inegável, a sua aplicabilidade no ensino da música constitui uma questão diferente. De facto, do ponto de vista da especificidade técnica, o opus 36 cinge-se a abordar uma dificuldade mais particular, no caso a execução de uma obra ou passagem somente com a mão esquerda, onde um certo recurso ou aspeto técnico é exaustivamente explorado em toda a extensão da peça. Por outro lado, os restantes estudos, devido à sua maior diversidade no discurso musical, contemplam simultaneamente vários recursos técnicos do instrumento. Não considerando nenhum dos casos uma clara desvantagem, justifica-se mencionar este detalhe já que ele será decisivo aquando da escolha de um estudo para um aluno por parte do seu professor, desde que se

pretenda um trabalho exaustivo mais aprofundado de uma certa dificuldade ou uma abordagem mais generalizada que promova o desenvolvimento mais amplo da técnica pianística, à semelhança do trabalho mais comum na maioria do repertório.

Para além disso, é de salientar que a leitura e memorização principalmente dos estudos opus 34, 41 e 42 é particularmente difícil devido à sua linguagem harmónica, dificultando o trabalho dos seus conteúdos por parte dos alunos. Note-se ainda a dificuldade técnica muito considerável transversal a todos os opus e as grandes dimensões de várias destas obras.

Assim, pode afirmar-se que a utilização destes estudos no ensino da música é pertinente, ainda que, pelos motivos atrás expostos, eles sejam somente acessíveis a alguns alunos, nomeadamente àqueles dos graus mais elevados do conservatório ou alunos do ensino superior de música que possuam maior experiência, talento e dedicação, pois o trabalho destas obras implica a existência de uma base pianística muito sólida, desenvolvida anteriormente, à semelhança de muitos estudos de compositores como Chopin, Liszt, Scriabin ou Rachmaninov.

Já na obra teórica, Fernández Gil reúne nos volumes *Lições de Teoria Musical*, *Cadernos de Música* e *Apontamentos de Ciências Musicais*, conteúdos oportunos no contexto das disciplinas habitualmente lecionadas nas escolas de música, como História da Música, Acústica, Análise e Técnicas de Composição e Formação Musical. Tal como o próprio defende, estas obras não estão destinadas a impor um método único de aprendizagem, mas sim a servir como depósito de vários materiais úteis ao professor para ensinar as diferentes matérias aos seus alunos.

A utilização da estrutura dialogada em lições de *Lições de Teoria Musical* e *Apontamentos de Ciências Musicais* pode constituir um impasse na utilização desta obra, ainda que essa questão esteja muito relacionada com o gosto pessoal do professor. Saliente-se novamente que, mesmo assim, a linguagem presente é muito objetiva e de leitura acessível mesmo tendo em conta a profundidade da explicação de certos conteúdos.

Já os trabalhos *Chopin e os seus Nocturnos* e *O Carnaval na Música* são de interesse comum tanto para o ensino da História da Música como para o público em geral que tenha curiosidade em conhecer estes dois universos,

dadas as suas dimensões reduzidas e a linguagem em que são expostas.

Pode afirma-se portanto que a obra musical e teórica de Gaspar Fernández Gil é aplicável e válida no ensino da música atual, facto suportado por esta análise e também, como já foi mencionado, pelas palavras de várias figuras distintas como Francine Benoit, Berta Alves de Sousa ou Aarão de Lacerda.

Conclui-se assim que Gaspar Fernández Gil é autor de uma obra importante e de interesse, que merece ser considerada pelos músicos e professores e, portanto, merecedora também de uma maior divulgação e conhecimento geral.

Finaliza-se assim, na perspetiva de que este trabalho promova esta mudança.

## **B - Relatório de Prática de Ensino Supervisionada**

Esta secção é destinada à componente prática deste trabalho, apresentando a descrição do trabalho feito no Curso de Música Silva Monteiro ao longo do ano letivo. Para este efeito, o ponto Contextualização está dividido nos seguintes sub-pontos: Motivação para a escolha da instituição de acolhimento, História do curso de música Silva Monteiro, Orientadores e Considerações relevantes sobre a escola.

De seguida serão apresentados os relatórios das diferentes atividades propostas conforme o Plano Anual de Formação, divididas em Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva, Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante, Organização de Atividades e Participação Ativa em Ações a realizar no Âmbito do Estágio.

No final será apresentada uma reflexão sobre esta experiência.

### **1. Contextualização**

#### **1.1. Motivação para a escolha da instituição de acolhimento**

A escolha do Curso de Música Silva Monteiro como instituição de acolhimento foi uma decisão que não necessitou de uma reflexão aprofundada. Sendo claramente desde o princípio a minha primeira escolha para a Prática de Ensino supervisionada, foi nesta escola que eu terminei o 8º grau de piano com o professor Álvaro Teixeira Lopes, que me tem acompanhado nos últimos anos, e onde eu conheci vários músicos, nomeadamente alunos e sobretudo professores, com muitos dos quais eu mantenho hoje uma grande amizade.

Por este ambiente familiar e pelo envolvimento que eu já tenho há vários anos com esta escola, considero que não poderia ter feito uma escolha mais acertada e valorizo o contributo e o apoio que a instituição me forneceu para a realização do meu estágio.

## **1.2. História do Curso de Música Silva Monteiro**

O Curso de Música Silva Monteiro foi fundado a 2 de Março de 1928 pelas irmãs Carolina, Ernestina e Maria José de Silva Monteiro, sendo a primeira e maior escola privada de música da cidade do Porto.

As fundadoras tiveram, desde uma idade muito jovem, uma educação caracterizada pela excelência onde a música representou um lugar central, estudando com professores célebres como Augusto e Virgínia Suggia e Óscar da Silva.

Originalmente localizada na residência familiar das irmãs, a escola começou por ter somente três alunos, tendo vindo a sofrer um considerável crescimento, mudando as suas instalações e criando nas décadas seguintes várias gerações de pianistas, professores e amadores de música.

Em 1973, por vontade expressa de Ernestina e Maria José de Silva Monteiro, o Curso de Música Silva Monteiro foi transmitido às três ex-alunas Maria Fernanda Wandschneider, Maria Teresa Matos e Maria da Conceição Caiano. (Cabral, n.d.).

Desde 1975 que a escola integra a rede privada do ensino especializado de música, cuja autorização de funcionamento foi oficialmente concedida pelo Ministério da Educação.<sup>6</sup>

## **1.3. Orientadores**

Os orientadores científico e cooperante foram respetivamente o professor Álvaro Teixeira Lopes e a professora Andreia Costa.

O professor Álvaro Teixeira Lopes é professor de Piano e de Diretor Pedagógico do Curso de Música Silva Monteiro e Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, tendo sido o meu professor de piano durante vários anos nas duas instituições.

A professora Andreia Costa é professora de piano, orientadora da prática pedagógica dos alunos estagiários de piano e Coordenadora do Departamento Curricular de Piano e Acompanhamento do Curso de Música Silva Monteiro.

---

<sup>6</sup> Consultado no Regulamento interno do CMSM p. 3

#### **1.4. Considerações relevantes sobre a escola**

O Curso de Música Silva Monteiro localiza-se atualmente na Rua Guerra Junqueiro na zona da Boavista, numa casa outrora residencial que foi convertida numa escola de música.

A sua Direção Pedagógica é constituída pelo professor Álvaro Teixeira Lopes e pela professora Luísa Caiano, sendo que a melhor descrição da escola consta no seu regulamento interno, onde são referidos os seguintes princípios:<sup>7</sup>

- a) Promover a aprendizagem especializada da Música;
- b) Contribuir para a formação integral dos seus alunos;
- c) Promover a prática da Música na Região Norte;
- d) Promover a dignificação profissional e formação do seu pessoal docente e não docente;
- e) Contribuir para o enriquecimento educativo e cultural.

O Curso de Música Silva Monteiro tem uma participação ativa na vida cultural não só da Cidade do Porto como também de diversos locais da região norte do país, organizando vários ciclos de recitais como o ciclo Cultura viva, o ciclo Novos talentos e o ciclo Curso de Música Silva Monteiro, realizados em espaços como o Teatro Rivoli, a Fundação Manuel António da Mota, o Palacete dos Viscondes de Balsemão, o Museu do Vinho do Porto, a Quinta da Bonjónia e o Museu Romântico. O Curso de Música Silva Monteiro organiza ainda vários Workshops e seminários e o Concurso Internacional Santa Cecília, que se realiza anualmente na Casa da Música e na Fundação Manuel António da Mota, e que sofreu um crescimento exponencial nos últimos anos e hoje se afirma como um dos concursos de piano de maior relevância a nível nacional e internacional.

A escola fornece uma vasta oferta educativa aos seus alunos, dividindo-se nas seguintes opções:<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Consultado no Regulamento interno do CMSM p. 3

<sup>8</sup> Consultado no Projeto educativo do CMSM p. 15-19

a) Curso de Iniciação – dividido em Pré-escolar, dirigido aos alunos com idades compreendidas entre 4 e 5 anos e em Nível I a IV, que abrange os alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico correspondendo ao nível de escolaridade que o aluno frequenta;

b) Curso Básico de Música e Canto Gregoriano – correspondente ao 2º e 3º ciclos do Ensino Regular, é dividido em 5 graus, para o qual é necessária uma prova de seleção e pode ser frequentado em regime articulado ou supletivo;

c) Curso Secundário de Instrumento e de Formação Musical – correspondente ao 10º, 11º e 12º anos de escolaridade e dividido em 6º, 7º e 8º graus. Também aqui há a possibilidade de frequência em regime articulado ou supletivo e a admissão engloba provas de formação musical e de instrumento;

d) Cursos Livres – não obedece a estruturas ou a critérios de avaliação segundo as regras institucionais, sendo a carga horária flexível;

e) RockinSchool - oferece a possibilidade de aprender instrumentos como piano, voz, bateria, guitarra elétrica, guitarra acústica, baixo e combo, sendo direcionada para os alunos que não se identificam com a linguagem musical clássica e aborda outros géneros como *Rock*, *Funk* ou *R&B*.

A diversidade e abrangência da atividade do Curso de Música Silva Monteiro deve-se também aos protocolos estabelecidos com outras instituições de ensino, nomeadamente:<sup>9</sup>

- Agrupamento de Escolas do Cerco;
- Agrupamento Vertical Clara de Resende;
- Escola de Santa Maria;
- Escola Secundária Carolina Michaëlis;
- Agrupamento de Escolas Garcia de Orta;
- Agrupamento de Escolas Fontes Pereira de Melo;

---

<sup>9</sup> Consultado no Projeto educativo do CMSM p. 13

- Escola EB 2,3 do Viso;
- Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo;
- Escola Superior de Educação;
- Universidade Católica do Porto;
- Universidade de Aveiro;
- Universidade do Minho;

O Calendário Geral da escola para o ano letivo 2018/2019, ao longo do qual se desenvolveu o meu estágio, foi dividido nas seguintes datas:

- 1º Período - 12/17 de Setembro a 14 de Dezembro
- 2º Período - 3 de Janeiro a 5 de Abril
- 3º Período – 23 de Abril a 5/21 de Junho

## **2. Relatórios**

### **2.1. Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva**

A Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva consiste na participação ativa em aulas dadas normalmente pelo orientador cooperante, onde o estagiário tem a oportunidade de lecionar supervisionadamente os alunos que lhe são atribuídos.

Aqui houve a oportunidade de dar grande parte das aulas de dois alunos de piano da professora Andreia Costa, doravante designados alunos A e B, e com os quais foi possível aplicar vários conhecimentos da minha experiência pedagógica, bem como conhecer e partilhar várias ideias com a minha orientadora.

Este ponto contemplará uma breve descrição dos alunos e planificações de aulas que ficaram à minha responsabilidade, discriminando os seus conteúdos, estratégias e objetivos, e apresentando observações do desenvolvimento do aluno e do trabalho por si realizado nas obras abordadas nessas aulas.

Após discussão com os diferentes orientadores responsáveis, concordámos que a opção mais razoável para a realização destes relatórios seria selecionar três aulas lecionadas por mim em cada período e a cada aluno, sendo a escolha destas aulas flexível e preferencialmente feita de acordo com a pertinência dos conteúdos das mesmas.

### 2.1.1. Aluno A

Este aluno tem nove anos de idade e concluiu no presente ano letivo o 1º grau do Curso Básico de Música. Caracteriza-se pela sua disciplina e pelo rigor e solidez do seu trabalho, sendo uma criança muito educada e com uma maturidade a meu ver superior à maioria dos alunos da sua idade. Já possui alguma coordenação e destreza nos dedos, ainda que a sua pequena estatura física lhe dificulte a execução de certas passagens.

1º Período- Aula nº 1	
Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- D. Agay's, Learning to play piano (Book I): <i>No School today/ Ballad of the Sad Sam</i>;</li><li>- F. Beyer, Vorschule im Klavierspiel op. 101: Estudos nº 10/11;</li><li>- Charles Hervé &amp; Jacqueline Pouillard, <i>Ma première année de piano: Rêverie/ Polyphonie en Sol 1 &amp; 2</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Divisão da obra em secções lógicas e curtas;</li><li>- Leitura de mãos separadas;</li><li>- Revisão da dedilhação utilizada;</li><li>- Execução em tempo mais lento que o indicado;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Fornecer métodos de trabalho ao aluno utilizando a divisão da obra em secções para facilitar o estudo;</li><li>- Memorizar a obra, ainda que por trechos mais curtos;</li><li>- Fornecer uma dedilhação que permita uma execução mais fácil da obra;</li><li>- Desenvolver a coordenação dos cinco dedos;</li><li>- Desenvolver o legato;</li></ul>
Observações: O aluno mudou recentemente de local de residência, não tendo tido para esta aula um piano disponível em casa para estudar. Contudo, o trabalho desenvolvido nesta aula foi produtivo.	

Tabela 1 - Aluno A, aula 1

## 1º Período- Aula nº 2

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- D. Agay's, Learning to play piano (Book I): <i>No School today/ Ballad of the Sad Sam</i>;</li><li>- F. Beyer, Vorschule im Klavierspiel op. 101: Estudos nº 10/11;</li><li>- Charles Hervé &amp; Jacqueline Pouillard, <i>Ma première année de piano: Rêverie</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Divisão da obra em secções lógicas e curtas;</li><li>- Revisão do ritmo com mãos separadas;</li><li>- Tocar as mãos separadas com dinâmicas diferentes de forma a possibilitar a criação de diferentes registos sonoros;</li><li>- Execução em tempo mais lento que o indicado, desta vez tocando as duas mãos simultaneamente;</li><li>- Execução da obra <i>Rêverie</i> com o acompanhamento a quatro mãos por parte do professor;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Fornecer métodos de trabalho ao aluno utilizando a divisão da obra em secções para facilitar o estudo;</li><li>- Melhorar a precisão rítmica tocando os diferentes elementos melódicos isoladamente;</li><li>- Desenvolver a destreza dos cinco dedos;</li><li>- Desenvolver a coordenação das duas mãos;</li><li>- Desenvolver o fraseio, dividindo a peça em frases e indicando em cada uma qual a nota que corresponde ao ponto culminante;</li></ul>
Observações: O aluno preparou-se muito satisfatoriamente para esta aula, principalmente na peça <i>Rêverie</i> . Já consegue juntar as duas mãos e reagiu positivamente à introdução do fraseio na sua execução das obras.	

Tabela 2 - Aluno A, aula 2

### 1º Período- Aula nº 3

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Dó maior e Sol Maior;</li><li>- D. Agay's, <i>Learning to play piano (Book I): No School today/ Ballad of the Sad Sam/ The Gondolier</i>;</li><li>- F. Beyer, <i>Vorschule im Klavierspiel op. 101</i>: Estudos nº 14/15;</li><li>- Charles Hervé &amp; Jacqueline Pouillard, <i>Ma première année de piano: Rêverie/ Polyphonie en Sol 3 &amp; 4</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Introduzir o conceito de escala, indicar as notas correspondentes, executar com mãos separadas e posteriormente juntas e em sentido contrário;</li><li>- Tocar as duas mãos separadamente e com dinâmicas diferentes de forma a possibilitar a criação de diferentes registos sonoros aquando da junção das duas partes;</li><li>- Execução em tempo mais lento que o indicado;</li><li>- Execução na íntegra a tempo das obras <i>No School today</i>, <i>Ballad of the Sad Sam</i> e <i>Rêverie</i>;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Desenvolver a igualdade na passagem do polegar por debaixo do 3º e do 4º dedo;</li><li>- Desenvolver a coordenação das duas mãos;</li><li>- Desenvolver a capacidade de criar simultaneamente dois níveis sonoros;</li><li>- Habituar o aluno ao contexto de audição, propondo-lhe que toque o programa todo seguido;</li></ul>

Observações: O aluno irá tocar brevemente as obras *No School today*, *Ballad of the Sad Sam* e *Rêverie* numa audição, razão pela qual se decidiu fazer um trabalho menos detalhado e tocar algumas vezes as obras, como forma de ambientar o aluno para o momento. Somente foram transmitidas sugestões gerais sobre o carácter das obras.

Tabela 3 - Aluno A, aula 3

## 2º Período- Aula nº 4

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escala e arpejo de Dó maior;</li><li>- D. Agay's, <i>Learning to play piano (Book I): Ballad of the Sad Saml Sailor's Dance/ Old Woman</i>;</li><li>- F. Beyer, <i>Vorschule im Klavierspiel op. 101</i>: Estudo nº 15;</li><li>- Charles Hervé &amp; Jacqueline Pouillard, <i>Ma première année de piano: Berceuse/ Petite Marche</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Explicação do conceito de arpejo;</li><li>- Execução das escalas em sentido paralelo nas duas mãos;</li><li>- Divisão das obras <i>Berceuse</i> e <i>Petite Marche</i> em secções lógicas e curtas;</li><li>- Leitura de mãos separadas;</li><li>- Correção dos acentos no estudo de Beyer;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Compreender o conceito de arpejo;</li><li>- Promover a igualdade e coordenação das duas mãos;</li><li>- Trabalhar a passagem de uma mão por cima da outra;</li><li>- Desenvolver a destreza da mão esquerda;</li></ul>

Observações: Nesta aula trabalharam-se conteúdos já aprofundados no semestre passado que foram apresentados na prova semestral que decorreu duas semanas depois, mas também se iniciou o estudo de novas obras visto que o restante programa estava bem consolidado.

Tabela 4 - Aluno A, aula 4

## 2º Período- Aula nº 5

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Dó maior, Sol Maior e cromática;</li><li>- D. Agay's, <i>Learning to play piano (Book I): On the palyground/ Valentine's greeting</i>;</li><li>- F. Beyer, <i>Vorschule im Klavierspiel op. 101</i>: Estudos nº 19/21;</li><li>- Charles Hervé &amp; Jacqueline Pouillard, <i>Ma première anée de piano: Rêveriel Polyphonie en Sol 1 &amp; 2</i>;</li><li>- Jane Smisor Bastien, <i>Mini Sonatina in F</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Explicação e exploração do conceito de relaxamento: execução muito lenta das escalas de forma a tentar passar o peso do braço de um dedo para o outro;</li><li>- Divisão da sonatina em secções lógicas e curtas;</li><li>- Leitura de mãos separadas;</li><li>- Execução em tempo mais lento que o indicado;</li><li>- Explicação das articulações <i>staccato</i> e <i>legato</i>;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Fornecer métodos de trabalho ao aluno utilizando a divisão da obra em secções para facilitar o estudo;</li><li>- Promover o relaxamento dos membros superiores e força dos dedos para uma sonoridade mais rica e uma técnica mais consistente;</li><li>- Desenvolver a coordenação dos cinco dedos;</li><li>- Desenvolver o <i>legato</i>;</li><li>- Desenvolver o <i>staccato</i>;</li></ul>
Observações: O aluno começou recentemente a estudar a sonatina, que é uma peça que incide frequentemente no contraste entre <i>legato</i> e <i>staccato</i> , tendo o trabalho desta obra sido bastante útil para desenvolver este aspeto.	

Tabela 5 - Aluno A, aula 5

## 2º Período- Aula nº 6

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Dó maior, Sol Maior e cromática;</li><li>- D. Agay's, <i>Learning to play piano (Book I): On the palyground/ Valentine's greeting</i>;</li><li>- Jane Smisor Bastien, <i>Mini Sonatina in F – 1º andamento</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução das escalas no âmbito de uma oitava;</li><li>- Execução de mãos separadas, tocando a esquerda particularmente piano e a direita forte;</li><li>- Correção dos acentos da Sonatina;</li><li>- Evidenciar dinâmicas em todas as obras;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Promover a igualdade das duas mãos;</li><li>- Desenvolver a coordenação dos cinco dedos;</li><li>- Desenvolver a capacidade de tocar dois níveis sonoros distintos;</li><li>- Executar as obras com correção no que diz respeito às acentuações propostas pelo autor;</li></ul>
<p>Observações: O aluno já domina as obras tanto do ponto de vista da memória como do domínio técnico, surgindo agora a necessidade de refinar a sua interpretação diferenciando ainda mais as dinâmicas e articulações e mostrando mais claramente o fraseio.</p>	

Tabela 6 - Aluno A, aula 6

### 3º Período- Aula nº 7

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Mi maior;</li><li>- Jane Smisor Bastien, <i>Mini Sonatina in F – 2º andamento</i>;</li><li>- F. Beyer, <i>Vorschule im Klavierspiel op. 101</i>: Estudo nº 22;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Explicação da escala de Mi maior;</li><li>- Execução das escalas lentamente com mãos separadas;</li><li>- Indicação do ponto culminante das frases;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Conhecer a escala de Mi maior;</li><li>- Compreender as dedilhações utilizadas na escala;</li><li>- Desenvolver o <i>legato</i> e o fraseio utilizando o conteúdo do 2º andamento para este efeito;</li></ul>

Observações: Esta foi a primeira aula do terceiro período. O aluno já memorizou o primeiro andamento da *Sonatina*, e portanto é oportuno continuar com a leitura do resto da obra. O aluno tocava inicialmente este segundo andamento sem qualquer fraseio, mas reagiu positivamente quando lhe foi proposto utilizar os recursos *diminuendo* e *crescendo*. Grande parte da aula foi utilizada para trabalhar este aspeto.

Tabela 7 - Aluno A, aula 7

### 3º Período- Aula nº 8

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Mi maior;</li><li>- Jane Smisor Bastien, <i>Mini Sonatina in F</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução do 1º andamento na íntegra;</li><li>- Revisão do fraseio do 2º andamento;</li><li>- Leitura de mãos separadas no terceiro andamento;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Consolidar as escalas tocadas;</li><li>- Acompanhar o desenvolvimento do 1º andamento;</li><li>- Consolidar o trabalho do fraseio do 2º andamento iniciado na aula anterior;</li><li>- Iniciar a leitura do terceiro andamento, de forma a executar as dinâmicas e as articulação certas já nesta fase de leitura;</li></ul>

Observações: Esta aula destinou-se maioritariamente a trabalhar a *Sonatina*. O aluno realiza um estudo regular, o que permitiu avançar rapidamente no estudo dos diferentes andamentos desta obra. O desenvolvimento do fraseio iniciado na aula anterior teve de ser revisto, pois o aluno tende a executar as obras sem utilizar este recurso essencial.

Tabela 8 - Aluno A, aula 8

### 3º Período- Aula nº 9

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Sol, Ré e Lá maior;</li><li>- F. Beyer, <i>Vorschule im Klavierspiel op. 101</i>: Estudo nº 22;</li><li>- Jane Smisor Bastien, <i>Mini Sonatina in F</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Executar as escalas e arpejos no sentidos paralelos e contrário;</li><li>- Execução de mãos separadas;</li><li>- Execução das obras na íntegra;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Promover a coordenação das duas mãos;</li><li>- Promover a igualdade dos cinco dedos;</li><li>- Simular o momento da prova, tocando a <i>Sonatina</i> na íntegra;</li></ul>

Observações: As obras já se encontram preparadas para a última prova do ano. Foi necessário tocar o estudo com mãos separadas para corrigir uma pequena passagem. O aluno tocou a Sonatina e foram dadas somente indicações gerais de tempo e caráter da obra, já que os restantes pormenores foram trabalhados ao longo dos últimos períodos.

Tabela 9 - Aluno A, aula 9

### 2.1.2. Aluno B

O aluno B tem 13 anos de idade e concluiu no presente ano letivo o 2º grau do Curso Básico de Música. Este aluno tem facilidades do ponto de vista da coordenação motora e da memorização das obras, mantendo um estudo regular apesar do seu rendimento nas aulas não ser constante. Este aluno compreende com facilidade as ideias musicais transmitidas pelo professor e revela autonomia na resolução de problemas.

1º Período- Aula nº 1	
Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Sol maior;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 27</i>;</li><li>- J. B. Santos, <i>Siciliana</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Correção da posição do pulso no momento em que o polegar passa por debaixo dos dedos 3 e 4, promovendo o relaxamento do braço e a atividade dos dedos;</li><li>- Execução das duas mãos em separado;</li><li>- Revisão da dedilhação;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Estabilidade do pulso para maior igualdade;</li><li>- Leitura correta do texto;</li><li>- Utilização de uma dedilhação lógica;</li></ul>
Observações: As obras ainda se apresentam numa fase de leitura, tendo esta sido feita maioritariamente com mãos separadas. Nas escalas, o aluno elevava os pulsos no momento da passagem do polegar por debaixo dos dedos 3 e 4.	

Tabela 10 - Aluno B, aula 1

## 1º Período- Aula nº 2

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Sol maior e menor;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 27</i>;</li><li>- J. B. Santos, <i>Siciliana</i>;</li><li>- J. S. Bach, <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach – Minueto</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução das duas mãos em separado;</li><li>- Revisão da dedilhação;</li><li>- Indicação dos pontos culminantes das frases;</li><li>- Definição da articulação e do caráter da peça barroca;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Leitura correta do texto e memorização das duas mãos isoladamente;</li><li>- Desenvolvimento do fraseio;</li><li>- Compreensão estilística da obra barroca;</li></ul>

Observações: O aluno começou a leitura da peça de Bach, que levou várias semanas devido à coordenação das duas mãos e às suas articulações.

O aluno já consegue tocar a *Siciliana* com as duas mãos, ainda que tenha sido necessário isolar o último sistema e trabalhá-lo com mãos separadas, pois o aluno mostrava aqui alguma dificuldade em tocar com fluência. Contudo, já foi possível desenvolver vários aspetos do fraseio com esta aula.

Tabela 11 - Aluno B, aula 2

### 1º Período- Aula nº 3

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Sol maior e menor;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 23</i>;</li><li>- J. B. Santos, <i>Siciliana</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução de mãos separadas num tempo mais lento do que o original da obra;</li><li>- Promover o relaxamento dos membros superiores e a passagem do peso do braço entre os dedos;</li><li>- Execução de mãos separadas exagerando as dinâmicas em cada mão;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Estimular a igualdade dos cinco dedos;</li><li>- Desenvolver a capacidade de executar dois níveis sonoros distintos em simultâneo;</li><li>- Desenvolver o <i>legato</i>;</li></ul>

Observações: Não houve tempo para trabalhar a peça de Bach. O estudo foi trabalhado com mãos separadas para trabalhar vários pormenores, entre os quais a força e destreza dos dedos da mão direita. Na Siciliana, o principal foco da aula foi diferenciar o nível sonoro da mão direita do nível sonoro da mão esquerda.

Tabela 12 - Aluno B, aula 3

## 2º Período- Aula nº 4

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas e arpejos de Dó e Sol maior e menor;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 23</i>;</li><li>- J. B. Santos, <i>Siciliana</i>;</li><li>- J. S. Bach, <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach – Minueto</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução das obras na íntegra;</li><li>- Realce do carácter das peças;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Simular o momento da prova;</li><li>- Estimular a capacidade de transmitir ideias musicais, exagerando o carácter da obra;</li></ul>
Observações: Esta foi a última aula antes da 1ª prova semestral. O trabalho focou-se no estímulo da imaginação musical da aluna e na capacidade de se sentir à vontade para tocar o programa da prova na íntegra.	

Tabela 13 - Aluno B, aula 4

## 2º Período- Aula nº 5

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escala Lá maior e menor e cromática;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 n° 28</i>;</li><li>- D. Kabalevsky, <i>Sonatina op. 27 n ° 18</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Execução lenta das escalas, permitindo que os dedos suportem o peso do braço e controlando o relaxamento dos membros superiores;</li><li>- Executar a melodia do estudo tendo em especial atenção o relaxamento do braço e o seu envolvimento no som;</li><li>- Leitura com mãos separadas;</li><li>- Realçar as diferentes secções que constituem a <i>Sonatina</i> e respetivas características;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Promover a capacidade de tocar mantendo o relaxamento dos membros superiores;</li><li>- Desenvolver o <i>legato</i>;</li><li>- Compreender a estrutura da <i>Sonatina</i>;</li></ul>

Observações: A aluna iniciou o estudo da *Sonatina* nesta aula, fazendo a leitura da obra com mãos separadas. Grande parte do tempo foi utilizado para trabalhar o relaxamento dos membros superiores e a força dos dedos nas escalas e no estudo.

Tabela 14 - Aluno B, aula 5

## 2º Período- Aula nº 6

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Lá e Mi maiores, menores e cromática;</li><li>- D. Kabalevsky, <i>Sonatina op. 27 n.º 18</i>;</li><li>- J. B. Santos, <i>Siciliana</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Correção do texto: ritmo e notas;</li><li>- Tocar as duas mãos com dinâmicas diferentes;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Memorização da obra com correção e de acordo com o texto;</li><li>- Desenvolver a capacidade de tocar dois níveis sonoros distintos em simultâneo;</li></ul>

Observações: Nesta aula dispendeu-se boa parte do tempo a realizar algumas correções imprescindíveis na *Sonatina*, para que o aluno não a memorizasse de forma errada. A *Siciliana* apresentou progressos consideráveis desde a última aula.

Tabela 15 - Aluno B, aula 6

### 3º Período- Aula nº 7

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Lá, Mi e Si maiores; menores e cromática;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 28</i>;</li><li>- D. Kabalevsky, <i>Sonatina op. 27 nº 18</i>;</li><li>- J. S. Bach, <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach – Minueto</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Divisão do estudo em secções lógicas;</li><li>- Execução do estudos com mão separadas e dinâmicas contrastantes nas duas mãos;</li><li>- Realce das dinâmicas da peça de Kabalevsky;</li><li>- Execução com mãos separadas do <i>Minueto</i>, focando-se no aperfeiçoamento da articulação;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Facilitar o trabalho técnico do estudo utilizando secções mais curtas;</li><li>- Desenvolver a capacidade de reproduzir dois níveis sonoros em simultâneo;</li><li>- Executar a <i>Sonatina</i> com as dinâmicas sugeridas pelo compositor;</li><li>- Utilizar uma articulação adequada à peça barroca;</li></ul>
<p>Observações: O aluno tem alguma facilidade em tocar a <i>Sonatina</i>, sendo a obra de Bach a que no momento necessita de ser mais aprofundada. A divisão do estudo em pequenas secções facilitou a correção de certos pormenores e a distinção dos diferentes níveis sonoros.</p>	

Tabela 16 - Aluno B, aula 7

### 3º Período- Aula nº 8

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Lá, Mi e Si maiores; menores e cromática;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 28</i>;</li><li>- J. S. Bach, <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach – Minueto</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Correção de alguns acentos do dedo polegar nas escalas e arpejos;</li><li>- Continuação do trabalho do estudo por secções;</li><li>- Trabalho do Minueto por secções em tempo lento e executando as duas mãos;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Refinar a igualdade na execução das escalas;</li><li>- Consolidar o trabalho iniciado no Estudo na aula anterior;</li><li>- Juntar as duas mãos no <i>Minueto</i>, utilizando pequenos trechos para uma maior concentração em certos pontos de difícil coordenação das duas mãos;</li></ul>
<p>Observações: O Estudo sofreu algumas melhorias desde a última aula, continuando o <i>Minueto</i> a ser a maior prioridade do trabalho. O aluno já consegue juntar as duas mãos em quase toda a peça mas com algumas hesitações.</p>	

Tabela 17 - Aluno B, aula 8

### 3º Período- Aula nº 9

Conteúdos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Escalas de Lá, Mi e Si maiores; menores e cromática;</li><li>- C. Czerny, <i>Estudo op. 599 nº 23/28</i>;</li><li>- J. S. Bach, <i>Pequeno livro de Anna Magdalena Bach – Minueto</i>;</li><li>- D. Kabalevsky, <i>Sonatina op. 27 nº 18</i>;</li></ul>
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"><li>- Estabilização e relaxamento do braço na execução das escalas e dos arpejos;</li><li>- Execução das obras na íntegra;</li><li>- Destaque de algumas indicações do compositor presentes na partitura, especialmente dinâmicas;</li></ul>
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"><li>- Evitar desigualdade e tensão excessiva na execução das escalas;</li><li>- Simular o momento da prova, tocando o programa na íntegra;</li><li>- Salientar alguns aspetos gerais das obras relacionados com os contrastes dinâmicos;</li></ul>

Observações: O Aluno terá a última prova de piano deste ano letivo brevemente. Ele possui uma boa destreza nos dedos, ainda que a igualdade seja por vezes comprometida por tensão acumulada no braço e no pulso. O programa está bem memorizado e consolidado, ainda que por vezes o aluno não mostre os contrastes dinâmicos das obras com total clareza.

Tabela 18 - Aluno B, aula 9

## **2.2. Participação em atividade pedagógica do orientador cooperante**

A participação em atividade pedagógica do orientador cooperante resume-se à assistência de aulas dadas pelo próprio a uma determinada turma ou aluno no contexto da escola.

A fim de potenciar uma formação mais completa, esta componente foi realizada com um grupo de Iniciação da professora Andreia Costa e também com um grupo de Música de Câmara pertencente ao professor Luís Costa, que gentilmente disponibilizou as suas aulas para o efeito.

O grupo de iniciação da professora Andreia Costa foi constituído por três alunos, aqui designados aluno C, D e E, sendo que estas aulas tinham uma frequência semanal e duração de 45 minutos, nas quais cada aluno tinha uma lição individual de quinze minutos.

O aluno C concluiu este ano o nível IV de iniciação. Este aluno de nove anos de idade tinha algumas dificuldades na leitura das obras e na localização das notas no teclado principalmente devido à ausência de um trabalho regular. Mostrava ainda algumas imprecisões do ponto de vista rítmico e no momento de executar articulações variadas. Durante este ano letivo, o aluno utilizou materiais do livro *Piano Lessons II*, da editora Hal Leonard.

Já o aluno D, de sete anos, realizou este ano o nível II da Iniciação, sendo seu desenvolvimento ao longo do 1º período condicionado pelo facto de não ter um piano em casa disponível para estudar. Contudo, no segundo período o aluno já teve à sua disposição um instrumento, sendo os progressos imediatamente visíveis. O aluno revelou assim especial empenho desde então, tem uma postura correta e consegue tocar com algum relaxamento dos membros superiores e alguma destreza digital. O livro *Piano Lessons I*, novamente editado pela Hal Leonard constituiu os materiais utilizados para as suas aulas.

O terceiro aluno deste grupo, o aluno E, também com sete anos de idade e nível II, à semelhança do aluno D utilizou o manual *Piano Lessons I* e só adquiriu um piano pela altura do Natal, sendo os progressos desde então consideravelmente superiores bem como o seu nível de motivação. Novamente, revelam-se algumas dificuldades naturais desta fase na leitura,

ainda que sejam compensadas pelo seu empenho e pela sua coordenação motora favorável.

Saliente-se que neste nível o trabalho das obras não é particularmente aprofundado, não só porque as peças são muito curtas e simples, mas também porque o objetivo desta fase inicial é promover a capacidade de leitura, estimular o ouvido e consolidar gradualmente certos aspetos técnicos ao piano como a postura, o relaxamento e a independência e destreza dos dedos, estando para este efeito constantemente a trabalhar peças novas.

Por outro lado, o grupo de Música de Câmara é constituído por alunos bastante diferentes, nomeadamente os alunos F, G e H, todos pertencentes respetivamente ao 8º grau nos instrumentos piano, clarinete e violoncelo.

O grupo tinha aula com o professor Luís Costa de duas em duas semanas, utilizando a hora da semana em que não havia aula para se reunirem e ensaiarem o repertório. O programa abordado ao longo do ano letivo foi o 1º andamento do trio *Kegelstatt* de W. A. Mozart e o 1º andamento do trio *Pathétique* de M. Glinka.

As primeiras aulas foram destinadas à leitura do programa e à explicação da estrutura das obras, bem como às contextualizações históricas e estilísticas das mesmas.

Aqui, devido à dificuldade técnica e de leitura da parte do piano, principalmente do trio romântico, o professor tocava inicialmente a parte do piano juntamente com os alunos G e H, ou indicava elementos estruturais da parte pianística para o aluno F poder já nesta fase iniciar o trabalho com o grupo utilizando uma versão reduzida do texto.

Destaque-se aqui a disponibilidade do professor Luís Costa para dar aulas individuais a cada membro do grupo a fim de trabalhar isoladamente as diferentes partes e transmitir estratégias para o trabalho individual de cada um, sendo que esta iniciativa foi particularmente relevante no pianista.

Numa segunda fase, o professor orientou as aulas no sentido de estimular a capacidade dos diferentes músicos se escutarem uns aos outros enquanto tocam, realizando exercícios como ouvir as partes isoladas dos colegas ou somente duas partes em simultâneo.

Posteriormente, com o natural desenvolvimento das obras, o professor procurou promover a imaginação musical dos alunos, explorando diferentes texturas e aprofundando aspetos como frase, articulação e pedal.

Esta disciplina mostrou-se especialmente relevante para os alunos uma vez que proporcionou uma oportunidade de tocar em grupo, especialmente ao aluno F, pois não tem a experiência dos colegas de tocar em orquestra, e porque desafia os alunos a trabalhar este repertório sem o acompanhamento dos seus professores habituais de instrumento, diversificando o seu pensamento musical e estimulando a sua autonomia.

### **2.3. Organização de atividades**

Aqui serão descritas as atividades cuja organização contou com a minha colaboração, sendo estas um recital de piano e o curso internacional de piano.

O recital de piano contou com a minha organização, suportada por uma parceria entre a escola e a Câmara Municipal do Porto e inserido no ciclo de recitais Curso de Música Silva Monteiro.

O evento teve lugar no dia 11 de Novembro no Palacete dos Viscondes de Balsemão, onde eu tive a oportunidade de interpretar, num concerto a solo, obras de Beethoven, Brahms, Prokofiev e Rachmaninov, num piano que pertenceu à célebre violoncelista Guilhermina Suggia e no qual eu recebi lições de piano com a pianista Maria Fernanda Wandschneider durante vários anos.

Esta foi uma experiência particularmente especial devido à possibilidade de visitar este instrumento e por se realizar num lugar histórico da cidade.

O curso internacional de piano, orientado pelo professor Luís Costa no auditório do Curso de Música Silva Monteiro nos dias 12 e 13 de Janeiro, foi organizado com a colaboração da minha colega estagiária Sara Vaz e da professora Andreia Costa.

O evento abrangeu nove alunos compreendidos entre o 1º e o 8º graus, promovendo naturalmente o seu aperfeiçoamento individual no instrumento e a partilha dos conhecimentos aprendidos na aula com os restantes colegas, possibilitando ainda aos alunos tocar o seu repertório em público para os outros participantes.

## **2.4. Participação ativa em ações a realizar no âmbito do Estágio**

Esta secção refere-se à participação em duas atividades da escola previstas no Plano anual de formação: o Concurso Interno de Mérito e a Sessão Cultural na Quinta da Bonjóia.

A primeira atividade decorreu nos dias 9 e 11 de Abril, contemplando no primeiro dia os instrumentos de sopro e de cordas friccionadas e no segundo os instrumentos piano e guitarra.

O concurso dividiu-se nas categorias A (alunos do 6º ao 8º grau), B (alunos do 4º e do 5º grau), C (alunos do 2º e 3º grau), D (alunos do 1º grau e nível IV da iniciação) e E (alunos do nível I ao III da iniciação), onde participaram vinte e dois alunos de piano e colaboraram diversos professores da escola.

O Júri de piano foi constituído pela professora Anabela Lourinha Santos, pelo professor Álvaro Teixeira Lopes e pela professora Andreia Costa, que contaram com a minha presença e da professora estagiária Sara Vaz no decorrer do evento para a gestão dos alunos concorrentes.

O concerto final e entrega dos prémios aos respetivos vencedores deu-se na noite do dia 11 na Reitoria da Universidade do Porto.

A Sessão Cultural na Quinta da Bonjóia decorreu no dia 23 de Setembro pelas 17 horas, espelhando as *Sessões Culturais* organizadas pela professora Dona Ernestina Silva Monteiro há mais de 75 anos.

Com a curadoria do professor Ricardo Vilares, o evento contemplou um concerto com comentários do próprio onde eu, o professor Hélder Barbosa e professora Arminda Odete Barosa interpretámos obras de Beethoven e Brahms, que o professor Ricardo Vilares contextualizadamente utilizou para realçar o legado da obra de J. S. Bach na música erudita dos séculos seguintes.

### 3. Reflexão

Esta experiência pedagógica permitiu-me adquirir e aplicar várias competências que devo continuar a desenvolver ao longo do meu percurso como professor de piano e tirar algumas conclusões sobre o ensino de um instrumento numa escola de música.

Os alunos que tive a oportunidade de ensinar têm idades compreendidas entre os 9 e os 13 anos, podendo observar o repertório que estudam e as suas dificuldades, entendendo melhor como deve progredir a dificuldade das peças e como deve ser feita a comunicação em sala de aula, sendo que a utilização de uma linguagem apropriada a cada idade facilita a aprendizagem.

Outro aspeto importante prende-se com a quantidade de informação transmitida ao aluno durante a aula. Principalmente numa fase inicial do estudo das obras, em que há vários aspetos que necessitarão de ser trabalhados, a capacidade de focar somente aquilo que é mais prioritário nesse momento evita que a atenção do aluno se disperse e ajuda-o a concentrar-se naquilo que é essencial ser abordado inicialmente.

Por outro lado, um trabalho técnico rigoroso permite ao aluno desenvolver-se mais rapidamente e desfrutar muito mais do momento de fazer música com o instrumento. Não me refiro aqui a executar múltiplos exercícios, mas sim a trabalhar as suas obras, e estudos naturalmente, de forma a utilizar os seus conteúdos como material para este fim. Contudo, uma abordagem exageradamente pormenorizada dos aspetos técnicos pode resultar numa aula pouco interessante e onde raramente há um estímulo musical envolvido e, por conseguinte, numa aula que não oferece ao aluno particular motivação para o seu estudo. Por este motivo, é necessário saber equilibrar a exigência do ponto de vista técnico com momentos mais imaginativos, evitando que certo aprofundamento exagerado seja contraproducente.

Outra competência fundamental do professor de piano é dispor de um conhecimento vasto do repertório para todos os níveis e idades. A escolha de um programa equilibrado e personalizado para o aluno irá afetar substancialmente o seu desenvolvimento, obrigando o professor a ter vários

aspectos em conta como a sua dificuldade, os aspectos técnicos e musicais envolvidos, a diversidade estilística e a inclinação pessoal do aluno.

O envolvimento do aluno em atividades realizadas no contexto escolar é essencial. A participação em audições de turma, concursos internos de mérito ou intercâmbios com outras escolas constituem muitas vezes uma fonte de motivação para os alunos, permitindo-lhes partilhar o seu seu trabalho e vivenciar estas experiências com os colegas.

Como um jovem pianista e professor de piano, reconheço a necessidade de uma evolução e de uma aprendizagem contínuas, onde o empenho no acompanhamento dos alunos é imprescindível, bem como o meu desenvolvimento pessoal como pianista.

## Referências Bibliográficas

- Benoit, F. (1959). G. Fernández: Divertimento, op. 32, para piano. (Ricordi). *Gazeta Musical*. Lisboa.
- Borba, T., & Lopes Graça, F. (1958). Romantismo. In *DICIONÁRIO DE MÚSICA (ILUSTRADO)*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Brockhaus, F. A. (1982). Etüde. In *DER MUSIK BROCKHAUS*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Burkholder, J. P., Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2009). In *A History of Western Music* (8th ed.). Nova Iorque/ Londres: Norton.
- Cabral, L. (n.d.). HISTÓRIA Curso de Música Silva Monteiro. Retrieved May 25, 2019, from <http://www.cmsilvamonteiro.com/index.php/historia>
- Grove, G. (1980). Impressionism. In S. Sadie (Ed.), *The new Grove Dictionary of Music and Musicians* (9th ed.). Macmillan Publishers Limited.
- Isselbacher, K. J., Adams, R. D., Braunwald, E., Petersdorf, R. G., & Wilson, J. D. (1978). Motor Paralysis. In *Harrison's Principles of Internal Medicine* (9th ed.). New York: McGraw-Hill Book Company.
- Kennedy, M. (1994). Étude. In *DICIONÁRIO OXFORD DE MÚSICA*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lourenço, J., & Fernandes, N. (n.d.-a). AVA MUSICAL EDITIONS. Retrieved May 2, 2019, from FREDERICO DE FREITAS (1902-1980) website: <http://www.editions-ava.com/store/composer/63/>
- Lourenço, J., & Fernandes, N. (n.d.-b). AVA MUSICAL EDITIONS. Retrieved May 2, 2019, from JOLY BRAGA SANTOS (1924-1988) website: <http://www.editions-ava.com/store/composer/117/>
- Lourenço, J., & Fernandes, N. (n.d.-c). AVA MUSICAL EDITIONS. Retrieved May 2, 2019, from CLÁUDIO CARNEYRO (1895-1963) website: <http://www.editions-ava.com/store/composer/199/>
- Lourenço, J., & Fernandes, N. (n.d.-d). AVA MUSICAL EDITIONS. Retrieved May 2, 2019, from LUIZ DE FREITAS BRANCO (1890-1955) website: <http://www.editions-ava.com/store/composer/22/>
- Lourenço, J., & Fernandes, N. (n.d.-e). AVA MUSICAL EDITIONS.

Retrieved May 2, 2019, from LUIZ COSTA (1879-1960) website:

<http://www.editions-ava.com/store/composer/146/>

- Massenkeil, G. (2005). Etüde. In *Musiklexikon*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Sarmiento, An. D. (n.d.). AVA MUSICAL EDITIONS. Retrieved May 25, 2019, from BERTA ALVES DE SOUSA (1906-1997) website:  
<http://www.editions-ava.com/store/composer/299/>
- Universidade do Porto - SIGARRA. (n.d.). Retrieved May 15, 2019, from Docentes e Estudantes da Primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Aarão Soeiro Moreira de Lacerda website:  
[https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=docentes e estudantes da primeira flup - aarão de lacerda](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=docentes e estudantes da primeira flup - aarão de lacerda)
- Vieira, A. S. (n.d.). Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. Retrieved May 30, 2019, from BENOÎT Francine (1894 - 1990) website:  
[http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa\\_id=375&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=375&lang=PT&site=ic)

## **Lista de Anexos**

Anexo 1 - G. Fernández Gil: *Cinco estudios para piano solo*

Anexo 2 - G. Fernández Gil: *Estudo heroico op. 27*