



Universidade de Aveiro
2021

**Luís Filipe da Silva
Freitas Duarte**

**Pedagogia em Fernando Lopes-Graça – questões
estéticas e contextuais no *Álbum do Jovem Pianista***



Universidade de Aveiro
2021

**Luís Filipe da Silva
Freitas Duarte**

**Pedagogia em Fernando Lopes-Graça – questões
estéticas e contextuais no *Álbum do Jovem Pianista***

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Fausto Manuel da Silva Neves, Professor Auxiliar em regime laboral do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, tendo sido a Prática de Ensino realizada sob a orientação científica do Professor Associado Convidado Álvaro Manuel Berèny Pinto Leite Teixeira Lopes.

Aos meus pais, que investiram incondicionalmente na minha educação.

O júri

Presidente

Prof^a. Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogal: arguente principal

Prof^a. Doutora Madalena Abranches de Soveral Torres
professora coordenadora da Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto

Vogal: orientador

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

agradecimentos

Ao Fausto, pela amizade e, em simultâneo, ao Professor Doutor Fausto Neves, pela valiosa orientação.

Ao João Pedro Mendes dos Santos, pela constante partilha de estórias da História.

Aos meus pais.

In memoriam Olga Prats (1938-2021)

palavras-chave

Pedagogia, piano, Lopes-Graça, Álbum do Jovem Pianista

resumo

A presente dissertação aborda a linha de pensamento e acção de Fernando Lopes-Graça relativamente a pedagogia e educação, estabelecendo relação entre a sua obra literária e a musical. Compreende o resultado de um trabalho de investigação efectuado durante o ano lectivo de 2020/2021 que tem como alicerce a análise pedagógica do *Álbum do Jovem Pianista*, identificando e realçando as suas características e mais-valias sob os pontos de vista artístico e pedagógico (pianístico). Tem-se em consideração a natureza do *Álbum*, o fim a que se destina, a polivalência dos elementos que o constituem e as características da estratégia pedagógica subjacente. Os principais traços estéticos da obra do compositor são igualmente abordados, traçando-se uma perspectiva geral da evolução da linguagem do compositor. O documento contempla, ainda, o relatório final da Prática de Ensino Supervisionada realizada no Curso de Música Silva Monteiro, no Porto, durante o lectivo de 2013/2014, consistindo na descrição, revisão e avaliação das iniciativas e metodologias abordadas e aplicadas no contexto de estágio.

keywords

Pedagogy, piano, Lopes-Graça, Album for the young pianist

abstract

This dissertation examines the thought and action of Fernando Lopes-Graça concerning pedagogics and education. It establishes the relationship between his literary and musical output. The dissertation comprehends the research based on his *Álbum do Jovem Pianista* conducted in the 2020/2021 schoolyear. This work strives to identify and highlight the educational features of the *Álbum* while revealing its artistic uniqueness. It discusses the nature and aim of the *Álbum* by examining the versatility of its elements and the underlying pedagogic strategy. The dissertation addresses the main traits of the works by Lopes-Graça and the transformation of his musical style. This document includes the final report of the Supervised Teaching Practices module carried out in Curso de Música Silva Monteiro (Porto) in the 2013/2014 schoolyear. It consists of the description, analysis, and evaluation of the methods and measures undertaken during the module on Professional Practice.

ÍNDICE

A – Projecto Educativo - “Pedagogia em Fernando Lopes-Graça – questões estéticas e contextuais no <i>Álbum do Jovem Pianista</i>”	1
Introdução.....	1
1. Pedagogia em Lopes-Graça – Fundamentação, acção, repercussão	6
1.1 Música de piano para crianças e jovens.....	14
2. A construção de uma linguagem estética em Fernando Lopes-Graça	19
2.1 Principais Características.....	25
3. “ <i>Álbum do Jovem Pianista</i> – Vinte e uma pecinhas de pequena e média dificuldade” (1953-1964).....	35
3.1 Análise pedagógica do <i>Álbum do Jovem Pianista</i>	38
3.2 Agrupamento das peças do <i>Álbum do Jovem Pianista</i> por género	64
3.3 Síntese geral dos elementos pedagógicos	65
Conclusão.....	67
Bibliografia Consultada	75
B - Prática de Ensino Supervisionada	79
Introdução.....	79
1. Contextualização	80
2. Caracterização Da Turma	88
3. Objetivos e Metodologia	96
4. Planificações.....	115
5. Avaliação	161
6. Relatórios de aula.....	166
7. Contextualização teórica.....	174
8. Atividades extracurriculares.....	177
9. Anexos.....	185
9.1 – Anexo 1 Entrevista a Olga Prats.....	185
9.2 – Anexo 2 Programa do Nível de Iniciação da Disciplina de Piano do CMSM.....	190

9.3 – Anexo 3 Programa do 4º e 5º graus do Curso Básico da Disciplina de Piano do CMSM	196
9.4 – Anexo 4 Documentos relativos ao Workshop Piano Criativo I	206
9.5 – Anexo 5 Documentos relativos ao Workshop Piano Criativo II.....	210
9.6 – Anexo 6 Documentos relativos ao Festival Música sem Fronteiras.....	216

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Lopes-Graça, <i>Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, XI - “do ‘Senhor Deus de Misericórdia’, de Vinhais</i>	25
Figura 2: Lopes-Graça, <i>Três Epitáfios, II - Para uma donzela</i>	26
Figura 3: Lopes-Graça, <i>Três Epitáfios, II - Para uma donzela</i>	26
Figura 4: Lopes-Graça, <i>Álbum do Jovem Pianista, nº 4, Chula</i>	27
Figura 5: Lopes-Graça, <i>Três Canções Populares Portuguesas para violoncelo e piano, nº 2, Ó, ó, menino, ó (embalo)</i>	28
Figura 6: Lopes-Graça, <i>Sonatina Recuperada nº 1, terceiro andamento Fughetta</i>	29
Figura 7: Lopes-Graça, <i>Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’</i>	30
Figura 8: Lopes-Graça, <i>Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’</i>	31
Figura 9: Lopes-Graça, <i>Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’</i>	31
Figura 10: Lopes-Graça, <i>Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, IV - do ‘Romance de Santa Iria’, de Mação</i>	33
Figura 11: Anúncio promocional do Concurso Internacional Sta. Cecília	184

A – Projecto Educativo - “Pedagogia em Fernando Lopes-Graça – questões estéticas e contextuais no *Álbum do Jovem Pianista*”

Introdução

Nos dias 6 e 7 de Dezembro de 2003 decorria, em Tomar, o “II Concurso Lopes-Graça – disciplina de piano”, organizado pela Associação “Canto Firme” e precedido, de 13 a 16 de Novembro, pelo “V curso de Interpretação de Música Portuguesa”, orientado pela pianista e pedagoga Olga Prats (1938-2021) - evento que viria a constituir marco pessoal e profissional verdadeiramente significativo, ainda que só mais tarde compreendêssemos a abrangência da sua importância e respectivas repercussões. A participação nesses eventos não só viabilizou um primeiro encontro com Olga Prats como nos deu a possibilidade de ouvir a interpretação integral de uma obra que nos era, até então, desconhecida - o *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63) do compositor nabantino - pelas mãos de uma classe de piano ambiciosa e dedicada.

Estabelecia-se assim, casual e despreziosamente, o nosso primeiro contacto com a obra sobre a qual nos debruçamos na presente dissertação.

O contacto regular que fomos tendo com a música de Fernando Lopes-Graça, ao longo dos últimos 18 anos de formação académica e crescimento enquanto intérprete, consistiu no estudo e interpretação pública de obras a solo ou para outras formações, entre as quais, e por ordem cronológica de apresentação, os *Três Epitáfios* (1930), *Sonatina Recuperada nº 1* (1940-60), *Cinco Embalos* (1955-73), *Glosas - sobre melodias tradicionais portuguesas* (1950), *Três Canções Populares Portuguesas* (1953), *Página Esquecida* (1955), *Sonata nº 2* (1939), *Melodias Rústicas para piano a quatro mãos – 3º Caderno* (1979), *Canções Heróicas I* (1946-60), *O menino de sua mãe* (1936), *Duas Canções de Fernando Pessoa* (1934-46), *Six Old English Songs* (1949), bem como na leitura de uma parte considerável da sua obra literária.

Somos hoje confrontados com a importância e impacto causados pela descoberta do *Álbum do Jovem Pianista*, ao ponto de se nos ter ficado gravado na memória afetiva, à qual nos socorremos no momento de equacionar um tema para a dissertação, inserida no Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Aveiro. Trata-se, nesse sentido,

de uma escolha de tema com forte ligação emocional, que vem sendo alimentada pela utilização frequente do *Álbum* em contexto pedagógico, e que encontra, no momento presente, pertinência para a articulação com os princípios educativos expressos por Fernando Lopes-Graça em obra teórica. Não será demais acrescentar, ainda na sequência do processo retrospectivo que encetámos, o facto de o nosso primeiro contacto absoluto com a obra de Lopes-Graça ter sido através de uma obra infantil, *As cançõezinhas da Tila* (1958-59), com texto de Matilde Rosa Araújo¹, no contexto de integração de um coro infantil de uma instituição de ensino.

Foi, pois, de forma muito natural e sem qualquer tipo de estratégia delineada que iniciámos o nosso percurso em torno da obra do compositor, através da confrontação com obras dedicadas ao universo infanto-juvenil, dando continuidade a esse processo de exploração do seu catálogo composicional através da audição de obras de referência, verdadeiramente aliciantes e de fascínio imediato, tais como as *Variações sobre um tema popular português* (1927), o *Prelúdio canção e dança* (1927) ou *Paris 1937* (1937-68) para dois pianos, progredindo gradualmente para obras de maturidade e de evidente complexidade composicional, tais como os *Cinco Nocturnos* (1957-59), o *Canto de Amor e de Morte* (1961) ou o *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1976-79).

A constatação pessoal e intuitiva de coerência estética e artística num conjunto plural e diversificado de obras de Lopes-Graça levou-nos a querer explorar as suas obras dedicadas à infância ou de intenção pedagógica, questionando a aplicabilidade das principais características estilísticas da escrita do compositor em obras que, pelo fim a que se destinam, poderiam facilmente cair na tentação de ceder a facilismos ou de fazer concessões. A coerência intelectual de Lopes-Graça, verdadeira forma de estar na vida e na Arte, interessou-nos e fez-nos querer constatar-la e revelá-la.

Nesse sentido, ousámos considerar o *Álbum do Jovem Pianista* e fazer o levantamento das suas principais características pedagógicas e do seu potencial didáctico, contextualizando a obra nas ideias educativas expressas pelo compositor em textos e artigos, e realçando a sua dupla estratégia pedagógica e artística, susceptível de aplicação em sala de aula ou sala de concerto. Interessa-nos verificar se o ponto de

¹ Matilde Rosa Araújo (1921-2010): escritora e pedagoga portuguesa com extensa obra dedicada à temática infantil.

partida é o fim pedagógico que, aparentemente, parece caracterizar a obra ou se, por outro lado, Lopes-Graça parte de uma visão artística autónoma da qual se podem retirar considerações práticas do ponto de vista pedagógico.

Perante a situação pandémica causada pela COVID19 e pelas implicações que daí advieram, nomeadamente ao nível de alteração e adaptação a uma realidade educacional distinta, o processo metodológico adoptado neste projecto de investigação sofreu ajustes, ditados pelo distanciamento físico a que fomos obrigados pela necessidade de dar aulas à distância.

Considerando um processo metodológico “Investigação-Acção”, partimos das nossas convicções, resultado de anos de assimilação inconsciente, para um trabalho de investigação (contextualização e análise teórica e musical), adaptando o trabalho de acção inicialmente previsto (trabalho de campo em sala de aula, com alunos e contacto directo) à análise pedagógica das peças e à entrevista a Olga Prats. Numa terceira fase do processo, procedemos à confrontação entre a informação obtida no momento de investigação e os resultados adjacentes ao trabalho de acção, retirando as devidas conclusões.

Considerando o processo metodológico “Investigação-Acção” supracitado, partimos das nossas convicções, resultado de anos de assimilação inconsciente, para:

1. Fazer o levantamento dos textos e composições que fundamentam o pensamento do compositor relativamente aos seus princípios educativos;
2. Proceder à sua análise, nomeadamente ao nível da teorização educacional e da sua aplicação pianística;
3. Entrevistar Olga Prats;
 - 3.1. Aproveitamento da referida entrevista como fonte enriquecedora de conhecimento no que diz respeito à problemática “obra pedagógica ou obra artística?”;
 - 3.2. Partilha de ideias e de considerações com a intérprete que conviveu de perto com o compositor e que com ele trabalhou o *Álbum*, vindo a fazer, anos depois, o único registo discográfico existente até ao momento presente;

4. Proceder à análise pedagógica do *Álbum do Jovem Pianista*;
5. Confrontar a análise da obra com os princípios educacionais do compositor, preambulando o subsequente e esperado processo de constatação de conclusões.

Concluindo esta Introdução, relevo os seguintes objectivos principais para este trabalho:

1. Revelar o potencial pedagógico do *Álbum do Jovem Pianista* através da análise detalhada dos elementos musicais e pianísticos contemplados na obra;
2. Abordar a temática de classificação do *Álbum*: “Obra pedagógica ou obra artística?” com o intuito de esclarecimento da mesma;
3. Revelar os princípios educacionais de Fernando Lopes-Graça que presidem à obra em análise.

Acrescentamos, também, os objectivos secundários a que nos propomos:

1. Evidenciar as principais características estéticas e estilísticas de Fernando Lopes-Graça;
2. Contribuir para a divulgação do *Álbum do Jovem Pianista*;
3. Realçar a sua aplicabilidade no contexto educativo;
4. Constatar a premência da linha de pensamento de Fernando Lopes-Graça e a coerência da sua estratégia de acção.

1. Pedagogia em Lopes-Graça – Fundamentação, acção, repercussão

“Quer no domínio das ciências, quer nos (*sic*) das letras ou das artes, quer em qualquer outro que diga respeito à educação, este mesmo problema se põe sempre: Deve-se encarar a criança como um homem *in herbis*, isto é: com todas as faculdades, todos os recursos intelectuais que caracterizam a idade madura em potência, e considerar-se então a educação como um desenvolvimento destas faculdades, destes recursos, tendo-se em vista um encaminhamento progressivo para o homem?” (Lopes-Graça 1992, 76)

Fernando Lopes-Graça – compositor, intérprete, etnomusicólogo, autor de obra literária, figura ímpar da Cultura portuguesa, é unanimemente apreciado e reconhecido pelo seu polivalente leque de aptidões e pelo multifacetado alcance da sua obra criativa. Concretiza as suas convicções em acção vivida (activismo) em planos distintos – compondo música, interpretando-a, conferenciando, escrevendo e editando obra literária, polemizando, intervindo persistentemente na vida política – convergindo convincentemente a pluralidade da sua acção numa estratégia de contra-hegemonia (Carvalho 2006, 10).

A faceta de pedagogo não será, numa abordagem inicial, a que surge imediatamente associada a Fernando Lopes-Graça, tal é a dimensão da sua criação noutras vertentes. Dedicou-se, contudo, mais do que qualquer outro compositor nacional, à música para crianças, jovens e amadores, fazendo-o sob a perspectiva de uma visão do mundo politicamente empenhada, sem nunca sacrificar o seu enraizado modernismo (Azevedo 2012, 12-13).

A sua consciência pedagógica não se verifica exclusivamente *in loco* na sua obra musical, sendo previamente pensada, teorizada e expressa por vias distintas de expressão, unindo-as o objectivo comum de “educar no sentido de despertar no indivíduo o interesse pelo humano, pela Vida” (Lopes-Graça 1973, 104), como o ilustram os artigos “*Cultura, Educação, Arte, etc.*” (1935) inserido em *Disto e Daquilo* (Edições Cosmos 1973) e “*Que Música se deve dar às crianças e à mocidade?*” (1937) extraído de *Nossa Companheira Música* (Editorial Caminho 1992).

A sua concepção de educação assenta numa perspectiva elevada, profícua, verdadeira, contemplando a formação do indivíduo a um nível superior, espiritual, capaz de viver

em harmonia cósmica, ao invés dum conceito de educação mundano, meramente capaz de orientar o indivíduo no sentido de satisfazer as suas necessidades biológicas. O autor denuncia a tendência generalizada e viciada de implementar critérios meramente tecnicistas e utilitaristas num conceito que se pretende educacional e não apenas instrutivo. Como tal, encara o conceito de instrução como um processo de aquisição de técnicas que pode ser desenvolvido em qualquer fase da evolução do indivíduo, em contraste com o conceito de educação que pressupõe uma preparação para a vida – processo desenvolvido na infância e na adolescência. A vertente educacional do compositor adquire e reflecte a coerência que lhe verificamos a todos os níveis de pensamento e de acção, pelo que salientamos que “um fio condutor pedagógico perpassa pelas suas crónicas, críticas, ensaios e mesmo passagens autobiográficas, invadindo aqui e ali, de uma maneira muito cuidada, a sua obra musical” (Neves 2019, 91), contribuindo para a visão una e holística que é comumente associada ao pensamento, vida e obra de Fernando Lopes-Graça.

Torna-se elucidativo salientar que, seguindo a linha de pensamento relativa à temática da Educação/Instrução, constatamos a premência da ideia de Lopes-Graça em torno da concepção e definição de cultura. Afasta o seu significado da errónea equiparação aos termos “enciclopedismo” ou “erudição”, termos que associa a um diletantismo, fruto de uma forte capacidade mnemónica, e a tecnicismo, respectivamente. A sua concepção, holística, coincide com a de Julio Navarro Monzó ² (1882-1943) que a define como uma atitude do espírito, uma capacidade para apreciar os valores universais descobertos ou criados pelo esforço humano. Para Lopes-Graça a definição de cultura assenta num conceito global da vida, podendo até existir cultura previamente à aquisição de conhecimentos intelectuais, sendo fundamental a estimulação do carácter e comportamento do indivíduo durante a sua época de formação.

Bento de Jesus Caraça³, cuja proximidade com Lopes-Graça se fez notar em planos distintos, ainda que interligados, nomeadamente ao nível da partilha de ideais marxistas, da militância no Partido Comunista Português, da colaboração do compositor nabantino com a Biblioteca Cosmos criada em 1941, expressa a sua noção de cultura numa conferência realizada na União Cultural “Mocidade Livre” em 25 de Maio de 1933

² Escritor e filósofo argentino.

³ Matemático, professor universitário, intelectual, resistente anti fascista e militante do PCP.

intitulada *A cultura integral do indivíduo – problema central no nosso tempo*, em que o autor define como homem culto aquele que:

1. “Tem consciência da sua posição no cosmos e, em particular, na sociedade a que pertence;
2. Tem consciência da sua personalidade e da dignidade que é inerente à existência como ser humano;
3. Faz do aperfeiçoamento do seu ser interior a preocupação máxima e fim último da vida” (Caraça 2008, 76-77)

Acessível a todo o homem e não apenas a uma classe ou grupo particular, a aquisição de cultura “significa uma elevação constante, servida por florescimento do que há de melhor no homem e por um desenvolvimento sempre crescente de todas as suas qualidades potenciais, consideradas do quádruplo ponto de vista físico, intelectual, moral e artístico; significa, numa palavra, a conquista da liberdade” (Caraça 2008, 77).

É, também, influenciado por esta base de pensamento que Fernando Lopes-Graça concebe e deduz as suas conclusões sobre educação e pedagogia, conceptualizando-as sob um princípio de educação humanista, enquanto processo holístico de formação técnica e humana do indivíduo.

O termo humanismo aparece aqui no verdadeiro sentido que lhe deu o Renascimento, e que é o de um interesse vital pelas coisas humanas, conforme o comprova o seguinte excerto de um testemunho literário do compositor:

“A educação humanista é (...), e antes de mais nada, aquela educação que pretende fazer do indivíduo um homem, no mais profundo, no mais nobre, no mais digno significado do termo” (Lopes-Graça 1973, 106)

Sob influência de um conceito educacional de tríplice objectivo (desenvolver a criança sob os pontos de vista físico, espiritual e social), Lopes-Graça aborda a vertente pedagógica do seu processo criativo combatendo a ideia de que a música pedagógica ou dirigida a crianças e jovens se pode resumir a música meramente utilitária e funcional, abdicando de critérios técnicos e estéticos/artísticos sérios (Azevedo 2010, 11).

Verifica-se em Lopes-Graça, conseqüentemente, coerência, consistência e regularidade na composição musical para crianças, abarcando um período de quase cinquenta anos de criação que evidencia o interesse do autor pela pedagogia e pela educação artística em geral, não obstante a clara transparência da já citada obra literária no que diz respeito à definição dos seus ideais educativos e respectivas estratégias para a sua concretização (Cruz 2006, 239).

O pensamento sobre educação e pedagogia testemunhado na obra literária do compositor estabelece ligação com a sua obra musical, adquirindo particular relevo e consumação nas obras destinadas à infância e juventude que “constituem um *corpus* importante, já de si numericamente significativo, e colocam o seu autor no topo da criação deste tipo de música em Portugal” (Azevedo 2010, 11).

A intenção de duplo alcance da sua obra (político e artístico), encontra na sua música para amadores e para crianças um lugar de relevo, lugar esse nem sempre atingido por todos quantos, no século XX, se dedicaram à composição de música para aqueles dois grupos, quer no seio de um sistema educativo existente e alicerçado, quer fora de qualquer sistema institucional de prática educativa oficial, como é o caso de Lopes-Graça.

A música para crianças adquire assim uma proximidade à música para amadores⁴, não obstante o diferente nível de intervenção política que advém de cada uma destas actividades⁵.

Encontramos nas palavras de Lopes-Graça (1947, 86-87, apud Neves 2019, 187-188) o seguinte discurso de reconhecimento das capacidades do povo:

“Pensa-se que o povo é, por condição e fatalidade, incapaz de compreender e sentir as grandes obras do pensamento e da arte, que não pode deixar de haver um divórcio entre ele e as supremas manifestações do génio humano no campo da literatura, da música, do teatro (...) Quem assim pensa ofende o povo nas suas capacidades de criação e compreensão, que as tem, e grandes, nas suas reservas de emoção, que também as tem, e muitas vezes mais profundas do

⁴ No caso da música para amadores, há a salientar o duplo alcance da sua acção pedagógica: cumpre função educativa para aqueles que a cantam como para o público que a ouve, tanto ao nível musical como literário, dada a correlação entre Lopes-Graça e os autores dos textos (Cruz 2006, 231)

⁵ Acresce constatar, a título de curiosidade, que o próprio *Álbum do Jovem Pianista* inclui uma peça intitulada *Jornada Gloriosa*, suscitando uma eventual proximidade estilística com a *Jornada das Canções Heróicas*.

que se julga, na sua sede de cultura, na contribuição que a sua atormentada história tem dado às grandes obras do pensamento e da arte”

O conceito aqui referente ao povo em geral remete para a ideia previamente expressa de pedagogia e educação e adquire veracidade quando também associado ao universo infantil. Este universo, quando traduzido por Fernando Lopes-Graça, revela-se singelo, luminoso, de uma alegria contemplativa (Sá 2013, 19) e autêntico, negligenciando estratégias de contrafacção e de subproduto que subvalorizem a criança e as suas capacidades de compreensão, absorção e progressão.

Fazendo jus a esta ideia de rigor e de aprendizagem da Arte pela Arte, identificamos premissas sobre as quais se ergue a concepção do universo infantil por parte do compositor, sintetizados em quatro pilares fundamentais devidamente constatados e agrupados por Sérgio Azevedo:

1. Alta qualidade de escrita, a todos os níveis, inclusive nos textos escolhidos, e no tratamento destes (prosódia impecável);⁶
2. Manutenção das características técnicas e estilísticas da linguagem “normal” de Lopes-Graça;
3. Nível de dificuldade (técnica e formal) adaptado às funções em causa, porém sem nunca descer a facilitismos. “Desafio” será a palavra-chave para esta opção;
4. Ao não tratar as crianças nem como pequenos adultos nem como seres incapazes de uma fruição estética superior, Lopes-Graça recusa qualquer complacência e consegue penetrar no universo infantil ao mesmo nível, criando uma dialéctica interessantíssima entre a sua música e os jovens a quem ela se destina. (Azevedo 2006, 8)

A resiliência numa escrita sem concessões ou facilitismos, fruto de um pensamento sólido e vasto, reveste a música para crianças com as principais características da escrita de Lopes-Graça verificadas em obras de teor artístico mais erudito e concertístico, resgatando-as antecipadamente duma quase iminente tendência para o simplismo e a

⁶ Naturalmente, a especificidade relacionada com o tratamento de textos literários refere-se, única e exclusivamente, às obras corais em que tal se aplica, excluindo a música para piano.

banalidade, sobretudo no caso das canções – género musical de alcance mais democrático e plural. A instabilidade rítmica é comum a todos os ciclos de natureza pedagógica, nomeadamente através da constante mudança de compasso e dos efeitos de complexidade rítmica, aliando-se à ambiguidade harmónica e à inconclusividade das cadências, sustentando a tese de que os termos banal e primário não constituem, automaticamente, uma evidência associada ao repertório infantil, como tantas vezes nos é sugerido por métodos e autores.

O que distingue Lopes-Graça de muitos outros compositores que, durante o século XX, tentaram aproximar a Arte à vida (por convicção própria ou imposição externa) é a recusa de qualquer tipo de adaptação gratuita, de condescendência para com o público, mantendo de forma transversal as características do seu estilo na quase totalidade das suas obras, independentemente do contexto e função para os quais foram escritas. O universo infantil não é excepção, Lopes-Graça recusa complacências ao tratar as crianças como seres capazes, penetrando o seu universo de forma exemplar e criando uma dialéctica entre a sua música e as crianças a quem ela se destina.

O interesse de Lopes-Graça pelo universo pedagógico terá surgido como reacção à “falta de qualidade (e desafio) de muitas das canções usadas na educação musical” (Azevedo 2010, 13), resumindo-se a abordagem desta mesma educação musical ao solfejo rezado em vez de cantado (um dos aspectos sobre os quais o autor se pronunciou através de publicações) e ao “esteticamente duvidoso canto coral” (Azevedo 2010, 13). Factores como a curta duração das obras e a facilidade da sua execução não devem ser sinónimo de falta de critério e de qualidade, nem pressupõem que esta música seja de categoria inferior à música com propósito única e exclusivamente artístico (Azevedo 2010, 11).

Partindo dum pressuposto que encarava a criança como ser naturalmente dotado para a música, Lopes-Graça atribuía o eventual distanciamento entre criança e Música à forma como esta última se ensinava. Surge, nas palavras do compositor, o seguinte alerta:

“(…) necessidade em tornar a música familiar à criança, deleitando-a e cultivando nela o instinto estético, de que todo o ser humano normal é dotado”, o que implica uma familiarização directa com a obra musical, evitando compromissos que, em si, consistem “numa traição para com o ideal da arte pura e do homem pleno, realizado” (Lopes-Graça 1973, 104)

Precisamente porque a partir de um certo nível de pensamento e de estilo não há obras fáceis ou difíceis em si mesmas (o grau de facilidade ou dificuldade só existe relativamente ao grau de cultura musical do indivíduo), equacionar acessibilidade, facilitismo, selecção ou concessão, não só estaria a não orientar a criança no sentido da compreensão musical madura como a estaria a limitar (leia-se, habituar) à música fácil, de qualidade inferior (Lopes-Graça 1992, 78). Nesse sentido, a coerência e integridade da escrita de Lopes-Graça é evidente nas obras de cariz infanto-juvenil, evidenciando todas as características da sua linguagem musical extra pedagógica. Trata-se de música que possui toda a inventiva de Lopes-Graça sem as concessões de qualidade praticadas por muitos na tentativa, errada, de criação de maior acessibilidade. Defende qualidade sem transigência nas propostas pedagógicas (Neves 2019, 198), o que corresponde à ideia de “não descer a música, fazer subir o público” expressa por José Luís Borges Coelho (apud Neves 2019, 82).

À semelhança de compositores como Béla Bartók [atente-se os álbuns *For Children* (1908-09), *First Term at the Piano* (1913-29) e *Mikrokosmos* (1926-39)], Dmitry Kabalevsky, Sergey Prokofiev, Benjamin Britten, Leoš Janáček, Luciano Berio ou György Kurtág, sem esquecer a herança de J.S. Bach, Leopold Mozart ou Robert Schumann, Fernando Lopes-Graça trata a sua música para crianças com apurado sentido estético, colocando-a num patamar artístico equivalente ao da restante obra musical, tornando-a assim indistinguível e reflexo da coerência e autenticidade da sua escrita.

As obras do compositor dedicadas ao universo infantil, impregnadas de elementos lúdicos e pedagógicos, surgem na vertente de aprendizagem musical, de poética ou narrativa ficcional, ou de herança tradicional, constituindo dois grupos distintos: música para piano (dois ciclos) e música para coro (quatro ciclos de canções para coro infantil e piano e um conto musical)⁷.

⁷ De realçar, também, a existência da canção *Nana, nana* – o segundo de *Dois coros* (1957) para coro feminino a cappella que, se crê, permanecerem inéditos. O poema, de Eugénio de Andrade, pertence a *Adolescente* (1942), primeiro livro de poemas do poeta português que viria a ser posteriormente renegado pelo autor, concedendo a sua existência para a música de Fernando Lopes-Graça, como o testemunha a carta de Eugénio de Andrade a Fernando Lopes-Graça de 27 de Dezembro de 1966. Embora o teor da poesia possa ser considerado de índole infantil, não se verifica uma aplicabilidade pedagógica do conteúdo musical, excepto quando aplicado num contexto de prática coral amadora (momento pedagógico e de aprendizagem mas num universo adulto).

Se as *Canções Populares Infantis* (1949) com textos tradicionais portugueses constituem a primeira obra do autor dedicada a crianças, o percurso composicional infanto-pedagógico continuaria através das *Canções e Rondas Infantis* (canções adaptadas do cancioneiro popular português) e do *Álbum do Jovem Pianista* em 1953 (embora terminado em 1963), *As Cançõezinhas da Tila* (com textos de Matilde Rosa Araújo) e a *Menina do Mar* (1959), ilustração musical do conto de Sophia de Mello Breyner Andresen, a *Música de Piano para as Crianças* (1968-1976), o *Presente de Natal para as Crianças* (1978) sobre textos tradicionais portugueses da Natividade e *Aquela Nuvem e Outras* (1987) – vinte e duas canções para crianças sobre textos de Eugénio de Andrade. Se, paralelamente à música coral, o piano solo adquire uma posição fulcral nesta vertente de escrita pedagógica – a própria formação de Lopes-Graça advinha da classe de virtuosidade de Vianna da Motta – é de realçar outras obras que, não sendo directamente vocacionadas para a infância ou juventude podem, pelas características da sua escrita ou dimensão da sua forma, associar-se a esta categoria (sobretudo à juvenil), nomeadamente as *Dois Sonatinas Recuperadas* (1940-60), *Cosmorama* (1963), para além de outras obras instrumentais, vocais e corais.

1.1 Música de piano para crianças e jovens

Constam do catálogo do compositor apenas dois ciclos pianísticos propositadamente destinados ao universo infanto-juvenil – *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63), composto por 21 peças, e *Música de Piano para as Crianças* (1968-77), que contém 28 miniaturas. Os títulos de ambos os ciclos desvendam o público-alvo a que se destina a sua utilização. Assim, no *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63) encontramos uma escrita didáctica que pressupõe um determinado desenvolvimento técnico, não se destinando a assimilar questões basilares de natureza técnica e musical da aprendizagem de piano. Na sua primeira edição de 1969, pela editora inglesa *Novello*, consta uma nota introdutória feita pelo autor, que ousamos citar pela pertinência que nos suscita a sua análise:

“Esta não pretende ser uma obra educativa, embora esteja escrita numa linguagem mais simples do que as minhas outras obras para o instrumento. Não contém material directo do folclore português, embora não esteja inteiramente divorciada do seu espírito. Espero que agrade a pianistas de todas as idades.” (Lopes-Graça, 1969)

O primeiro aspecto merecedor de atenção foca-se na expressão “obra educativa”. Qualquer obra que seja abordada por uma criança ou jovem pressupõe um processo de aprendizagem, desenvolvimento ou assimilação de conhecimento, podendo este ser mais ou menos intencional e significativo, produzindo efeitos mais ou menos acentuados. O alcance múltiplo de tais efeitos poderá evidenciar-se ao nível da descoberta de uma nova linguagem, de desenvolvimento rítmico, apuramento auditivo (melódico e harmónico), desenvolvimento de destreza técnica ou até num mero suscitar de curiosidade histórica e contextual sobre o autor e a obra em si. Lopes-Graça, ao sublinhar que não se trata de uma obra educativa, referir-se-á à questão específica exclusiva do desenvolvimento pedagógico através do instrumento. O *Álbum do Jovem Pianista* (1953-63), que é efectivamente um álbum e não um método, não é concebido por Lopes-Graça como objecto pedagógico puro, ao contrário de Béla Bartók e do seu *Mikrokosmos*, obra em vários volumes onde se verifica material estruturado e sistematizado de forma a contemplar uma estratégia de aprendizagem gradual, sendo

até a sua ordem final de edição e apresentação a mesma que a de composição. Também Olga Prats, na entrevista que nos concedeu e que incluímos no Anexo 1 desta dissertação, partilha da ideia de que o *Álbum do Jovem Pianista* é, sobretudo, uma obra de índole artística, mais do que uma obra de cariz educativo.

Numa ideia trocada com o poeta Eugénio de Andrade a propósito da composição do ciclo *Aquela Nuvem e Outras* (1987), Lopes-Graça afirma:

“Eu já pus em música, para crianças e adultos, boa parte dos poemazinhos” (Lopes-Graça 1987, apud Hora 2018, 141)

Verificamos, à semelhança do que acontece com o *Álbum do Jovem Pianista*, que o compositor, não obstante as suas preocupações de índole pedagógica, equaciona também o ciclo coral para deleite de adultos, concebendo-o numa dupla perspectiva pedagógica e artística.

No final da sua nota introdutória à primeira edição do *Álbum do Jovem Pianista* salientamos a afirmação do compositor “*Espero que agrade a pianistas de todas as idades*” (Lopes-Graça 1969) que traduz também um apelo à descoberta da obra sob uma perspectiva plural que vise contemplar o público juvenil e o seu contexto académico, mas também o intérprete/pianista formado, pressupondo, inevitavelmente, o seu contexto artístico e performativo. O testemunho da pianista Olga Prats ilustra a ideia previamente expressa, nomeadamente através da interpretação que fez do *Álbum do Jovem Pianista* em múltiplas ocasiões, bem como o seu registo sonoro na edição de 2001 para a Strauss - PortugalSom.

O segundo aspecto está directamente relacionado com a seguinte afirmação:

“(…)embora esteja escrito numa linguagem mais simples do que as minhas outras obras para o instrumento” (Lopes-Graça 1969)

O termo “simples” merece ser analisado, não vá uma leitura superficial suscitar uma apreciação de índole depreciativa. A simplicidade que Lopes-Graça descreve é evidente sob vários prismas - desde logo por se tratarem de 21 peças de curta duração, por

evidenciarem um índice médio de dificuldade, por estarem associadas a pequenas formas (Prelúdio, Coral, Dança, Canto, Canção, Exercício, Cantiga), pelo carácter descritivo que as peças e respectivos títulos sugerem, pela familiaridade da linguagem em si. Tais características colocam o *Álbum do Jovem Pianista* numa perspectiva de simplicidade (não confundir simples com simplório) que o distanciam de obras como as Sonatas para piano, o *Canto de Amor e de Morte* (1961) cuja versão para piano solo havia sido retirada do catálogo pelo próprio compositor, ou os *5 Nocturnos* (1957-59). Contudo, fazendo jus ao pensamento expresso pelo autor na sua vasta obra literária, a preocupação de Lopes-Graça em escrever para crianças ou jovens de forma séria, coerente e sem fazer concessões estéticas ou enveredar por facilitismos imediatos é rapidamente reconhecível no *Álbum do Jovem Pianista*. A jovialidade e o carácter lúdico da escrita, tão apropriados ao universo juvenil a que se destina, não cedem nem traem a mestria de escrita do autor, verificada em obras de maior densidade onde o compositor envereda por caminhos estilísticos mais arrojados e ousados.

Por sua vez, o álbum *Música de Piano para as Crianças* espelha de forma mais clara o âmbito e as aspirações da sua natureza, evidenciando a sua faceta didáctica e lúdica. Composto por vinte e oito miniaturas infantis, destina-se aos primeiros anos de iniciação ao piano. A riqueza do seu material traduz-se nos pontos de vista harmónico, rítmico e agógico, bem como na expressividade das indicações e das técnicas solicitadas. Constitui uma alternativa sólida à abundante abordagem tradicional tonal “Dó Maiorista”, encaixando perfeitamente na despreconceituosa capacidade auditiva das crianças e familiarizando-as com um contexto musical estilisticamente mais elaborado, desenvolvendo e estimulando as suas capacidades.

A sugestividade de alguns dos títulos que constituem a *Música de Piano para as Crianças – Um Bocadinho Triste, Recordação, Brincadeira, Divagação, Caleidoscópio* – remete os jovens aprendizes para uma recriação de imagens e de estados de alma, viabilizando assim uma interpelação que ultrapassa o mero registo de brincadeiras e folia infantis, apelando ao auto-conhecimento (Sá 2013, 19-20). Referências directas às estruturas de natureza estritamente musical e/ou pianística marcam também presença, tais como o ilustram as peças *Estudo, Melodia Acompanhada, Cânone a Duas Vozes, Baixo Ostinato* ou *Tocata*.

Observamos, paralelamente, um desafio muito particular ao nível das dedilhações. Lopes-Graça deixou indicações de dedilhações nas 28 peças, muitas delas desafiando o conforto digital, não obstante a inteligência que a sua lógica evidencia, abrindo assim caminho a outras posições menos estandardizadas. Tratar-se-á de um princípio herdado de Vianna da Motta, de quem foi discípulo, que visa a dedilhação apropriada à expressão musical desejada e não à facilidade anatómica (Sequeira Costa⁸, que se formou sob a égide de Vianna da Motta, usava e apregoava o mesmo princípio).

Já do ponto de vista estético, há a acrescentar a presença de peças escritas num carácter popular eventualmente genuíno, não estando identificada a origem das melodias. Por sua vez, noutras peças cujos títulos não remetem para elementos populares, é evidente a presença de elementos de melodias de cariz popular interiorizadas – *folclore imaginário*⁹ – característica identitária na obra do compositor.

A ideia expressa por Mário Vieira de Carvalho, que passamos a citar, encontra eco na *Música de Piano para as Crianças*, reforçando a ideia de transversalidade e de coerência na obra de Fernando Lopes-Graça:

“A sua individualidade artística plasmou-se na assimilação ou integração de elementos ocorrentes nesse imenso acervo popular: mesmo quanto não escreve em relação directa com um documento étnico, há – pode-se arriscar – um portuguesismo adquirido que marca a sua linguagem” (Carvalho 1989, 9)

Embora não consista numa partitura de cariz e propósito infantis, encontramos na obra *In memoriam Béla Bartók – 8 Suites progressivas para piano* (1960-75) uma ideia de desenvolvimento gradual que nos remete para um pressuposto pedagógico. Obra de “intenção pedagógica” (Carvalho 1989, 29) parece ser a definição que melhor caracteriza estas suites, já que a elas se associa um evidente intuito pedagógico de crescente dificuldade interpretativa. Escrita ao longo de quinze anos, a alusão à obra *Mikrokosmos* do compositor húngaro revela-se evidente, não obstante toda a componente geral de admiração e homenagem a Béla Bartók.

⁸ Sequeira Costa (1929-2019): Pianista português considerado o principal discípulo de Vianna da Motta.

⁹ Obras não baseadas directamente em motivos populares, mas, em todo o caso, de colorido ou raiz etnográfica (Carvalho 1989, p.31).

Perante a análise geral efectuada, constatamos a “actualidade do pensamento de Lopes-Graça” (Neves 2019, 194), observando a pertinência do seu raciocínio e a efectividade da sua acção no que concerne à atenção dada às questões pedagógicas, quer sejam orientadas para o público infantil, como para sectores sociais arredados da vida musical. Observamos uma acção implícita ao nível da transformação das relações sociais e de comunicação de forma a fomentar espírito crítico e critérios de exigência nas massas, abdicando de uma alternativa de facilitismo demagógico de repercussões negativas a médio e a longo prazo.

Sem possuir o conhecimento de que actualmente usufruímos na área da Neurociência, Lopes-Graça evidenciava já uma sobriedade de pensamento que o coloca em conformidade com a teoria neurocientífica de desenvolvimento da criança e do cidadão através do contacto com a Música. A sua proposta de levar as pessoas à Arte através da Arte, defendendo a qualidade sem concessão ou transigência, evidencia o seu conhecimento e a sua crença na importância da Música na vida do Homem e na construção de uma Sociedade.

2. A construção de uma linguagem estética em Fernando Lopes-Graça

“Lopes-Graça não recuava ante uma abordagem ousada das canções populares, modulando as peculiaridades musicais destas com a sua perspectiva de músico apetrechado com uma técnica ou uma linguagem modernas” (Carvalho 1989, 24).

Reforçando a afirmação supracitada, verificamos em Lopes-Graça uma abordagem ao repertório destinado a uma circulação mais abrangente¹⁰, isenta de tentativas de facilitação ou de adaptação, estabelecendo de forma consistente um sólido pilar artístico dominado por uma estética moderna. Era, efectivamente, essa característica que tornava a sua abordagem ao repertório popular tão singular no contexto nacional – a sua problematização e as consequências artísticas que daí advinham.

A livre expressão que Lopes-Graça dava às suas ideias (Carvalho 1989, 24), isenta de constrangimentos ou de imposições de qualquer ordem, viabilizou a autenticidade do seu percurso, reflectindo-se em aproximações e distanciamentos a certas correntes artísticas, mantendo-se fiel a determinadas premissas do seu pensamento estético.

Verificamos não a adequação da sua música a expectativas geracionais e/ou artísticas, mas sim uma constante reelaboração da sua linguagem, suscitada por diferentes materiais sonoros, traduzindo-se numa linguagem una, singular, repleta de autenticidade. O que nela varia é a função, o fim sociocultural a que se destina, o meio institucional em que se insere como, aliás, tão evidentemente ilustra a diversidade plural da sua obra musical.

A nossa tarefa de identificação de estéticas e de correntes assimiladas por Lopes-Graça que viriam, gradualmente, a influenciar a sua linguagem, remete-nos para vários compositores da História da Música.

Numa fase mais embrionária, Claude Debussy viria a ter uma importância decisiva na formação da sua linguagem, bem como na posterior evolução da mesma, proporcionando-lhe o abrir de horizontes estéticos de modernidade e fornecendo-lhe

¹⁰ Abrangente no sentido em que este repertório se destinava a vários contextos que não o da exclusividade das grandes salas de concerto.

sólidas ferramentas técnicas. O afastamento de uma eventual tentativa de experimentalismo atonal ter-se-á feito notar, também, pela influência basilar que Debussy teve na obra de Lopes-Graça, influência essa que se viria a provar solidamente alicerçada, como o testemunhariam obras posteriores tais como os *24 Prelúdios* para piano (1950-65) e a *História Trágico-Marítima* (1942/1959) (Carvalho 1966, 27).

Já a partir da década de 40, a influência de Maurice Ravel manifesta-se ao nível da escrita pianística, do espectro colorido da paleta sonora e de um claro domínio de expressão íntima ou humorística. A componente humorística, tão característica em Lopes-Graça, havia sido devidamente cultivada na época do seu maior entusiasmo por Ravel, sendo reflexo disso as *Três Danças Portuguesas* (1941) e algumas das variações da *Passacaglia* da *Sinfonia per Orchestra* (1944). Já o seu *Concerto nº 2* para piano (1942/52) ilustra de forma assumida a componente lírica, até pelo seu segundo andamento intitulado *Homenagem a Ravel* que nos remete, inequivocamente, para o andamento lento do *Concerto em Sol* do compositor francês.

O iberismo que perpassa em tantas das suas obras (Carvalho 1989, 27) viria a ser assimilado pela influência de Manuel de Falla, através da apropriação de elementos do folclore andaluz, emergindo em Lopes-Graça como elemento constitutivo de uma música de raiz popular portuguesa. Não se tratava de uma utilização “exótica”, tantas vezes sublimemente aplicada em obras de compositores franceses como Debussy, Ravel, Chabrier ou Saint-Saëns, mas sim da construção de uma autenticidade ibérica que se repercutisse “alla” portuguesa. São exemplo disso obras como as *Variações sobre um tema popular português* (1927), a *Sonata nº 2* para piano (1939/56), a *Barcarola* do *Concertino para piano, cordas, metais e percussão* (1954), as *9 Danças Breves* (1938/64) ou *A Espanholita* do *Álbum do Jovem Pianista* (1953/63), obra sobre a qual visa incidir o presente trabalho.

O nome de Béla Bartók parece ser o mais comumente associado a Fernando Lopes-Graça aquando de uma primeira e superficial audição das obras do compositor. Embora a influência do mestre húngaro seja evidente, constatamos aquela que tem sido uma grande preocupação de admiradores e estudiosos de Lopes-Graça, ao separarem

questões de natureza composicional técnica de questões de pesquisa e tratamento da música tradicional. Nesse sentido, destacamos quatro intervenções de individualidades que corroboram a ideia previamente expressada:

1. “De Bartók aproveita Lopes-Graça menos os dados imediatos da forma do que a metodologia de pesquisa, avaliação e integração (na sua própria linguagem de compositor) da música tradicional” (Carvalho 1989, 28);
2. “ (...) não me parece que toda a problemática inerente ao sistema de articulação da linguagem bartokiana com os outros elementos constitutivos da composição (...) tenha uma correspondência directa sobre a linguagem e a técnica de composição de Lopes-Graça, o que considero mais relevante e significativo reside, a meu ver, em dois planos. O primeiro é aquele que poderia ser designado como “extramusical”, a saber: o modelo de prospecção da música popular, a metodologia da interpretação dos valores essenciais daquela música, a sua correspondente transposição e sublimação para a linguagem erudita (...); O segundo aspecto (...) consiste numa “*démarche*” comum que parte de um diatonismo pós-tonal e abarca a totalidade do espaço cromático (...)” (Peixinho 1995, 8 e 9);
3. Lopes-Graça é sempre ele próprio, e o seu som, mesmo que influenciado por outros (...) é inequivocamente o som da sua voz musical. O que o Graça mais reteve de Bartók foram, a meu ver, algumas atitudes, humanas e estéticas, do mestre magiar”; (Azevedo 2001, 3)
4. “A sua velada identificação metodológica com Bartók abrange (...) a libertação do ‘nacionalismo’ e do seu ‘pitoresco meramente local’” (Neves 2019, 114); “Não será coincidência que a edição da obra *Béla Bartók, Três Apontamentos sobre a sua Personalidade e a sua Obra*, tenha sido imediatamente seguida do livrinho *A Canção Popular Portuguesa*, peça-chave da obra teórica de Lopes-Graça. O seu pensamento acerca da canção tradicional portuguesa e do seu papel na génese de materiais eruditos, a clara oposição do folclore/povo ‘reais’ ao folclore/povo ‘contrafeitos’ de António Ferro, e os critérios de escolha do material recolhido no terreno surgem aqui explanados, para além de outras

questões relacionadas com a recolha e utilização do material musical tradicional”. (Neves 2019, 144-145)

Não deixamos de encontrar, pontualmente, elementos da escrita bartokiana, tal como o reflectem os *Quartetos de Cordas*¹¹ (1964, 1982/86), a exploração percussiva do piano nas *Sonatas nº 2* (1939/56) e *nº 3* (1952/58) ou, conceptualmente, no *In memoriam Béla Bartók - 8 suites progressivas para piano* (1960/75). No entanto, a dimensão ética de Bartók e a sua ligação ao povo foram a fonte primordial de inspiração e de admiração.

Já relativamente a Igor Stravinsky, e ao contrário de Bartók, a influência faz-se sentir numa perspectiva técnica, através da apropriação pontual de elementos rítmicos, harmónicos, tímbricos e, sobretudo, de orquestração. A admiração nutrida por Lopes-Graça para com Stravinsky era manifestada pelo próprio, embora o neoclassicismo em Lopes-Graça fosse equilibrado pela influência da música popular. Se alguns elementos neoclássicos surgem pontualmente nas obras de Lopes-Graça, “a ambiência sonora é porém sempre dominada pelo iberismo rude e pelo lirismo descarnado que são apanágio do seu autor” (Azevedo 2010, 27).

Por último, importa constatar a influência do expressionismo schoenberguiano, influência essa que remete aos anos 30, dissolvendo-se de seguida para ressurgir a partir de 1961. A canção *O menino de sua mãe* (1936) com poesia de Fernando Pessoa, pela utilização de tons inteiros, pelas visões simbolistas criadas por processos harmónicos e tímbricos, pela utilização de *Sprechgesang*¹² e de portamentos, remete-nos para o universo alusivo à Segunda Escola de Viena. O ano de 1961 marca o fim de um longo período de crise pessoal, repercutindo-se assim num reajustamento da sua trajectória artística rumo a uma linguagem de “neutralização da tonalidade”, baseada na exploração intervalar schoenberguiana. A precaução que nos faz evitar, no contexto sobre o qual nos debruçamos, o termo “atonalidade”, optando por “neutralização tonal” advém da tese de Jorge Peixinho, onde o autor recusa o emprego do termo

¹¹ “*Quartetos de Arcos*” é a designação utilizada por Lopes-Graça.

¹² *Sprechgesang* ou canto falado.

“atonalidade”, alegando que este não poderia, ou deveria, ser legitimamente empregue, nem mesmo nos momentos de maior tensão cromática. Segundo Jorge Peixinho e não obstante o aflorar dos limites do universo tonal que algumas obras de Lopes-Graça evidenciam, a designação de “neutralidade” ou “neutralização da tonalidade” adquire particular propriedade e pertinência (Peixinho 1999, 11).

O Canto de Amor e de Morte (1961) – “a obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança alguma vez terá logrado” (Peixinho 1999, 13), destaca-se como obra fundamental no vasto catálogo do compositor, representando um testemunho inequívoco da tendência expressionista absorvida e aplicada por Lopes-Graça, evidenciando de forma notória (magistral, entenda-se) uma economia extrema do material utilizado. A dialéctica entre diatonismo e cromatismo é resolvida não a partir de um sistema restrito de hierarquização tonal, mas sim por um sistemático processo de organização intervalar, coerente e unificador. Jorge Peixinho vai mais longe nas suas considerações sobre esta obra em questão e sobre as suas repercussões no panorama musical português:

“O Canto de Amor e de Morte constitui, de facto, o ponto final de uma dialéctica entre diatonismo e cromatismo, resolvida ainda no âmbito de um contexto tonal levado às últimas consequências, e por isso mesmo expressão dramática da incapacidade de síntese que só uma nova organização do espaço sonoro poderia atingir; mas trata-se, ao mesmo tempo, da obra mais consequente e coerente na relação entre os diversos níveis de organização que a música portuguesa, com toda a verosimilhança, terá alguma vez logrado” (Peixinho 1999, 13).

Já a partir de metade da década de 60, obras como a *Suite Rústica nº 2* (1965) ou *Viagens na Minha Terra* (1969/70) comprovam um reaproximar a elementos do material popular, correspondendo a uma fase de um certo rejuvenescimento da sua linguagem. A procura de novos meios de expressão e possibilidades técnicas faz-se notar na escrita para instrumentos até então não abordados, tais como o cravo e a guitarra, verificando-se também nas *Sonatas nº 5* (1977) e *nº 6* (1981) para piano, seu meio privilegiado de comunicação, bem como em obras para ensemble, orquestra ou formações de música de câmara.

Aquela que parece ser uma obra de síntese, a vários níveis, é o *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (1979). Não obstante a envergadura hercúlea carregada de componente simbólica que representa a composição de um Requiem, é também nessa obra que “se fundem todas as aquisições de estilo e de linguagem sedimentadas ao longo de mais de meio século de vida artística, onde convergem a reflexão instrospectiva e o empenhamento político, a contemplação e a intervenção, o nacional e o universal, o religioso e o profano” (Carvalho 1966, 34).

Parte do fascínio que em Lopes-Graça se nos revela reside no facto do compositor, em vez de tentar estabelecer uma ponte entre o seu universo criador mais genuíno e a sua idiossincrasia, por um lado, e a consciência crítica da modernidade mais avançada do seu tempo, optou por encarar Portugal, filtrando através de uma estética e de um estilo próprios as várias correntes culturais com as quais convivia, sincrónica ou diacronicamente (Peixinho 1999).

Constatando a impermeabilidade do compositor para com as tendências do pós-guerra, nomeadamente para com a música serial e pós-serial, música aleatória, música electroacústica, verificamos um compromisso histórico feito com o povo e com a cultura portuguesas, num processo de procura permanente do seu universo interior e de alargamento dos seus limites. É neste processo de expansão do seu mundo interior - contínuo, permanente, nunca estagnado - que absorve e integra o pulsar do espírito do seu tempo, construindo e edificando o seu universo estético.

Seria errado pensar-se que tal diversidade de influências exerce na música de Lopes-Graça um efeito de inútil e vulgar confusão no que diz respeito à construção de uma escrita própria e singular, uma vez que a obra do compositor assenta em fortes pilares de autenticidade e identidade. A mestria com que Lopes-Graça soube absorver elementos externos, integrando-os na sua concepção estética, ética, social, artística - holística - fez da sua linguagem um caso singular de autenticidade e de verdade, imediatamente reconhecido e reconhecível pelos que se dedicam a ouvir a sua música, mesmo após décadas de inegável transformação/evolução internas do compositor.

2.1 Principais Características

Num plano relacionado com a componente de *harmonia*, destacamos o emprego frequente da bitonalidade, bem como da bimodalidade, vulgarmente agrupadas sob a designação geral de politonalidade. A tão característica bimodalidade maior/menor permite-nos identificar a linguagem do compositor de forma clara e coerente, tal é a frequência da sua utilização. A racionalidade associada à crueza da sua linguagem aparece muitas vezes alicerçada na verticalidade de formações – acordes ou agregados – que oscilam entre um revestimento de quase *cluster* e a limpidez de intervalos de quarta e quinta perfeitas sobrepostas. Não obstante, o emprego de aglomerados cromáticos e politonais veio caracterizar a cor harmónica associada à linguagem de Lopes-Graça e alimentar os efeitos de “suspensividade”¹³ e de instabilidade tonal, verificando-se tendência para a sua diversificação dentro da mesma obra.

Figura 1: Lopes-Graça, *Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, XI - “do ‘Senhor Deus de Misericórdia’, de Vinhais*
(exemplo de sobreposição de quartas perfeitas)



¹³ Termo da autoria de Jorge Peixinho (1999)

Figura 2: Lopes-Graça, *Três Epitáfios, II - Para uma donzela*
(exemplo de construção melódica em contexto politonal)

The musical score for Figure 2 is in 3/4 time, marked *Lento* (♩ = 44). It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system (measures 1-3) includes the vocal line starting with a *cant.* marking and a piano *p* dynamic. The piano accompaniment consists of chords. The second system (measures 4-6) includes the vocal line with a *poco più sonoro* marking and a *dim.* dynamic. The piano accompaniment continues with chords, including a *p* dynamic marking. A *poco* marking and a fermata over a chord with a '5' below it are present at the end of the second system.

Figura 3: Lopes-Graça, *Três Epitáfios, II - Para uma donzela*
(exemplo de exploração harmônica do cromatismo)

The musical score for Figure 3 is in 3/4 time. It features a piano accompaniment with chromatic harmonic exploration. The score is divided into two systems. The first system (measures 7-9) includes a vocal line with a *3* (triple) marking and a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking. The second system (measures 10-12) includes a vocal line with a *3* (triple) marking and a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes a *mf* dynamic marking. The score includes markings such as *agitando un poco*, *espress.*, *calmando*, *dim.*, and *poco ced.*

Já numa perspectiva que visa analisar a *melodia*, verificamos em Lopes-Graça uma fonte dupla de origem:

1. Melodia genuinamente popular e extraída do seu contexto de proveniência;
2. Melodia original criada pelo autor, partindo do conhecimento estético de melodias populares e da análise das suas características *in loco* (folclore imaginário)¹⁴.

No âmbito da melodia e da harmonia, o pensamento e a estratégia de Lopes-Graça traduziam-se, sucintamente, no acto de “roubar ao povo o material popular, restituindo-lho” com os “juros” da sua arte e engenho, permitindo a (re)descoberta do legado popular (cf. Lopes-Graça 1959, 117 e segs.)¹⁵.

Figura 4: Lopes-Graça, *Álbum do Jovem Pianista, nº 4, Chula*
(exemplo de folclore imaginário)

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Chula'. The first system is marked 'Un poco pesante' with a tempo of quarter note = 96. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *sf*. Performance instructions include 'pochiss. riten.' and 'riten.'. The second system is marked 'a tempo' and includes fingering numbers (4, 3, 2, 4, 3, 2) and dynamics like *sf*. Both systems include 'Red*' markings below the bass line.

¹⁴ Ver nota de rodapé nº 9.

¹⁵ Este processo foi, aliás, implementado e aplicado com o “seu” Coro da Academia de Amadores de Música - encarado como verdadeiro instrumento do pensamento de Lopes-Graça.

Figura 5: Lopes-Graça, *Três Canções Populares Portuguesas* para violoncelo e piano, nº2,
Ó, ó, menino, ó (embalo)
 (exemplo de aplicação de melodia popular portuguesa de Nuzedo de Cima,
 Tuiselo/Vinhais, Bragança)

Numa fase de influências mais vincadamente atonais encontramos ainda células melódicas fragmentárias que, pela sua génese, não se enquadram no conceito tradicionalista de melodia. Não constituindo um elemento transversal à sua obra, não deixam de marcar presença, sobretudo em obras mais tardias.

Não obstante a tendência de exploração harmónica que a música de Lopes-Graça sugere, verificamos a evidência de solidez no que respeita a *técnica contrapontística*, quer através da inclusão de fugas ou de fugatos, como da hábil gestão polifónica. É verificável a sua aplicação em secções tendencialmente rápidas e de grande dinamismo, favorecendo a desenvoltura rítmica e repercutindo-se num dinamismo sonoro eficaz, tal como o ilustram a fuga da *Sonata nº 3* para piano, o primeiro andamento da *Sinfonia per Orchestra* ou o terceiro andamento da *Sonatina Recuperada nº 1*.

Figura 6: Lopes-Graça, *Sonatina Recuperada nº 1*, terceiro andamento *Fughetta*

Fughetta (♩, 126)

The image displays a musical score for a piece titled 'Fughetta' by Lopes-Graça. The score is written for piano and is in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef and a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 126. The music features a complex rhythmic pattern with many accents and dynamic markings like 'mf marc.' and 'max.'. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity and dynamic markings.

A alternância entre estabilidade/instabilidade *métrica* revela-se um elemento-chave na linguagem do compositor. A complexidade rítmica encontrada em exemplares da música popular portuguesa sustenta a opção da abordagem de Lopes-Graça, reflectindo-se na utilização perspícaz e abundante de *ostinati*.

Figura 7: Lopes-Graça, *Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’*
 (exemplo de início de obra e introdução de elementos ostinatos – mão esquerda e nota Sol aguda no último compasso)

Andante con moto (♩=72) cantabile, non troppo dolce

p, semplice
 (Poco Ped.)

poco cresc. *più sonoro*

dimin. *p* *poco cadendo*

Figura 8: Lopes-Graça, *Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’*
(exemplo de exploração de ostinato)

The musical score for Figure 8 is written for piano. It consists of two systems of staves. The first system has a tempo marking 'in tempo' and a dynamic marking 'mezzo p.'. The second system has a dynamic marking 'mf'. The music features a prominent ostinato pattern in the right hand, with a steady rhythmic accompaniment in the left hand. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Figura 9: Lopes-Graça, *Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, I - da Canção Alentejana ‘De noite tudo são sombras’*
(exemplo de desmoronamento final do material motivico)

The musical score for Figure 9 is the final section of the piano accompaniment. It consists of two systems of staves. The first system has a 'crescendo' marking. The second system has a 'ritardando' marking. The music features a gradual increase in tempo and dynamics, followed by a gradual decrease. The notation includes various note values, rests, and articulation marks, including triplets and slurs.

Um dos mais reconhecíveis elementos da sua linguagem consiste em *accelerandi* e *ritardandi* de motivos intervalares, criando a sensação de clímax ou de afunilamento do

material, antecipando uma mudança de secção ou recapitulação. Mais do que mera habilidade técnica, a questão encontra significado mais profundo e fundamentado que remetem para uma dialéctica entre acção concreta e o seu distanciamento. Por sua vez, o distanciamento está intimamente relacionado com uma ideia de *estranhamento*¹⁶, objectivo de Lopes-Graça a imprimir à sua linguagem musical no sentido de potencializar a força da mensagem (Neves 2019, 178-179). Estes momentos de hipotético afastamento podem ocorrer no início de uma canção onde o compositor insinua a entrada eminente da melodia, bem como em finais surpreendentes onde o autor se demarca do ambiente da recolha etnomusical base, através dum adensamento musical revestido de cepticismo ou, em oposição, introduzindo uma componente quase humorística.

Encontramos nas palavras de Fausto Neves uma síntese descritiva deste processo composicional: “O caso mais aparente neste processo de composição é o habitual corte no discurso musical (...) através da fixação num motivo exposto e, com ele, na criação de uma zona de tensão pela sua repetição obsessiva, com diminuição dos valores rítmicos, acentuada por *accelerando* ou *stretto*. Depois da implosão habitual desse motivo em “fogo-fátuo”, a acção retoma, normalmente com novidade temática, eventualmente numa direcção nova, com energias renovadas”¹⁷.

¹⁶ Mário Vieira de Carvalho já se havia referido ao “esvaziamento de pathos” como apelo à reflexão, em Carvalho, Mário Vieira de. 1999. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*. Lisboa: Relógio D’Água editores.

¹⁷ Fausto Neves explora ainda a temática do estranhamento em Lopes-Graça estabelecendo transversalidade entre o processo musical propriamente dito e o Marxismo.

Figura 10: Lopes-Graça, *Glosas – sobre Canções Tradicionais Portuguesas, IV - do Romance de Santa Iria, de Mação*

(exemplo de repetição de motivo com diminuição dos valores rítmicos, acentuado por *avivando*, seguido de pequena “implosão” e retomar da acção inicial)



Numa tentativa de síntese dos aspectos estilísticos mais característicos de Lopes-Graça, ousamos resumi-los da seguinte forma:

- Aposta estrutural em elementos de bimodalidade;
- Emprego de notas adicionais (diatónicas e cromáticas);
- Emprego de falsos baixos, assegurando assim uma dupla polarização;
- Emprego de zonas de ostinato fixas;
- Processos de sobreposição politonal;
- Emprego de técnicas de alargamento e/ou contracção métrica;
- Emprego da transposição de oitava como factor propulsor do discurso musical e sua utilização para a criação de novas dimensões e perspectivas;
- Gestão de encadeamentos harmónicos através de um critério de equilíbrio entre tensão e distensão;
- Princípio de simetria;

A pertinência do conteúdo abordado no presente capítulo reside na sua função de preparação e contextualização para o seguinte, que visa analisar pedagogicamente o *Álbum do Jovem Pianista*, sem ignorar o critério estético em que a obra se insere.

3. “*Álbum do Jovem Pianista – Vinte e uma pecinhas de pequena e média dificuldade*” (1953-1964)

Fernando Lopes-Graça iniciou a composição do *Álbum do Jovem Pianista* em 1953, fase em que era ainda detentor do diploma de professor do ensino particular¹⁸.

Conforme abordado no capítulo primeiro da presente dissertação, Lopes-Graça havia incluído na edição da *Novello* (1969) a seguinte nota introdutória:

“Esta não pretende ser uma obra educativa, embora esteja escrita numa linguagem musical mais simples do que as minhas outras obras para o instrumento. Não contém material directo do folclore português, embora não esteja inteiramente divorciada do seu espírito. Espero que agrade a pianistas de todas as idades”¹⁹.

Lopes-Graça afasta, assim, qualquer hipótese de associação da obra a uma colecção de exercícios de teor meramente educativo, desprovidos de conteúdo artístico autónomo e/ou de rigor estético apurado, no que diz respeito ao processo de composição e concepção da obra.

As raízes culturais portuguesas, devidamente moldadas e enquadradas na estética do compositor, fazem desta obra um instrumento valioso para a formação do estudante de piano, estimulando a sua imaginação e curiosidade, desafiando as suas capacidades técnicas e expressivas e a descoberta de um leque de danças, ambientes, sonoridades e sugestões que o remetem para um contexto cultural nacional muito próprio.

É evidente a evocação de universos sonoros distintos, desde a representação de estilos e de influências de outros compositores, à sugestividade dos títulos, a alusão ao folclore

¹⁸ A proibição de leccionar no ensino particular viria a acontecer através daquele que terá sido um dos mais duros golpes exercidos pelo regime fascista: a cassação do seu diploma de ensino. O compositor vira-se obrigado a abandonar a actividade pedagógica na Academia de Amadores de Música, bem como a co-direcção daquela instituição com Tomás Borba.

¹⁹ No original - “Composer’s note: This is not intended as an educational work, although it is written in simpler musical language than my other works for the instrument. It contains no direct borrowings from Portuguese folklore, although not entirely divorced from its spirit. I hope it will appeal to pianists of all ages” (1969).

(neste caso, e segundo o próprio autor, apenas imaginário) ou ao mero abstracionismo das formas musicais.

Não se tratará de uma coincidência a semelhança semântica entre *Álbum do Jovem Pianista* e *Álbum para a Juventude (1848)*²⁰, obra célebre de Robert Schumann, universalmente reconhecida, apreciada e aplicada no contexto educativo. As afinidades com a obra do compositor alemão revelam-se, sobretudo, através do confronto com um extenso leque de elementos pianísticos e pedagógicos presentes, devidamente aplicados num contexto despretensioso, repleto de subtilezas enriquecedoras, evocações poéticas, rurais, populares, concretas ou abstractas.

Numa primeira versão, o *Álbum do Jovem Pianista* era composto por catorze peças, às quais o compositor acrescenta posteriormente “oito pecinhas inéditas do *Álbum do Jovem Pianista*”, gravadas em 1965 pelo próprio para a Emissora Nacional de Radiodifusão. Uma reorganização da obra faz surgir, em 1963, a sua versão definitiva, incluindo treze das catorze peças iniciais e as oito posteriormente compostas²¹. Segundo a edição da *Novello & Company Ltd.*, a primeira audição da primeira versão da obra terá ocorrido no Conservatório de Música do Porto em 1953²² com o próprio compositor ao piano, tal como na estreia da versão definitiva em Lisboa, na Academia de Amadores de Música, a 14 de Janeiro de 1970.

A versão inicial, terminada em 1953 e registada na Societé des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique (SACEM), ensaia a seguinte ordem de peças: 1 – Prelúdio; 2 – Acalanto; 3 – Chula; 4 – Repouso; 5 – Canto dos Pequenos Pedintes p’los “Santos”; 6 – Passeio Matinal; 7 – Exercício de Harmonia; 8 – Fandango (que viria a ser posteriormente suprimido); 9 – Canção sem Palavras; 10 – As Terceirinhas do Padre Inácio; 11 – Bailata; 12 – Passo Trocado; 13 – Melodia Distante; 14 – Jornada Gloriosa.

Aquando da finalização da versão definitiva em 1963, Lopes-Graça declara a primeira versão incorrecta e incompleta, indicando-o no próprio apógrafo e remetendo para a

²⁰ No original “Album für die Jugend”, op.68.

²¹ Do grupo inicial de catorze peças é suprimido o *Fandango*, vindo a ser integrado no *Divertimento* para instrumentos de sopro, tímpanos, bateria, violoncelos e contrabaixos (1957)

²² Por lapso, crê-se, Romeu Pinto da Silva menciona que a primeira audição da versão inicial da obra ter-se-á realizado no âmbito do 70º Concerto “Sonata” na Sociedade Nacional de Belas-Artes em Lisboa a 6 de Fevereiro de 1954, acrescentando imediatamente uma nota onde declara a realização da primeira audição desta mesma versão no Porto, sem confirmação de data ou local.

versão final em papel vegetal. Seria este o ponto de partida para o envio para Londres de uma cópia da obra, na sequência de um convite de Basil Ramsey²³ para propor o *Álbum* como obra inaugural da então recém-criada colecção *Discovery* da prestigiada *Novello & Company Ltd.*, destinada a divulgar obras de média dificuldade. Acresce mencionar o entusiasmo na comunicação da aceitação da obra, nomeadamente através do parecer favorável de pianistas profissionais acerca do *Álbum do Jovem Pianista*, manifestando o seu interesse em tocá-lo e vê-lo editado, corroborando a ideia previamente abordada de universalismo artístico da obra e do seu potencial criativo autónomo e extra pedagógico.

²³ Basil Ramsey (1929-2018) editor e organista, viria a tornar-se um dos mais admirados editores de publicações britânicos.

3.1 Análise pedagógica do *Álbum do Jovem Pianista*

1. Prelúdio

Contexto: Naquela que é a primeira peça do *Álbum*, Lopes-Graça adopta um título de forma musical convencional. Segundo o próprio compositor, este *Prelúdio* era inspirado no *Álbum para a Juventude (1848)* de Schumann, não sendo de ignorar uma fugaz semelhança entre o *Prelúdio* inicial do primeiro volume do *Cravo Bem Temperado (1722)* de Johann Sebastian Bach e este *Prelúdio* que constitui a inauguração do *Álbum do Jovem Pianista*.

Duração: 1'5''

Descrição Pedagógica: Esta peça permite ao aluno a consolidação de um posicionamento estável da mão no teclado, através da naturalidade que advém dos intervalos e aberturas entre dedos. Oferece a possibilidade de trabalhar notas presas, nomeadamente o quinto dedo da mão esquerda que, de forma pedagógica, obriga a aplicar o peso para esse dedo fraco, “construindo” assim uma mão equilibrada sem cair na tentação natural de acentuar os dedos considerados mais fortes. A partir dessas notas presas, espécie de notas pedal, o intérprete é confrontado com a necessidade de consciencialização das diferentes vozes – a primeira nota de cada arpejo pertence simultaneamente à voz de baixo e à voz que lhe dá continuidade.

A sensibilização para a procura de igualdade sonora entre mãos é, também, uma das características mais evidentes nesta peça, obrigando o intérprete ao domínio da continuidade sonora a que o “desenhar” da figura do arpejo obriga, pela passagem de uma mão para a outra. Já em termos de articulação, o *legato* é objecto de foco quase exclusivo, não obstante a presença simbólica de escrita em *portato* nos compassos 28, 37 e 38. A presença evidente e detalhada de ligaduras, pequenas frases e respirações dão ao intérprete a possibilidade de construção de uma interpretação plena de *nuances* subtis, tornadas claras pela precisão da escrita. A distribuição destas pequenas ligaduras aborda de forma muito natural a coordenação motora entre as duas mãos, exigindo o mesmo gesto para ambas, quer nos fragmentos maiores como nos mais curtos. A movimentação subtil do pulso é requisito essencial para a interpretação correcta destas

ligaduras expressivas, constituindo assim a libertação do pulso um elemento pedagógico intrínseco a esta primeira peça do *Álbum*. Relativamente à utilização de pedal, constatamos a indicação de pedal *alla* Bartók (pedal sincopado que deve ser empregue com rigor) e a indicação convencional de pedal onde o compositor confere alguma liberdade ao intérprete.

Já no plano global e estrutural, o pianista vê-se na necessidade de construção de uma interpretação que acompanhe a progressão do material musical que evidencia um desenvolvimento gradual dos elementos iniciais, sob os pontos de vista rítmicos, melódicos, harmónicos, de posicionamento da mão e de dinâmica.

Síntese dos elementos-chave: Posição/formação da mão | Notas presas | Consciencialização (audição) de diferentes vozes | Igualdade sonora entre mãos | Libertação do pulso | Pedal | Articulação

2. Coral

Contexto: À semelhança da primeira peça do *Álbum* e segundo indicações do próprio Lopes-Graça este *Coral* evidencia inspiração no *Álbum para a Juventude* de Schumann, nomeadamente no *Coral* do *Álbum* do compositor alemão

Duração: 1'20''

Características Pedagógicas: Numa escrita aparentemente simples, Lopes-Graça introduz neste *Coral* questões diversificadas do desenvolvimento musical e pianístico. Desde logo, está subjacente a sensibilização e capacitação para a audição das diferentes vozes e da continuidade entre cada uma delas. Escrita de forma a proporcionar uma certa estabilidade e conforto da posição da mão, apresenta intervalos relativamente pequenos com acordes de duas notas (maioritariamente terceiras) em cada mão, com excepção dos compassos 30 e 31, onde é introduzida uma terceira nota “tardia”, assumindo-se nos compassos 38 e 40. A inclusão de terceiras, quartas e quintas é feita de forma estratégica, leia-se pedagógica, devidamente alicerçada numa inteligentíssima e eficaz proposta de dedilhação, aparentemente rebuscada, mas que se adequa às necessidades do conteúdo musical, bem como às características físicas da mão.

A inclusão de indicações precisas de pedal harmónico/sincopado, em contraste com a peça anterior, obrigam ao domínio técnico do mesmo (não obstante o domínio auditivo), podendo consistir num desafio particularmente exigente, tal é o nível de detalhe e de resultado pretendidos.

Introduzindo o material musical de forma simples e clara a nível de frase, verificamos um progressivo desenvolvimento rítmico, devidamente acompanhado pelo adensamento harmónico. A variação do material polifónico nos compassos 28 a 31 obrigam o jovem pianista a um trabalho auditivo *alla* Johann Sebastian Bach (dividir pelas duas mãos o material polifónico de uma delas) que culmina na passagem de vozes entre as duas mãos verificadas no último sistema.

Síntese dos elementos-chave: Polifonia | Acordes | Progressão intervalar | Pedal

3. Rondel

Contexto: Peça intimamente relacionada com o universo infantil que expressa a ideia de uma roda feita por crianças, de mãos dadas, sugerindo o movimento da mesma bem como a quebra e retomar do movimento no sentido inverso. Os ritmos sincopados que aparecem na mão esquerda a partir do compasso 20 correspondem, segundo o próprio autor, às crianças que se enganam e ficam encravadas na roda, num momento de dessincronização com as outras crianças. A ideia de abandono gradual da roda por parte das crianças é ilustrada a partir do compasso 57, onde o movimento inicial da roda parece desmoronar-se até ao momento final de definitivo afastamento.

Duração: 1'5''

Características Pedagógicas: Encarando uma linha de pensamento que sugere que o lado descritivo da música conduz o pianista ao movimento certo e, conseqüentemente, ao som certo, encontramos neste *Rondel* um exemplo particularmente elucidativo. A ideia do movimento de roda aplica-se aqui ao movimento rotativo do pulso, estando presente a componente pedagógica de libertação do pulso e capacidade de o movimentar com naturalidade de forma a conseguir o gesto certo e, consecutivamente, o som pretendido. Partindo de uma posição de mão confortável e natural, a peça exige

do intérprete um ajuste progressivo aos desafios que as oscilações rítmicas e cromáticas (que entretanto se agudizam) lhe criam. Num processo de escrita típico de Lopes-Graça, constatamos as indicações de *poco agitato* e *poco più sonoro* nesta espiral progressiva, culminando numa transição preparada (com indicação de *ritar.*) para o movimento de roda sugerido pelos compassos iniciais da peça. Revela-se fulcral a capacidade do intérprete de transmitir o movimento de roda, bem como as suas mais ou menos abruptas interrupções e quebras, aliadas a um complexo adensamento cromático. A económica indicação de pedal resulta, porventura, da abundante e detalhada utilização de ligaduras em fragmentos curtos, fazendo assim uso pleno do compasso de 3/8.

É evidente o apelo de Lopes-Graça às capacidades expressivas do intérprete, para o que contribuiu com sugestivas e eficazes indicações, tais como a natureza do título, a indicação inicial de *grazioso*, o súbito contraste dinâmico (compassos 59 e 60) e alteração final da articulação das colcheias, outrora sempre em *legato* e, no final, num *staccato leggero*, ilustrando a dissipar sorrateiro das crianças.

Síntese dos elementos-chave: Libertação e movimento circular do pulso | Cromatismo | Articulação | Síncopas

4. Chula

Contexto: Exemplo ilustrativo de folclore imaginário²⁴, revela uma evidente afinidade com o carácter de dança tradicional. Transmite uma sensação “*pesante*”, remetendo-nos para instrumentos de percussão que ilustram a ideia de densidade e ruralidade que lhe é intrínseca. Na sua definição, *Chula* consiste numa dança popular do Alto Douro, de carácter vivo, alegre, agitado e rude, geralmente caracterizada por um ritmo simples e persistente (Thomás 2006, XXVII-XXVIII).

Duração: 1’10’’

²⁴ Ver nota de rodapé n.9

Características Pedagógicas: Escrita integralmente entre *mf* e *ff* com recurso a *sf*, a quarta peça do *Álbum* desafia o intérprete a transmitir a rudeza que a escrita suscita. Explora uma linha melódica com diferentes tipos de articulação “dois a dois” (ligadas, curtas, curtas com traço), devidamente suportada por uma mão esquerda persistente quase em forma de “cluster” que sugere a sonoridade percussiva de um bombo. Maioritariamente escrita em posições estáveis e naturais, os pequenos laivos de fusas aparecem sem nunca recorrer à passagem de polegar. O desenvolvimento da melodia à distância de oitava permite ao intérprete a exploração alargada do teclado, aliada ao adensamento rítmico que a peça vai revelando, devidamente acompanhada pelas habituais indicações agógicas: *stringento*, *tranquillo*, *ravvivando molto*.

Globalmente, constatamos uma primeira abordagem pianística e musical assumidamente rude e de escrita mais densa, proporcionando assim ao intérprete a possibilidade de desenvolvimento neste contexto musical, na tentativa de aproximação ao carácter que define esta dança popular.

Síntese dos elementos-chave: Espectro dinâmico em torno de *forte* | Dança popular e respectiva caracterização | Velocidade em posição fixa e estável | Alargamento do teclado | Acordes | Acertividade e destreza no controlo rítmico e de pulsação

5. Acalanto

Contexto: Embalo ou canção de berço escrita num tranquilo compasso 2/4, transmitindo uma sensação de calma e recolhimento típicos de uma canção de embalar. A assinatura estética de Lopes-Graça revela-se, entre outros aspectos, no recurso a um elemento rítmico rápido (fusa) na melodia principal de carácter *cantabile* e *dolce*, fugindo ao clichê habitual de utilização de ritmos lentos em melodias que traduzam a ideia de embalo.

Duração: 1'35''

Características pedagógicas: O aspecto de desenvolvimento mais evidente consiste no aperfeiçoamento da qualidade tímbrica, nomeadamente ao nível de uma sonoridade *cantabile* aplicada à melodia inicial da mão direita, à qual é acrescentada a partir do

compasso 13 um “lá” *ostinato* que oscila à distância de oitava. Por sua vez, a mão esquerda inicia a peça com a exposição de um acompanhamento em *ostinato* que sofrerá ligeiras alterações (desenvolvimentos), chegando mesmo a integrar no seu discurso o motivo inicial com a fusa, como o ilustra o compasso 28. Este acompanhamento harmónico da mão esquerda, composto por acordes de segundas maiores, exige do intérprete a capacidade de tocar em *legato*, fraseando por compasso, recorrendo à utilização do polegar para tocar duas notas ao mesmo tempo.

Toda a peça se constrói dentro de uma paleta dinâmica que vai de *ppp* a *p* (não obstante a indicação de *cantabile*), obrigando a um controle dinâmico em acordes, mantendo o rigor rítmico, evitando a tentação natural de amolecer este último aspecto, sob o pretexto do carácter musical lento e *dolce*. O intenção de Lopes-Graça em manter esta canção de berço calma e estável repercute-se, inclusivamente, no cuidado que o autor demonstra ao acrescentar indicações de *cedendo* ou *ritardando* em todas as passagens com tercinas ou de maior complexidade e mais agitação.

Com indicações generosas de pedal, o principal desafio deste *Acalanto* reside na capacidade do intérprete de reproduzir a sonoridade idealizada pelo compositor, viabilizando a convivência do movimento de embalo da mão esquerda com o carácter melódico e rigoroso da mão direita.

Síntese dos elementos-chave: Melodia / Acompanhamento | Timbre | Controlo de acordes de 2ª M | Espectro dinâmico em torno de *piano* | Sonoridade de canção de embalar

6. Folha de Álbum

Contexto: O título descritivo remete-nos para aquela que será, porventura, uma pequena recordação. A simplicidade desta peça consiste na combinação de dois elementos distintos: o acompanhamento cromático e sincopado da mão esquerda com a melodia triste, segundo caracterização explícita do próprio Lopes-Graça, que se vai repetindo com pequenas (mas importantes) alterações. Trata-se de um exemplo claro do processo de implosão que a música do compositor nabantino habitualmente expressa – avanço e hesitação. A propósito desta *Folha de Álbum* Lopes-Graça falava de

uma certa influência de Mendelssohn. Não obstante a diferença de linguagem entre o romantismo alemão e o neo-classicismo que esta obra evidencia, a influência de Mendelssohn far-se-á notar ao nível da simplicidade da interpretação, que se quer natural e despretensiosa.

Duração: 1'15''

Características pedagógicas: A riqueza da pluralidade de indicações de articulação com que nos deparamos nos primeiros quatro compassos (colcheias em *legato*, semínimas em *portato*, colcheias em *staccato* mas com ligadura, acorde na mão esquerda com indicação de *secco*) evidencia um dos aspectos pedagógicos a ter em atenção aquando do estudo desta obra. A diversidade dos tipos de articulação obriga o intérprete a uma consciencialização física igualmente plural: liberdade e movimentação do pulso, precisão da ponta do dedo, gesto digital e gesto de mão. A capacidade auditiva e o seu apuramento são, igualmente, requisitos fundamentais.

Numa perspectiva mais concreta, há a constatar o já habitual adensamento rítmico e harmónico, devidamente acompanhado por indicações temporais, mudanças de compasso e alterações de dinâmica, resultando num processo relativamente árduo (e árido), não obstante a coerência do material musical. Domínio tímbrico do instrumento e capacidade de análise do fraseio são aspectos universalmente válidos que aqui, sem excepção, se aplicam. Não há qualquer tipo de indicação de pedal marcada pelo autor.

Síntese dos elementos-chave: Articulação | Acção da mão e acção do dedo | Libertação do pulso | Domínio das indicações e alterações de movimento

7. Repouso

Contexto: Esta sétima peça do *Álbum do Jovem Pianista* foi inicialmente concebida, na versão de 1953, com a mão esquerda a tocar a uma oitava abaixo, constando ainda uma anotação do compositor a sugerir a sua supressão do *Álbum* e/ou um título alternativo

– *Para as Crianças Tocarem*²⁵. O título definitivo, *Repouso*, refere-se à posição física da mão – o apoio nos quintos dedos, libertando os outros em posição confortável, a estabilidade da posição e a ergonomia das dedilhações, possibilitando-lhe uma sensação repousante. Constatamos um adensamento gradual do material polifónico, bem como um alargamento gradual dos registos do teclado.

Duração: 1'35''

Características pedagógicas: Um dos desafios pedagógicos consiste no desdobramento de uma só mão em duas vozes, processo iniciado logo no segundo compasso pelos “si’s” em contratempo da mão esquerda, ao qual a mão direita dá seguimento a partir do compasso 12. A partir da introdução da nota pedal na mão direita, a escrita baseia-se nas notas pedais nos extremos de cada mão, reservando ao miolo central um desenvolvimento à distância de terceiras. O material sofrerá ligeira mutação aquando do aproximar do final, reservando à mão esquerda o assumir de uma polifonia mais evidente, suportando o alargamento do registo da direita, coerentemente revestido de indicações de dinâmica (*più sonoro, cresc., mf, f, marcato*) e encurtamento dos valores rítmicos (semicolcheias, fusas) que se dissolvem num processo conclusivo típico de Lopes-Graça, através da desintegração “enevoada” dos elementos (*riten., p, calmo, pp*) e respectivo alargamento dos valores, retomando em parte o ambiente musical inicial. Com recurso a indicações pontuais de pedal e a um emprego muito natural das indicações de dinâmica, esta peça consolida o seu desafio principal no desdobramento das vozes e, conseqüentemente, na capacidade do intérprete de as identificar (compreender), ouvir internamente e fazer ouvir, ou seja, interpretar. Contrariar a tendência de verticalidade e audição por acordes, revela-se imperativo, aconselhando-se o intérprete a recorrer à produtiva estratégia de tocar com as duas mãos as vozes de uma só mão, com o intuito de se ouvir de forma mais eficiente a dualidade das vozes, automatizando o processo mental de compreensão das mesmas.

Há ainda que referir, pela sua importância, o contributo que este *Repouso* viabiliza à construção de uma posição da mão pianística forte e estável, devidamente alicerçada

²⁵ Pensa-se que a anotação do compositor tenha sido acrescentada, provavelmente, quando Lopes-Graça preparava a segunda versão da obra, de 1963 (Prats, 12).

no apoio dos quintos dedos, contribuído assim para uma equilibrada distribuição do peso, contrariando a tendência natural de apoio e acentuação nos polegares.

Síntese dos elementos-chave: Posição da mão | Distribuição do peso | Notas presas | Consciencialização (audição) de diferentes vozes | Alargamento do teclado

8. Canto de Alva

Contexto: A precisão da designação *In modo pastorale* ilustra e caracteriza a oitava peça do *Álbum do Jovem Pianista*, canção pastoril²⁶ verdadeiramente exemplar de diálogo em escrita contrapontística. O carácter tímbrico diferenciado de cada voz, a sua autonomia e, ao mesmo tempo, a capacidade de interacção, fazem-nos imaginar um duo para violino e violoncelo, à semelhança dos duos de Kodály ou de Martinu²⁷, praticamente sem acordes e limitando-se a acrescentar algumas notas pedais.

Coda mais tranquila com inserção de “Si’s” pedais na mão direita quase sempre juntos com os acordes da mão esquerda.

Duração: 1’40’’

Características pedagógicas: Contrariamente ao que acontece com a maior parte das peças que a precedem, este *Canto de Alva* contraria a tendência verificada de escrita para mão fechada, exigindo alguma abertura da mão esquerda e fomentando a movimentação do pulso, qual escrita para arco. O diálogo polifónico que se faz, no fundo, entre mãos, dura até ao compasso 51, a partir do qual a mão direita assume sozinha a liderança melódica, reservando à sua voz de contralto e ao bordão em intervalos de quinta na mão esquerda a tarefa de sincopado contributo harmónico.

Não obstante alguns pormenores de complexidade rítmica que, numa leitura superficial e pouco apurada, poderiam prejudicar o espírito natural (matinal) da peça quando tocados de forma rígida e sem intenção melódica, o principal desafio desta oitava peça

²⁶ À semelhança das harmonizações de Lopes-Graça de canções pastoris, muitas vezes alentejanas, que o Coro da Academia de Amadores de Música cantava sob a sua direcção (Prats, 12).

²⁷ No exemplar pessoal de Lopes-Graça da edição *Novello*, actualmente propriedade do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria, encontramos anotações com abreviaturas de instrumentos de sopro e corda, eventual sinal da intenção do compositor em fazer uma versão para ensemble (Prats, 13).

reside na capacidade de ilustrar (tocar...) cada uma das vozes de forma autónoma a nível de timbre e fraseado, levando-a a interagir com a outra, construindo assim um resultado uno e coerente.

Já noutros domínios não menos importantes mas menos evidentes, constatamos a possibilidade pedagógica de desenvolvimento e aperfeiçoamento do *cantabile* e do *legato*, ainda que estas componentes estejam, também, relacionadas com o desenvolvimento polifónico.

Verdadeiramente particular é a questão do pedal, cujas indicações precisas do compositor revelam pedais longos que desafiam o intérprete a uma audição apurada, no sentido de procurar um fraseio e um domínio tímbrico do instrumento que viabilize a durabilidade do pedal sem consequências negativas para o resultado musical. Dada a marcação rigorosa de entrada e saída do pedal, não será, porventura, um devaneio equacionar aquela que será a primeira possibilidade de abordagem da técnica de colocação de meio pedal ou um quarto de pedal numa peça do *Álbum do Jovem Pianista*.

À semelhança das outras peças, este *Canto de Alva* acusa um adensamento progressivo dos materiais melódicos, harmónicos, rítmicos e dinâmicos desde o início até à *coda*, a partir do compasso 52, onde os elementos entrarão em oscilante repetição até à sua tranquila dissipação.

Síntese dos elementos-chave: Sonoridade pastoral | Contraponto | Consciencialização (audição) de diferentes vozes | Timbre | Abertura da mão | Pulso | Legato | Pedal

9. Exercício de Harmonia

Contexto: Segundo o próprio compositor, este *Exercício de Harmonia* foi baseado nos exercícios que o próprio fazia com a sua classe de Harmonia na Academia de Amadores de Música que, por sua vez, consistiam no preenchimento das vozes de um coral, partindo de uma voz de referência já existente (Prats, 13). Se a segunda peça do *Álbum do Jovem Pianista (Coral)* nos remete para o *Coral do Álbum para a Juventude* de Robert Schumann, este *Exercício de Harmonia* assemelha-se mais com uma escrita *alla* Johann

Sebastian Bach, sem pretensões exageradas de interpretação. Intrinsecamente polifónica, deve ser interpretada com sobriedade de forma a manter uma certa estabilidade.

Duração: 1'10''

Características pedagógicas: A principal característica desta nona peça consiste na sua evidente polifonia, da qual advém a necessidade de o intérprete a ouvir e, conseqüentemente, fazer ouvir. Partindo de uma base rítmica e harmónica estável e relativamente simples, verificamos um adensamento progressivo devidamente acompanhado por traços orientadores de condução de voz. A sua relação directa com exercícios de harmonia de índole técnica sugere uma interpretação rigorosa, mas sem a pretensão de a transformar em algo mais do que aquilo que ela é – um exercício. A escrita em acordes com mudança de pedal à semínima constitui parte do desafio da obra, sobretudo pela necessidade de tocar sem perder a perspectiva vertical, ou seja, a condução e o encadeamento das vozes. A estabilidade e a sobriedade adjacentes à interpretação deste exercício harmónico antecedem a singularidade da peça seguinte, íntima, terna, realçando o seu carácter e a sua autenticidade, não obstante esta ideia resultar de uma nossa concepção interpretativa puramente pessoal e, como tal, subjectiva.

Síntese dos elementos-chave: Polifonia | Acordes | Verticalidade *versus* horizontalidade da escrita | Acordes | Pedal

10. Canto dos pequenos pedintes p'los Santos

Contexto: Com uma sonoridade geral em torno de Mi M, não obstante a armação de clave (Fá#, Dó#, Sol#), este pequeno canto é inspirado nos pequenos grupos de crianças que se formavam no dia de Todos-os-Santos (1 de Novembro) para pedir, de porta em porta, “pão por Deus”²⁸

Duração: 1'5''

²⁸ Tradição rural, outrora associada ao antigo costume de oferecer alimentos aos defuntos, encontra aqui eco na formação de bandos de crianças que, no dia 1 de Novembro, recitavam versos de porta em porta, obtendo alimentos como oferendas.

Características pedagógicas: Escrita num compasso de 2/4 e com sensação de movimento (*poco animato*, colcheia igual a 100), verificamos a introdução de três vozes intimamente relacionadas. A voz do meio, responsável pela melodia *cantabile*, a voz de baixo, espécie de suporte em ritmo pontuado e com a indicação de *sciolto*, e a voz superior, em grupos de três semicolcheias curtas mas ligadas entre si. Olga Prats recorre a uma imagem particularmente descritiva que pode ajudar um jovem intérprete a caracterizar cada uma das vozes: “Nesta peça, acho particularmente interessante criar a imagem de três personagens, três crianças. Uma que canta a melodia, a voz do meio, e duas que a acompanham. Uma que segue as outras coxeando (a voz de baixo com o ritmo pontuado) e outra andando em pequenos passinhos (a voz superior em semicolcheias)” (Prats, 13). A caracterização destas três vozes exige do intérprete uma série de requisitos técnicos, pressupondo o seu desenvolvimento pianístico, tais como os que viabilizam o *cantabile* da melodia, o apuramento tímbrico, a execução com um legato de qualidade ao mesmo tempo que se aborda outros tipos de articulação, a condução da melodia entre mãos ou o cruzamento de mãos, perante a proximidade dos elementos. Com indicações de um pedal estável e que não requer um nível particularmente avançado de destreza, o material musical acusa o habitual desenvolvimento do processo criativo de Lopes-Graça – apresentação da melodia, desenvolvimento rítmico, melódico e harmónico com recurso a mudanças de compasso e a exploração de *ostinato*, retoma da melodia inicial e condução à coda lenta e em *pp* sem conclusão efectiva à tonalidade sugerida desde o início, Mi M. Constatamos algumas semelhanças entre algumas canções infantis de Lopes-Graça e este *Canto dos pequenos pedintes p’los Santos*, nomeadamente ao nível de sonoridade que advém da especificidade da escrita musical. Um ambiente ternurento que traduza a súplica das crianças, ao mesmo tempo simples e naïve é, certamente, um dos desafios musicais que se coloca ao intérprete.

Síntese dos elementos-chave: Timbre | Articulação | Condução melódica | Especificidade do objectivo sonoro | Proximidade e cruzamento de mãos

11. Pequeno Passeio Matinal

Contexto: Inspirada na ideia de um passeio da afilhada do compositor, Sílvia Camilo, e no hábito que a mesma tinha de bater com o pé nas pedras que encontrava pelo caminho (os “Dó’s” acentuados e a contratempo traduzem precisamente esses tropeços no chão, as indecisões), esta 11ª peça do *Álbum do Jovem Pianista* denota evidente relação entre o título que a designa e o carácter musical que dela emana.

Duração: 1’10’’

Características pedagógicas: Com uma escrita clara, que reserva o acompanhamento em acordes à mão esquerda e a melodia à mão direita, esta peça oferece ao intérprete a possibilidade de aperfeiçoamento do equilíbrio tímbrico entre ambas as mãos, seguindo as indicações do compositor que reservam a indicação de *p leggiero* para a mão esquerda e de *p cantando* para a melodia da mão direita. O *perpetuum mobile* da mão esquerda sugere o caminhar inabalável, sob o qual se exprime uma canção (cantada, assobiada) de criança, interrompida pelos tropeços nas pedras, exprimidos pelos “Dó’s” graves que, posteriormente, serão substituídos por acordes de quarta (Sol e Dó).

Os “Dó’s” graves, revestidos de um sinal de *tenuto*, exigem do intérprete o cruzamento de mãos, devendo ser executados pela mão direita que passará por cima da mão esquerda sem que perturbe o movimento contínuo dos acordes. À melodia está associada a noção e compreensão de frase que oscila entre uma métrica ímpar (cinco compassos) ou par (quatro ou dois compassos), verificando-se a alteração dos acordes da mão esquerda a cada nota da melodia da direita, exigindo do intérprete a capacidade de não quebrar a continuidade dos acordes, evitando a tentação natural de os marcar com as notas da melodia. Não obstante a curta duração das peças que integram o *Álbum do Jovem Pianista*, esta, e à semelhança de quase todas as outras, contempla um vasto leque de indicações dinâmicas (*piano, poco più sonoro, forte, meno f, sempre forte, più piano, sforzati, poco sforzati, accento*) e de articulações (colcheias iniciais necessariamente separadas pela exigência de repetição, indicações de *legato* longo e numa métrica curta de dois a dois, *tenuto* nas notas que traduzem percalço, *staccato* na desintegração final do motivo inicial das colcheias). O rigor com que estas indicações são aplicadas, nunca arbitrárias ou irreflectidas, mas sim procurando ilustrar

de forma precisa e meticulosa uma ideia, um sinal, um elemento, bem como a construção ou desintegração do mesmo, resultam numa estrutura composicional apurada, ainda que num contexto pequeno, despertando e sensibilizando o intérprete para a leitura atenta e pormenorizada do texto musical, procurando dar forma a todos os elementos.

A estrutura da peça é idêntica a todas as outras peças do *Álbum*, com a apresentação do material inicial, desenvolvimento do mesmo e desintegração final com um toque de humor ao reservar um último tropeção à mão esquerda nos seus últimos compassos interventivos (compassos 64 e 65) onde, aliás, a articulação difere do *staccato* imediatamente precedente. Curiosa e pedagogicamente desafiante é a passagem entre os compassos 31 e 34, onde o compositor inclui a indicação de *tenuto*, outrora exclusivamente reservada aos “Dó’s” graves e aqui alargada à melodia da mão direita, por sua vez em duas vozes e em gradação até ao adensamento rítmico das fusas, ainda que sob a indicação de *comodo*. Os compassos seguintes traduzem constantes hesitações do discurso (atente-se a pertinência das indicações *un poco ritenuto*, *esitante*), que passa a fluir a partir da indicação *in tempo*, *deciso* do compasso 46, rumo à conclusão. Com indicações precisas de pedal, esta peça reserva como desafio maior a capacidade do intérprete conseguir integrar e reproduzir todos os pormenores e elementos, sem nunca perder de vista o carácter infantil, desprezioso e solto que um *Pequeno Passeio Matinal* sugere.

Síntese dos elementos-chave: Acordes | Fraseado cantabile | Dinâmica | Articulação | Libertação do pulso | Cruzamento de mãos | Pedal

12. Cantiga de Roda

Contexto: Peça intimamente ligada ao universo infantil – à semelhança do *Rondel* –, baseia-se nas cantigas de roda infantis em que há, por hábito, uma criança que fica para trás, criando assim algum atrito à continuidade do movimento da roda – ideia expressa pelas síncopas acentuadas da mão esquerda que prolongam o som de um compasso para o outro. Lopes-Graça alegava o carácter simples e ingénuo com que o intérprete

deveria encarar esta peça, no sentido de manter um atmosfera natural e cândida, típica de um cenário infantil.

Duração: 55''

Características pedagógicas: As síncopas constantes na mão esquerda desta curta cantiga espelham de forma evidente um dos aspectos pedagógicos a desenvolver – tocá-las e, sobretudo, ouvi-las. Embora apareçam inicialmente como um padrão de uma certa estabilidade (semínimas em *legato* mas com indicação de *tenuto*), logo se altera o valor rítmico (a partir do compasso 15), recorrendo a indicações de articulação mais diversificadas. Esta gestão dos diferentes tipos de articulação constitui, autonomamente, um desafio musical considerável. Na sequência do desenvolvimento do material motivico inicial, surge outra componente que requer atenção aquando do estudo da obra – domínio da pulsação nas mudanças de compasso. Tais mudanças acontecem dentro da mesma métrica (binária de 2/4 a 1/4), mas também de compasso simples para composto (3/8), incluindo indicações como *agitando un poco*. Neste aspecto, o *Álbum do Jovem Pianista* oferece, de forma equilibrada e devidamente adequada, a possibilidade de abordagem a estas questões técnicas sem partir para uma linguagem musical contemporânea extrema. Sem indicações de pedal, o trabalho do intérprete nesta *Cantiga de Roda* consiste essencialmente no domínio do fraseado *cantabile* da melodia da mão direita, no controle das síncopas da mão esquerda, do rítmico aquando do seu desenvolvimento, da alternância cada vez mais célere entre os diferentes tipos de articulação, da diferenciação sonora (timbrica) que se pressupõe perante tamanha diversidade de técnicas abordadas e, se possível, dominadas.

Síntese dos elementos-chave: Síncopas | Articulação (*legato*) | Pulsação | Fraseado *cantabile*

13. Alla Bartók

Contexto: Escrita ao estilo de Bartók, constatamos nesta homenagem ao compositor húngaro várias características da escrita bartokiana, tais como bitonalidade, acentuação dos tempos fortes através das ligaduras dois a dois, *forti* marcados, rigor das figuras rítmicas ou a economia na aplicação de pedal. Numa escrita extremamente clara e

precisa, a obra constrói-se através do rigor dos seus elementos, dispensando floreios interpretativos de índole subjectiva que diluam os seus elementos.

Duração: 50''

Características pedagógicas: Revelando um lado mais “cru” da linguagem musical, esta homenagem a Bartók apresenta várias características pedagógicas até então não verificadas no *Álbum do Jovem Pianista*. Numa escrita composta integralmente por acordes, dispensa a comum melodia *cantabile* apresentada em muitas das peças anteriores, direccionando o trabalho do intérprete no sentido de um domínio sólido de terceiras (maiores e menores), quase sempre acompanhadas por um movimento livre do pulso que permita cumprir com a articulação de dois a dois. Ocasionalmente, os acordes progridem para acordes de três notas com os extremos à distância de oitava e mantendo sempre um intervalo de terceira. Rigorosas indicações de pedal indicam-nos o desejo de um resultado sonoro tendencialmente seco, deixando a realização de *nuances* a cargo das articulações e, sobretudo, da valorização das suas diferenças.

Apresentando uma paleta sonora quase exclusivamente em torno de *forte* (verificamos apenas uma indicação de *piano*), evidenciamos o desafio musical de gestão dos diferentes tipos de *forti*: *forte*, *forte non troppo*, *sforzato*, *meno forte*, *acentos*, *sforzato com acentos*, *più forte com acentos*. Revela-se, intrinsecamente, um desafio pedagógico que consiste na interpretação de uma peça em linguagem integralmente mais “rude”, “crua”, obrigando ao domínio auditivo e técnico de terceiras, ora em movimentos verticais sólitos, ora através de um subtil fraseio horizontal. Num processo contínuo de gradação rumo a um resultado cada vez mais *marcato*, constatamos ainda a presença de hemíolas (compassos 22 e 23), bem como de um efeito quase desencadeador de acentos nas últimas colcheias dos compassos, desafiando a capacidade de controle da pulsação do intérprete e de forma a não quebrar o resultado decidido e racional que é inerente nesta coerente homenagem ao mestre magiar.

Síntese dos elementos-chave: Abordagem percussiva do piano | Acordes | Articulação | Terceiras | Libertação do pulso | Articulação

14. A Espanholita

Contexto: Repleta de subtilezas humorísticas, esta característica *Espanholita* traduz um espírito de dança associado aos passos de uma menina. *Espanholita* (diferente de espanholinha ou pequena espanhola), remete-nos de uma certa maneira para uma figura pitoresca, associando-se-lhe os movimentos, as expressões, as vestes, contemplando a graça que a figura de uma criança atribui à personificação de uma identidade espanhola. Quatro compassos bastam para se perceber a coerência entre música e título nesta que era, assumidamente, a peça preferida de Fernando Lopes-Graça do *Álbum do Jovem Pianista*.

Duração: 1'15''

Características Pedagógicas: Escrita num compasso de 3/8 que se sente a um, esta peça exprime o seu espírito através da dualidade do ritmo verificada entre as três colcheias na mão direita e o dois mais um da mão esquerda no motivo inicial. Recheada de anotações de articulação, a obra encontra o seu equilíbrio de pulsação entre as indicações iniciais *Vivace* e *mp leggiero* e o tempo necessário para se ouvir e fazer ouvir os detalhes da articulação através do gesto certo, traduzindo-se a indicação de vivacidade expressa pelo compositor sem se perder uma noção de tempo que permita explorar e caracterizar os elementos expressivos da obra. Esta caracterização geral constitui o desafio musical primordial – conseguir dar ligeireza aos movimentos de uma figura de traços vincados, independentemente da densidade rítmica que o compositor vai acrescentando progressivamente na peça.

Outro desafio com o qual um intérprete mais inexperiente se deparará logo à partida será o da independência de mãos, sobretudo aquando da escrita mais continuada em semicolcheias, exigindo a audição dos cânones e a sua coabitação, dificultada pela natureza das escalas sob as quais se constroem. Ainda no domínio da independência de mãos, há a constatar as alterações de articulação aquando da repetição de um motivo, como o ilustra a confrontação atenta entre as indicações de articulação referentes aos compassos 2, 3 e 4 com as relativas dos compassos 58, 59 e 60 (diferenças aparentemente subtis mas requerentes de gestos diferentes e, consecutivamente, resultando em resultados sonoros distintos)

As simbólicas indicações de pedal justificam-se pela escrita maioritariamente em *staccato*, devendo acrescentar-se que o domínio de uma técnica de *staccato* digital constitui, também, um desafio pedagógico considerável.

Com uma base harmónica inicial muito próxima de Fá M, a peça evolui para outros contextos, tais como o ilustram os compassos 21 a 25 (referências a Lá M) ou 36 a 39 (numa dúbia aproximação a Sol m), dando processo a um processo de desintegração que resulta na copa expressa no *Lento, non troppo* a partir do compasso 68, culminando com um movimento final, vencedor e resoluto, a partir do compasso 77, relembrando-nos do carácter da personagem principal.

Síntese dos elementos-chave: Caracterização musical | Canons | *Staccato* de dedo | Destreza e velocidade

15. Pequena Contenda em forma de tocata

Contexto: Não obstante qualquer tipo de sugestividade que queiramos identificar nesta *toccata*, o plano pianístico puro sobressai como característica principal, estabelecendo-se ligação directa entre o carácter da peça e um aspecto mais físico e material da relação entre o intérprete e o instrumento. A contenda do título encontra particular tradução na mudança de tempo e de articulação ocorrida no compasso 18, *più legato e ritenente*, e conseqüente *avivando e cresc.*, até atingir novamente o *Tempo* – passagem que ilustra de forma mais imediata a ideia de confronto que perpassa toda a peça.

Duração: 1'20''

Características Pedagógicas: Concebida numa escrita pianística tecnicamente exigente, facilmente se pode alargar a ideia de contenda descrita no título para um plano pessoal e interpretativo. São, pois, vários os desafios com os quais o intérprete se depara, entre os quais a escrita maioritariamente em acordes quebrados de diferentes aberturas intervalares, a procura de igualdade sonora, rítmica e de pulsação, a gestão das mudanças de articulação num contexto de velocidade, a execução de movimentos repetitivos *alla toccata* sem absorção física da tensão que a música nos sugere. O equilíbrio que se pretende entre a quase austeridade do resultado sonoro e a

flexibilização física para o obter, indicam-nos dois aspectos técnicos aos quais o intérprete não deve (não pode...) escapar: a precisão da ponta do dedo e a flexibilidade do pulso. Sem a consciência de uma ponta do dedo estável e precisa (dura), o resultado facilmente soará mole e impreciso. Por seu lado, um pulso inflexível ou preso contribuirá para o bloqueio da mão e do antebraço, condicionando a interpretação saudável da peça na íntegra.

Recorrendo amiúde ao pedal, o intérprete encontra nesta peça a possibilidade de aperfeiçoar o seu contacto com o teclado numa perspectiva mais física, quase virtuosística. A complexidade das frequentes mudanças de compasso e das assimetrias rítmicas que daí resultam, acompanhadas por uma panóplia de acentos, *sforzati* e mudanças de dinâmica constituem, por si só, um elemento de considerável dificuldade.

Por fim, o compositor “brinda” o intérprete, qual Josef Pischna²⁹, com uma ginástica digital direcionada para os dedos fracos, sob apoio de um polegar já de si naturalmente mais pesado mas que se pretende que não bloqueie os outros dedos, como o comprova a secção compreendida entre os compassos 53 a 56. A sonoridade de *toccata* parece diluir-se progressivamente, ressurgindo num comentário final dos três últimos compassos, *in tempo, deciso*, sintetizando o espírito geral da peça.

Síntese dos elementos-chave: Acordes Quebrados | Igualdade | Precisão da ponta do dedo | Flexibilidade do pulso | Precisão da pulsação | Pedal | Velocidade | Acentuações

16. Canção sem palavras

Contexto: Evocando as *Canções sem Palavras* de Félix Mendelssohn, esta peça inspira-se na *Erinnerung (Lembrança)* do *Álbum para a Juventude* de Robert Schumann, estabelecendo uma quase homenagem a esses dois compositores da geração de 1810.

Duração: 1'25''

²⁹ Josef Pischna (1826-1896), pianista e compositor checo, autor do famoso método *Technical Studies – Sixty Progressive Exercises for the Piano*.

Características Pedagógicas: Altamente contrastante com a peça que a precede, esta lembrança evocativa das *Lieder ohne Worte*³⁰ revela a mestria de Lopes-Graça no apuramento de uma linguagem delicada, cheia de subtilezas, estilística e formalmente coerente. Um intérprete que se restrinja a uma primeira leitura meramente visual e de audição interior, constatará facilmente a variedade de elementos expressivos que constituem o foco pedagógico desta peça. Desde logo, o *legato* dos três acordes iniciais da mão esquerda (qual escrita para violoncelo e viola numa só arcada) e a audição da riqueza de cada uma das vozes e do seu posterior desenvolvimento. A noção de frase da melodia da mão direita, digna de obras de referência do repertório romântico, suscita no intérprete o apuramento do seu fraseio, do *legato* entre cada nota, do “conduzir” dos dois “Dó’s” iniciais em jeito de *anacruse* com indicação de *staccato* mas com ligadura, do desenvolvimento da melodia com a integração de elementos contrapontísticos mais densos e ricos. Numa escrita inicial que nos sugere uma formação para trio de cordas, vemos a sua expansão gradual à possível formação de quarteto de cordas, devendo o intérprete procurar a riqueza de sonoridade geral, compreendendo musicalmente a direcção individual de cada voz. Revestida de indicações de pedal que não dispensam um trabalho de *legato* digital, esta peça apresenta uma característica muito particular, que consiste no facto de se ouvir, tendencialmente, os “Dó’s” iniciais como uma *anacruse*, não obstante fazerem parte do segundo tempo do compasso quaternário. A expressividade das indicações *molto espressivo, agitando un poco, tranquillo, poco cedendo, cantabile, calmando, quase lento*, ajudam o intérprete na procura da delicadeza da sonoridade.

É esse, precisamente, o principal desafio que a peça traduz: audição interior da intimidade que a escrita sugere e conseqüente reprodução ao piano, sempre acompanhadas por uma boa técnica de *legato* e pela ininterrupta audição da riqueza de todas as vozes, rumo ao acorde final do último compasso a cair na tentação romântica (qual Schumann ou Mendelssohn) de um Fá menor quase perfeito, “salvo” pelo detalhe subtil de um “Sol”.

Síntese dos elementos-chave: Fraseado | Legato | Sonoridade doce | Audição e condução das vozes | Pedal

³⁰ Designação original para as *Canções sem Palavras* de Mendelssohn.

17. As terceirinhas do Padre Inácio (Quasi Barcarola)

Contexto: O Padre Inácio era um frade que trabalhava com o Padre Tomás Borba e que defendia que a única forma de ensinar as crianças a cantar era pô-las a cantar à distância de um intervalo de terceira. A indicação *quasi barcarola* faria jus à fisionomia avantajada do Padre Inácio, à sua maneira de estar e à atitude bonômica com que encarava a vida (Prats, 15). De realçar a insistência do compositor em distinguir a indicação *quasi barcarola* de uma tão apetecível *quasi habanera*, que Lopes-Graça tão veementemente rejeitava.

Duração: 2'5''

Características Pedagógicas: Uma das características mais evidentes desta 17ª peça do *Álbum do Jovem Pianista* é a escrita da mão direita ser exclusivamente em terceiras, maiores e menores. De forma extremamente musical e humorística, Lopes-Graça introduz a temática das temíveis terceiras pianísticas sob várias variantes de articulação – fraseando-as em grupos de quatro semicolcheias, ora em *legato* ou em *staccato* com ligadura, e estabelecendo *legato* de dois a dois, tanto em colcheias como em semicolcheias. Num andamento tendencialmente confortável, o intérprete vê-lhe aqui oferecida a oportunidade de formar a mão à posição de intervalos de terceira, obrigando a um trabalho digital e de pulso, dominando dedilhações típicas de terceiras.

Por sua vez, o ritmo de barcarola constitui outro elemento musical abrangido no potencial da peça. O balanço que o movimento de barcarola suscita incita à libertação e flexibilização do pulso da mão esquerda, aos quais contribui a abertura progressiva da distância intervalar. Lopes-Graça defendia a estabilidade dos compassos iniciais, remetendo a indicação de *tempo rubato* para as terceiras da mão direita, afirmando que o significado de rubato se traduz em flutuações de pulsação sob um balanço ostinato e contínuo do ritmo de barcarola da mão esquerda que, aquando do seu desenvolvimento, se revelará cada vez mais instável, obrigando o intérprete a um estudo no sentido de apurar a independência de mãos.

Acusando o habitual processo de desenvolvimento rítmico e harmónico típicos da escrita do compositor, constatamos nos compassos 38, 39 e 40 o auge da sua complexa progressão, a partir dos quais é retomada a continuidade da barcarola inicial.

Com indicações detalhadas de pedal que requerem uma leitura atenta, esta peça caracteriza-se pela ludicidade com que apresenta o trabalho de terceiras (“Terceirinhas”, como nos indica o título), pela singularidade do resultado sonoro, pela bonomia que dela emana, pelo humor refinado que lhe identificamos – note-se que o único acorde de terceira da mão esquerda aparece, precisamente, no último compasso da obra e em simultâneo com a mão direita, qual derradeiro encontro entre uma barcarola já ritmicamente estabilizada e as “terceirinhas”.

Síntese dos elementos-chave: Terceiras | Pulso | Articulação | Rubato

18. Bailata

Contexto: Peça rústica em ritmo de dança, esta *Bailata* não está relacionada com o folclore português. Assim o salientava o próprio Lopes-Graça, não obstante a natureza do seu carácter (Prats, 16).

Duração: 1’5’’

Características Pedagógicas: A precisão rítmica desta peça, simultaneamente nobre e rústica, remete-nos para algumas peças do *Livro de Anna Magdalena* de Johann Sebastian Bach de carácter austero e solene, tais como as duas *Polonaises* em Sol m. É na procura dessa caracterização que o intérprete encontra o seu mais evidente desafio. A repetição do motivo inicial em mãos alternadas, qual Invenção a duas vozes de Bach, desenvolve no jovem intérprete a capacidade de audição das vozes, bem como a igualdade sonora entre mãos. As minuciosas indicações de diferentes tipos de articulação orientam-nos para uma interpretação tendencialmente pesante, procurando ligar os grupos de duas semicolcheias, estabelecendo contraste entre os acordes de quinta perfeita com indicação de *tenuto* e *staccato* da mão esquerda e os acordes separados das colcheias da mão direita.

A indicação de *forte* surge desde logo com a entrada em anacruse do expressivo “Ré”, sem pedal, pressupondo um gesto ligeiramente ascendente do pulso para logo cair na estabilidade do compasso seguinte, onde o “Ré” adquire a mesma indicação de articulação das quintas perfeitas da mão esquerda. As indicações de pedal estão

marcadas de forma rigorosa, exigindo do intérprete uma técnica de pedal que não se coaduna com uma aplicação estandardizada e constante. Já na coda, a partir da anacruse para o compasso 36, surge implícito o apuramento da capacidade do intérprete de incorporar as alterações graduais de tempo (*meno mosso*, *ritenendo*, *lento*, *non troppo*) num movimento contínuo sempre acompanhado por uma espécie de bordão do “Ré” inicial e das quintas perfeitas, rumo a uma ascensão no registo do teclado que dissolve a robustez do carácter inicial desta *Bailata*.

Síntese dos elementos-chave: Polifonia | Igualdade | Articulação | Acordes | Pulso

19. Passo Trocado

Contexto: A imagem subjacente a esta peça consiste em dois dançarinos de fandango representados, individualmente, pela escrita de cada uma das mãos. A mão esquerda representa um fandanguero embriagado, permanentemente aos soluços, e a mão direita representa um dançarino de fandango sóbrio que tenta acertar o passo, não obstante a imprevisibilidade das hesitações do colega dançarino.

A peça desenvolve-se, partindo destes desencontros, numa procura constante de estabilização entre dançarinos, ou seja, entre mãos.

Duração: 1'15''

Características Pedagógicas: Plena de mudanças de compasso que oscilam, sobretudo, entre o 2/4, 5/8 e 3/8, constatamos a ideia de soluço embriagado que o contexto descritivo da história nos suscita através da quase permanente aplicação de pausas de colcheia no primeiro tempo dos compassos de 5/8 e 3/8, sugerindo um espécie de continuidade do compasso 2/4 só que com um soluço no meio. Este tipo de efeito exige do intérprete o domínio da ideia musical e o controlo das irregularidades rítmicas que a partir deste motivo de desenvolvem.

A mão direita apresenta conjuntos de semicolcheias de notas repetidas que logo rumam no sentido de uma estabilidade marcada por uma nota de chegada ao primeiro tempo do compasso seguinte mais longa e marcada com a indicação de *tenuto*, como que um dançarino a tentar (forçadamente) estabilizar o tempo do parceiro instável. A

esta ideia, está subjacente o trabalho técnico de notas repetidas (eficazmente dedilhadas pelo compositor) e de direcção de frase rumo ao tempo forte do compasso seguinte.

Não obstante o necessário domínio das irregularidades métricas e das *nuances* de articulação indicadas, o intérprete depara-se também com desenvolvimento gradual de uma certa aproximação das mãos, qual choque entre os dançarinos, cuja execução requer destreza física (confrontar com compasso 54). A partir do compasso 57 verificamos a estabilização dos dançarinos, que durará até ao *affrettando* final a partir do compasso 71, onde a mão esquerda agudiza as suas hesitações, agora marcadas por *sforzati* e ligaduras de dois a dois que conduzem a um derradeiro final, irremediavelmente desencontrado.

Com recursos a escassas indicações de pedal, esta peça desafia o intérprete a uma abordagem algo humorística, que revele o carácter da obra e, sobretudo, que transmita com segurança e coerência um discurso que, já de si, está repleto de hesitações e interrupções. Revelar essas características vitais como elementos expressivos e não como obstáculos técnicos ou de efeito dúbio, revela-se verdadeiramente imperativo.

Síntese dos elementos-chave: Pulsação | Irregularidades rítmicas | Notas repetidas | Cruzamento de vozes e mãos | Articulação

20. Melodia Distante

Contexto: *Melodia Distante*, algo inebriante, que se desenvolve pelas duas mãos em uníssonos a uma “distância” de três oitavas, sugerindo uma sonoridade tímbrica muito particular e que integra pequenas *appoggiaturas* na mão direita, qual *portamento* na entoação de uma melodia vocal. A ausência de indicação de compasso, que não produz, de forma alguma, confusão ou anarquia métrica, sugere-nos um início pouco concreto, brumoso, distante, coerente com a ideia sonora que se pretende criar.

Duração: 2'00''

Características Pedagógicas: A exploração da riqueza tímbrica, quase exótica, que advém do distanciamento entre mãos, consiste na característica pedagógica mais evidente da

peça. Contrariando a tendência previsível verificada em obras deste tipo que optam pela escrita abundante a uma distância de oitava, Lopes-Graça aborda, simultaneamente, dois desafios pedagógicos: viabiliza a exploração do teclado em registos tendencialmente menos habituais a um jovem intérprete, desmistificando e naturalizando esta questão, sensibiliza para a audição dos timbres e registos contrastantes, habituando o ouvido à riqueza de harmónicos que se produz.

Síntese dos elementos-chave: Exploração/alargamento do teclado | Timbre | Ausência de indicação de compasso | Sonoridade | *Legato*

21. Jornada Gloriosa

Contexto: Encontramos nesta última peça do *Álbum do Jovem Pianista* uma relação de proximidade com as *Canções Heróicas*, suscitada pelo espírito optimista que a escrita emana e pela sensação de liberdade que lhe identificamos. A ideia das jornadas que Lopes-Graça passava com o Coro da Academia de Amadores de Música onde, num ambiente salutar e de companheirismo, se cantavam com frequência as Canções Heróicas, parece aplicar-se a esta peça, não obstante a ausência de qualquer relação ou componente política.

Duração: 1'45''

Características Pedagógicas: A necessidade de compreensão do espírito da peça revela-se crucial neste derradeiro testemunho do *Álbum do Jovem Pianista*. Escrita em forma A-B-A, oscila entre o carácter marcado e “glorioso” da secção “A” e um espírito mais leve e ligeiro (*leggiero*, segundo indicação do compositor) da secção “B”. Olga Prats compara o processo ao de uma formação de uma marcha, uma espécie de procissão, que se dispersa na parte “B” e em seguida volta a agrupar-se (Prats, 17). Numa escrita repleta de detalhes e indicações, encontramos vários desafios interpretativos, desde logo ao nível da compreensão e diferenciação dos diferentes tipos de articulação (*legato*, *legato* dois a dois, *tenuto/portato*, *tenuto* com *staccato*, *staccato*), do espectro dinâmico em combinação com as *nuances* de articulação, a necessidade de domínio da execução simultânea de acordes de 4º e de 5º entre mãos, contrariando uma tendência mais ortodoxa de escrita simultânea de acordes com a mesma distância intervalar. Na

secção “A”, está subjacente uma espécie de melodia principal que culmina cada uma das suas frases numa nota longa acentuada, exigindo do intérprete a sua audição contínua, interior e exterior, à qual se somam os elementos percussivos em acordes das vozes inferiores. A esta melodia principal, inicialmente tocada pela mão direita, Lopes-Graça incrementa logo na sua terceira aparição a alternância entre mãos, desafiando o intérprete a apurar a continuidade e igualdade do som, não obstante pequenas e eventuais acrobacias. Na parte “B”, assumidamente mais *leggiera* e desde logo a começar com um *piano* que estabelece contraste sonoro com a atmosfera tendencialmente *forte* da parte “A”, explora-se o um carácter mais repetitivo da escrita. Estas notas e elementos repetidos exigem de um intérprete mais jovem um controlo acrescido de forma a evitar uma tendência natural para o apressar das figuras, não obstante a pertinência de dedilhação do próprio compositor que, através da alternância entre dedos para a repetição da mesma nota, viabiliza um processo de repetição menos tenso, com um som menos percutido e, conseqüentemente, proporcionando um controlo natural da pulsação. Com escassas mas claras indicações de pedal que combinam coerentemente com as ideias expressas de articulação, o intérprete vê-se na necessidade de ouvir e reproduzir o motivo inicial dos acordes percussivos de 4º e 5º que, nesta secção “B”, deixam de consistir em semínimas ligadas, passando a acordes à colcheia com indicação de *tenuto* e *staccato* (curtos mas não ligeiros), separados por uma escassa, mas que se requer audível, pausa de colcheia.

A gradação do material temático é progressiva e ruma ao reaparecimento da parte “A” (*come prima*), num processo holístico de construção e desenvolvimento dos elementos. O cânon que se verifica na coda a partir do compasso 110 (*incalzando*) conduz a um final típico das *Canções Heróicas*, qual grito final vitorioso e em uníssono.

Síntese dos elementos-chave: Carácter | Articulação | Dinâmicas | Acordes | Continuidade do som perante alternância de mãos | Notas repetidas

3.2 Agrupamento das peças do Álbum do Jovem Pianista por género

Género	Peça
Forma Musical Convencional	Nº 1. Prelúdio Nº 2. Coral Nº 9. Exercício de Harmonia Nº 15. Pequena Contenda em forma de Tocata Nº 16. Canção sem Palavras
Peça de carácter com componente descritiva intrínseca	Nº 3. Rondel Nº 5. Acalanto Nº 6. Folha de Álbum Nº 7. Repouso Nº 10. Canto dos Pequenos Pedintes p'los "Santos" Nº 11. Pequeno Passeio Matinal Nº 12. Cantiga de Roda Nº 13. A Espanholita Nº 17. As Terceirinhas do Padre Inácio Nº 18. Bailata Nº 19. Passo Trocado Nº 20. Melodia Distante Nº 21. Jornada Gloriosa
Alusão a outros compositores	Nº 13. Alla Bartók
Peça de génese popular	Nº 4. Chula Nº 8. Canto de Alva

3.3 Síntese geral dos elementos pedagógicos

Elemento Musicais Gerais	Descrição
Ritmo	Desenvolvimento rítmico e rigor perante a sua diversificação
Harmonia	Compreensão e habituação a contextos harmónicos mais complexos
Melodia	Noção de melodia e de frase (métricas irregulares, inspiradas pela prosódia popular e pelo modernismo do sec. XX)
Polifonia e Contraponto	Audição, compreensão e execução de motivos polifónicos e contrapontísticos
Carácter e objectivo sonoro	Diagnóstico do objectivo sonoro das peças e captação da sua essência
Articulação	Implementação e desenvolvimento de um vasto leque de articulações
Dinâmica	Implementação e desenvolvimento de um vasto leque de dinâmicas e acentuações
Compasso	Inclusão e normalização do processo de alteração constante do compasso
Pulsação	Desafio à capacidade de estabilização da pulsação
Rubato e alterações de tempo	Capacidade de adaptação às diferentes indicações que suscitam alterações de tempo. Domínio do processo com naturalidade e segurança.
Síncopas	Abordagem frequente de elementos sincopados
Cromatismo	Abordagem frequente de elementos cromáticos

Elemento Pianísticos Concretos	Descrição
Posição da mão	Estabilização da posição da mão ao teclado
Acordes	Desenvolvimento da execução em acordes
Teclado	Exploração e execução num domínio mais alargado do teclado
Tímbre	Despertar para o desenvolvimento da diversidade e qualidade tímbricas
Igualdade	Igualdade digital
Pulso	Flexibilização e movimento rotativo do pulso
Cruzamento de mãos	Igualdade sonora perante cruzamento de mãos
Ponta do dedo	Desenvolvimento e alerta para a necessidade da precisão da ponta do dedo
Notas repetidas	Domínio da execução de notas repetidas
Terceiras	Domínio da execução em terceiras
Dedilhações	Sensibilização para a importância das dedilhações e para a sua adequação à ideia musical
Destreza e velocidade	Inclusão de uma componente mais virtuosística
Piano percussivo versus piano cantor	Abordagem plural das possibilidades do instrumento
Notas presas	Implementação de notas presas ou notas-pedal
Distribuição do peso	Distribuição natural do peso pela mão e fortificação dos dedos fracos
Pedal	Sensibilização para a necessidade de uma técnica de pedal detalhada e apurada

Conclusão

Seguindo a ordem inversa da apresentação dos capítulos da presente dissertação, passaremos às conclusões que advêm da investigação das temáticas apresentadas, partindo dos resultados mais concretos e pormenorizados, alargando progressivamente o espectro às conclusões mais abrangentes e teóricas, com vista a apresentar as considerações que respondam aos objectivos a que nos propusemos na Introdução desta dissertação.

- Acerca do potencial pedagógico e educativo do *Álbum do Jovem Pianista*.

Estabelecendo ligação com o primeiro objectivo principal a que nos propusemos e que indicámos na Introdução, o de constatar e revelar o potencial pedagógico do *Álbum do Jovem Pianista*, ousamos apresentar as nossas conclusões, fruto da análise pedagógica feita no capítulo 3 às 21 peças do *Álbum* e em que, efectivamente, constatamos de forma evidente e inequívoca a abundância de material musical que viabiliza o aperfeiçoamento de questões pianísticas muito concretas, sempre em função de um propósito musical muito bem definido e expresso de forma muito rigorosa na partitura.

1. Posição da mão

Verificamos peças em que a estabilidade da posição da mão no teclado se revela como principal característica, contrastando com outras em que a exploração e execução num domínio mais alargado do teclado se torna evidente. O cruzamento de mãos é outra variante contemplada no *Álbum*, pressupondo a continuidade do discurso musical e a igualdade sonora, não obstante a destreza acrobática subjacente. Ainda num domínio pianístico mais elementar, importa realçar a oportunidade que o *Álbum do Jovem Pianista* oferece para abordar a distribuição natural do peso pela mão com vista a uma consciencialização da necessidade de fortificação dos dedos fracos e inculcando a

necessidade de precisão da ponta do dedo, sem que tal não constitua um obstáculo ao relaxamento do braço e do antebraço.

2. Igualdade sonora e flexibilização do pulso

O aperfeiçoamento da igualdade sonora / digital é igualmente contemplado, quer num contexto lento, quer num de velocidade e moderado virtuosismo. Já a nível do pulso e da sua flexibilização, Lopes-Graça opta por uma dupla estratégia que parte, por um lado, da pluralidade das indicações de articulação que insere em tão curto espaço de tempo como, por outro, do carácter descritivo e musical, propriamente dito, de algumas peças, no sentido de exigir a abordagem do movimento rotativo do pulso – procura do gesto certo que traduza o som desejado e, conseqüentemente, a ideia musical imaginada. Naturalmente, a execução de notas repetidas, em contraste com a utilização de notas presas e/ou notas pedais, está directamente associada ao movimento do pulso e à precisão da ponta do dedo.

3. Acordes

Ainda num plano puramente pianístico, observamos a inclusão de acordes, nomeadamente de terceiras, viabilizando o desenvolvimento desta especificidade técnica num contexto musical que, dir-se-ia, camufla a dificuldade que tantas vezes lhe é associada.

4. Pedal

A implementação de rigorosas indicações de pedal leva-nos a constatar, inequivocamente, a intenção do compositor em contribuir para o desenvolvimento de uma técnica de pedal apurada, sempre sobre a égide de uma ideia musical clara e pressupondo um ouvido atento, contrariando a abordagem tão frequente que incute, quase exclusivamente, a aplicação métrica e regular de pedal (à semínima, à mínima, ao compasso).

5. Dedilhações

Na mesma linha de pensamento, constatamos uma das principais características do *Álbum* - a singularidade das dedilhações apresentadas. Contrariando abordagens metodológicas que denotam a preocupação em oferecer dedilhações que facilitem a execução em termos puramente físicos, constatamos que a estratégia de Lopes-Graça passa por equacionar uma dedilhação que sirva o propósito musical, o som e o timbre almejados. Trata-se de inculcar no intérprete a necessidade de o fazer progredir para chegar ao objectivo musical, em vez de optar por estratégias aparentemente facilitistas que não servem o propósito artístico almejado, ainda que possam resultar numa ilusória sensação de execução bem sucedida. Lopes-Graça, já aqui, prioriza o objectivo musical / artístico de cada peça, contrariando concessões de ordem técnica e pianística.

6. Exploração tímbrica e de sonoridades

Ainda no âmbito de conclusões detalhadas que resultam da análise do *Álbum do Jovem Pianista*, resta realçar o potencial que a obra oferece para a exploração plural da sonoridade do piano, tanto ao nível de uma paleta sonora mais concreta, definida e percussiva, como através da exploração de *nuances* de som e tímbricas que inculcam no intérprete a necessidade de imaginar e, posteriormente, recriar o seu próprio som no instrumento, contrariando a tão frequente quanto errónea, ideia de que o som do piano já está feito.

Numa perspectiva musical mais alargada e menos objectiva do ponto de vista pianístico, na qual consideramos aspectos como os apresentados no capítulo 2, constatamos a diversidade de problemáticas que o *Álbum* oferece ao intérprete. Elementos intrinsecamente relacionados com o ritmo, nomeadamente com a sua diversidade e irregularidade, com a harmonia e a sua exploração em contextos mais ousados, com a recorrência frequente a técnicas de cromatismo e a valores sincopados, mantendo noções basilares de melodia e de fraseado, obrigando o intérprete a um esforço de compreensão racional e analítica, constituem terreno fértil sob o ponto de vista de aproveitamento pedagógico.

Não obstante a presente dissertação não se focar na análise composicional do *Álbum* nem na tentativa de estabelecer relação pormenorizada com os elementos-chave da linguagem do compositor do *Canto de Amor e de Morte* expostos do capítulo 2, não podemos deixar de referir a evidência da coerência da escrita do compositor. Desde logo numa perspectiva polifónica e contrapontística, contemplando a sua conceptualização, inculcando no intérprete a necessidade de audição, compreensão e execução, mas também na concepção do objecto sonoro pretendido e das suas influências, repletas de elementos que nos transportam para um certo iberismo, bem como para universos mais próximos de Bartók, Stravinsky ou Debussy. Ao escrever para um “jovem pianista”, Lopes-Graça não se distancia dos traços estéticos que definem a sua linguagem, optando por assumi-los e apurá-los, como o evidenciam as frequentes mudanças de compasso, o vasto leque de dinâmicas, acentuações e articulações, o desafio constante à capacidade de estabilização da pulsação perante tantas indicações de alteração de tempo.

Em suma, o *Álbum do Jovem Pianista* revela um profundo conhecimento do teclado e das questões técnicas do foro pianístico. A solidez da formação instrumental de Lopes-Graça, discípulo de Vianna da Motta, e a sua proximidade laboral e emocional com o instrumento, contribuem para que o compositor tenha construído um *Álbum* coerente e alicerçado em pilares técnicos fundamentais.

- Acerca da temática de classificação do *Álbum*: “Obra pedagógica ou obra artística?”

Um dos principais aspectos a concluir e a destacar na presente dissertação é a prevalência, na generalidade da obra, de um critério musical soberano, a partir do qual se ramificam questões de ordem técnica que podem ser aproveitadas de forma pedagógica mas que nunca se sobrepõem a um critério artístico autónomo. Lopes-Graça aborda a vertente pedagógica do seu processo criativo combatendo a ideia de que a música pedagógica ou dirigida a crianças e jovens se pode resumir a música meramente utilitária e funcional, abdicando de critérios estéticos maiores e autónomos. A ideia já expressa de “ascender à Arte pela Arte” (Neves 2019, 94), sem facilismos ou

concessões, encontra no *Álbum do Jovem Pianista* um forte testemunho. O rigor estilístico do compositor não sofre cedências em prol de uma falsa adaptação às supostas capacidades, ainda em desenvolvimento, de um jovem intérprete. Pelo contrário, verificamos a estratégia de Lopes-Graça ao pressupor a elevação do intérprete ao conteúdo musical oferecido por cada uma das peças, numa estratégia que visa progressão interpretativa e que, quando conseguida, resulta num momento de aprendizagem conquistado e, naturalmente, motivador e compensatório.

Importa acrescentar e realçar a posição de Fernando Lopes-Graça ao afirmar que o *Álbum* não consiste numa obra educativa, posição essa convictamente reiterada por Olga Prats na entrevista que lhe fizemos e que integra o anexo 1 deste documento.

Efectivamente, o *Álbum do Jovem Pianista* consiste numa obra artisticamente autónoma, passível de apresentação em contexto de sala de concerto por intérprete profissional, ainda que esteja repleta de elementos que podem (devem...) ser utilizados num contexto pedagógico como ferramentas de desenvolvimento musical e instrumental. Lopes-Graça serve-se da nobreza do conteúdo artístico de qualidade das 21 peças para fomentar a aprendizagem e a elevação, em vez de se comprometer com uma abordagem estéril e despersonalizada de intuito meramente técnico e, como tal, descaracterizada. Não será despropositado referir que o mesmo acontece com obras de grandes compositores, como são bom exemplo as sonatas para piano de Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Joseph Haydn ou Franz Schubert, verdadeiros testemunhos musicais de referência que comumente servem de ferramenta pedagógica no sentido de municiamento pianístico apurado que viabilize a progressão e a ascensão do aluno a um conteúdo artístico superlativo.

- Acerca dos princípios educacionais de Fernando Lopes-Graça, da premência da sua linha de pensamento e da coerência da sua estratégia de acção

Relativamente à contextualização do *Álbum* tendo como base geral os princípios educacionais do compositor, importa realçar a coerência verificada entre as suas considerações teóricas e a linha de acção que aqui está em foco e destaque - o *Álbum do Jovem Pianista*.

A pluralidade de elementos intrinsecamente relacionados com a vida e com o quotidiano, bem como as sensações e estados de espírito que lhes são associadas, remetem o intérprete para uma confrontação com um lado humano diversificado e abrangente. A ideia de “educar no sentido de despertar no indivíduo o interesse pelo humano, pela Vida” (Lopes-Graça 1973, 104), encontra eco na intimidade de *Acalanto* e de *Repouso*, na recordação do universo infantil sugerida pelo *Rondel* e pela *Cantiga de Roda*, na alusão directa ao dia de Todos-os-Santos através da expressividade do *Canto dos Pequenos Pedintes p’los “Santos”*, na aproximação à dança verificada em *A Espanholita* e em *Bailata*, no encontro com o folclorismo, ainda que imaginário, da *Chula*. O princípio de educação humanista conceptualizado e idealizado por Lopes-Graça (enquanto processo holístico de formação técnica e humana do indivíduo, direccionado para um interesse vital pelas coisas humanas) reflecte-se, assim, no *Álbum do Jovem Pianista*, que constitui igualmente terreno fértil para o combate a uma tendência cada vez mais generalizada para o tecnicismo, contribuindo para a integração de elementos verdadeiramente educativos, em vez de meramente instrutivos.

O *Álbum do Jovem Pianista* constitui um pequeno universo artístico e educacional que pressupõe, desperta e incute uma noção de cultura abrangente e holística, assente num conceito global de vida, reconhecendo ao intérprete/ouvinte um conhecimento cultural prévio à aquisição de competências técnicas, pressupondo a estimulação do carácter e comportamento do indivíduo durante a sua época de formação.

Lopes-Graça encara as capacidades do homem, o seu potencial intelectual e humano e estabelece uma estratégia educativa que se desenvolve em torno de um fio condutor artístico elevado, relativamente complexo dos pontos de vista técnico e estilístico mas capaz de orientar o interveniente rumo à ascensão, ao crescimento, à progressão. O *Álbum do Jovem Pianista* não constitui ferramenta de desenvolvimento de competências mnemónicas com intuítos enciclopédicos nem se resume a uma abordagem mundana de elementos da técnica pianística.

Conclui-se que o seu potencial engloba conceitos musicais, técnicos, patrimoniais, culturais e humanos que o inserem na concepção de educação perspectivada por Fernando Lopes-Graça – elevada, profícua, verdadeira, contemplando a formação do indivíduo a um nível superior.

- Acerca da aplicabilidade do *Álbum do Jovem Pianista* no contexto educativo

Conclui-se que:

1. O potencial pedagógico do *Álbum*, com todos os elementos que o integram e que já foram detalhadamente especificados e abordados, fazem desta obra uma ferramenta educativamente plural, completa, particularmente aliciante e, como tal, altamente recomendável;
2. O manancial de particularidades pianísticas de ordem técnica, conjugadas de forma ordenada e coerente numa escala de proporções controladas, oferece a professores e alunos uma estratégia de abordagem pedagógica rica e diversificada, contrariando a esterilidade de muitos álbuns tão frequentemente utilizados;
3. A forte contemplação de elementos descritivos contribui, também, para uma melhor assimilação da imagem artística (musical) global de cada peça, a partir da qual são contemplados todos os elementos que pressupõem estudo e compreensão;
4. A divulgação desta obra revela-se altamente imperativa, sob pena de se estar a negar uma ferramenta de trabalho tão superlativa por mero desconhecimento.

Observamos e concluímos, também, uma forte ligação do *Álbum do Jovem Pianista* a um contexto cultural particular – o nacional. A autenticidade e eloquência dos títulos, contrariando referências simplistas e de valor literário reduzido, pressupõem a pesquisa e procura de significação por parte do aluno e, conseqüentemente, resulta numa necessária e desejável tentativa de elevação rumo à compreensão e ao conhecimento. A alusão a momentos e acontecimentos muito específicos, de índole humana e quotidiana, em contraste com a utilização de formas musicais concretas e mais neutras do ponto de vista de subjectividade, oferece diversidade suficiente que pode adequar-se à singularidade das necessidades de cada aluno.

Numa escrita musical repleta de elementos do século XX, de desafios técnicos, de imagens sonoras pretendidas, de contextos emocionais implícitos, o *Álbum do Jovem Pianista* constitui um ferramenta de trabalho altamente versátil que possibilita ao aluno uma introdução na linguagem musical do século XX de forma aliciante e motivadora.

Em suma, concluímos que Fernando Lopes-Graça, ao escrever um álbum para jovens intérpretes que segue a sua linha de pensamento educativo, o seu critério estético e o seu rigor estilístico, está a legar-nos, numa atitude de total honestidade e coerência intelectuais, uma ferramenta que nos permite evoluir pianisticamente, estranhar e entranhar a sua música e a Arte em geral, fazendo-o a partir de um contexto que nos é emocional e intrinsecamente próximo.

Bibliografia Consultada

Livros, Artigos, Livretes de CD's

- Azevedo, Sérgio (1998). Breve Análise de "Música para as Crianças" do compositor português Fernando Lopes-Graça. In Revista *Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Azevedo, Sérgio (2001). Fernando Lopes-Graça: *In Memoriam Béla Bartók – Suite nº 8, Mornas Caboverdianas, Álbum do Jovem Pianista*. CD Olga Prats, Strauss / PortugalSom.
- Azevedo, Sérgio (2010). *Do Mesmo Lado do Espelho: A Música para Crianças de Fernando Lopes-Graça*. In P. J. Maia (Author), *Fernando Lopes-Graça* (pp. 11-27). Atelier de Composição.
- Azevedo, Sérgio (2011). *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar: a criação de música para crianças como parte de uma ética artística e social*. Tese de Doutoramento: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Criança.
- Borba, Tomás e Lopes-Graça, Fernando (1996). *Dicionário de Música I – A/H*. Lisboa: Mário Figueirinhas Editor.
- Caraça, Bento de Jesus (2008). *A Cultura Integral do Indivíduo. Conferências e Outros Escritos*. Lisboa: Gradiva.
- Carvalho, Mário Vieira de (1989). *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Carvalho, Mário Vieira de (2006). *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*. Porto: Campo das Letras.
- Carvalho, Mário Vieira de (2012). Fernando Lopes-Graça: *Canto de Amor e de Morte, Músicas Fúnebres, Música de Piano para a Crianças, Cosmorama*. CD José Eduardo Martins, Numérica / PortugalSom.
- Cruz, Cristina Brito da (2006). Música, Educação e Cultura segundo Lopes-Graça. *Alicerces*, 6, 226-247 | https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/6767/1/alicerces_cbc.pdf.

- Giacometti, Michel e Lopes-Graça, Fernando (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Hora, Tiago Manuel da (2018). *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: o diálogo entre a música e a poesia (Correspondência)*. Lisboa: Chiado Editora.
- Lopes-Graça, Fernando (1973). *Disto e daquilo*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Lopes-Graça, Fernando (1992). *Nossa Companheira Música*. Lisboa: Caminho.
- Neves, Fausto (2019). *Em torno de Lopes-Graça: Pensamento - Resistência - Criação*. Lisboa: Página a Página.
- Peixinho, Jorge (1995). Lopes-Graça: Uma figura ímpar da cultura portuguesa. In *Uma homenagem a Fernando Lopes-Graça* (pp. 6-15). Portugal: Câmara Municipal de Matosinhos.
- Prats, Olga (s/d). Guia da Obra. In *Álbum do Jovem Pianista*. Lisboa: AVA Musical Editions.
- Sá, Vanda de (2013). Fernando Lopes-Graça: *Canções para crianças – A Música enquanto gesto social*. CD Coro Infantil da Academia de Música de Santa Cecília. Lisboa: AMSC / Althum.
- Silva, Romeu Pinto da e Lopes-Graça, Fernando (2009). *Tábua Póstuma da Obra Musical de Fernando Lopes-Graça – iniciada pelo compositor, concluída e acrescentada com informação e documentação várias por Romeu Pinto da Silva*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Thomas, Pedro Fernandes (2006). *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses*. Lisboa: Arquimedes Livros.
- Vieira, Diana Botelho (2019). *"Música de Piano para as Crianças" de Fernando Lopes-Graça: Contextualização, análise e comentário do ponto de vista do piano, e proposta de nova edição da obra* (Tese de Mestrado não publicada). IPL.

Partituras

Lopes-Graça, Fernando. Álbum do Jovem Pianista. London: Novello.

Lopes-Graça, Fernando. Álbum do Jovem Pianista. Lisboa: AVA Musical Editions.

Lopes-Graça, Fernando. Duas Sonatinas Recuperadas para piano. Lisboa: Academia de Amadores de Música.

Lopes-Graça, Fernando: Três canções populares portuguesas. Lisboa: Musicoteca.

Lopes-Graça, Fernando: Três Epitáfios. Lisboa: Musicoteca.

Lopes-Graça, Fernando: Glosas sobre Canções Tradicionais Portuguesas para piano. Lisboa: Propriedade do Autor.

B - Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

O Estágio pedagógico no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro, de que o presente relatório é consequente, decorreu ao longo do ano letivo 2013/2014, no Curso de Música Silva Monteiro – Porto.

O núcleo de estágio, constituído por mim e pelos colegas Edgar Cardoso, José Miguel Costa e Luís Costa, contou com a orientação da Professora Andreia Costa (Orientadora Cooperante) e do Professor Álvaro Teixeira Lopes (Orientador Científico).

Este relatório está estruturado de acordo com as regras estabelecidas pela Universidade de Aveiro para a elaboração do relatório final de Prática de Ensino Supervisionada, incluindo assim 8 capítulos e 9 Anexos onde procuro ilustrar todo o percurso pedagógico desenvolvido durante a globalidade do ano letivo.

1. Contextualização

Descrição e caracterização da Instituição de Acolhimento

Curso de Música Silva Monteiro

A criação da primeira Escola de Música privada da cidade do Porto foi encetada pelas irmãs Carolina Olívia (1889-1948), Ernestina Júlia (1890-1972) e Maria José (1892-1973) Silva Monteiro, filhas de José da Silva Monteiro e Ernestina Moreira da Silva Monteiro. José da Silva Monteiro foi um notável negociante e industrial e seu pai, António da Silva Monteiro, 1º Visconde e Conde de Silva Monteiro que fez fortuna no Brasil, destacou-se no Porto como notável comerciante, empresário e filantropo.

Tal como era costuma num meio tão distinto e culturalmente esclarecido, as três irmãs receberam uma educação refinada onde a música obteve um papel de destaque. Foram alunas de Augusto Suggia e de sua filha Virgínia, estudando mais tarde com Óscar da Silva.

Todavia, a situação económica do país levava as irmãs a utilizar os seus conhecimentos musicais e a fundar a sua própria escola de música, Curso Silva Monteiro, a 2 de Março de 1928. Com um número inicial de três alunas (as irmãs Braga – Ana Maria, Bernardina e Rosa Dâmaso) a escola funcionava na residência familiar situada na Avenida da Boavista nº881.

Posteriormente, já em 1973, Ernestina e Maria José da Silva Monteiro decidem passar a escola às três mais antigas alunas e colaboradoras – Maria Teresa Matos, Maria da Conceição Caiano e Maria Fernanda Wandschneider – atribuindo-lhe o nome de Curso de Música Silva Monteiro (CMSM), designação mantida até os dias de hoje.

Atualmente, os ideais educativos propostos por Ernestina da Silva Monteiro são ainda seguidos, nomeadamente a promoção de uma forte ligação entre professor aluno, seguindo o modelo mestre-aprendiz. Procura-se proporcionar um ensino universal de rigor e exigência, promovendo a comunicação artística e incentivando as apresentações públicas dos alunos. O trabalho desenvolvido neste estabelecimento de ensino tem sido

reconhecido pela cidade do Porto, como é exemplo disso a atribuição de uma medalha de mérito pela Câmara Municipal do Porto.

Na lista de personalidades associadas ao Curso de Música Silva Monteiro figuram nomes como os de Óscar da Silva, Guilhermina Suggia, Cláudio e Katherina Carneyro, François Broos, Henri Mouton, Campos Coelho, Ivo Cruz, Carlos de Figueiredo, Berta Alves de Sousa, Hans Graf, Filipe Pires, entre outros. Várias gerações de alunos passaram pela instituição tendo mais tarde adquirido notoriedade no meio musical nacional e internacional, como é o caso de Fernanda Wandschneider, Isabel Hitzemann, Maria José Souza Guedes, Maria Manuela dos Santos Leite, Miguel Henriques ou Miguel Graça Moura.

Em Abril de 2008 a direção do Curso de Música Silva Monteiro passou a constituir-se por Sofia Matos Alvim, Arminda Odete Barosa e Álvaro Teixeira Lopes sendo que, atualmente, a direção pedagógica é constituída por Luísa Caiano, Arminda Odete Barosa e Álvaro Teixeira Lopes, herdeiros de todo o historial musical e pedagógico da escola que investem num futuro virado para a divulgação, comunicação e criação artística e pedagógica.

Nos termos da legislação em vigor os cursos ministrados pelo Curso de Música Silva Monteiro são:

- **Curso de Iniciação** - dos 4 aos 9 anos;
- **Curso Básico** de Instrumento, nos regimes articulado e supletivo, com paralelismo pedagógico – a partir do 5º Ano;
- **Curso Secundário** de Instrumento, Canto e Formação Musical, nos regimes articulado e supletivo, com paralelismo pedagógico – a partir do 9º Ano;
- **Curso Livre** – todas as idades.

O leque de instrumentos ministrados abrange Alaúde, Bateria, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Flauta, Guitarra clássica, Guitarra portuguesa, Oboé, Piano, Saxofone, Trompete, Viola, Violino e Violoncelo.

Descrição do meio sociocultural envolvente

O CMSM interage com um vasto número de escolas e agrupamentos da cidade do Porto, abrangendo assim um vasto leque geográfico e contextual e interagindo com um diversificado meio sociocultural que engloba desde crianças e famílias com mais carências afetivas, económicas e culturais, como crianças e famílias com reconhecido nível de estabilidade.

O CMSM estabelece parcerias com escolas e agrupamentos, tais como:

- Academia de Música Fernandes Fão;
- Agrupamento de escolas Clara de Resende;
- Agrupamento de escolas do Cerco;
- Agrupamento de escolas do Viso;
- Agrupamento de escolas Dr. Costa Matos;
- Agrupamento de escolas Dr. Leonardo Coimbra (filho);
- Agrupamento de escolas Eugénio de Andrade;
- Agrupamento de escolas Rodrigues de Freitas;
- Agrupamento Vertical Gomes Teixeira;
- Associação Santa Maria;
- Escola Básica 2,3 Augusto Gil;
- Escola Básica 2,3 Pêro Vaz de Caminha;

- Escola Secundária Filipa de Vilhena;
- Escola Secundária Fontes Pereira de Melo;
- Universidade de Aveiro

Igualmente alargado é o número de parcerias estabelecidas com instituições, bem como a sua diversidade, destacando-se o contacto com:

- Academia de Música de S. João da Madeira;
- Biblioteca Musical;
- Câmara Municipal do Porto;
- Casa da Música;
- Casa de Fralães;
- Centro Cultural de Vila Praia de Âncora;
- Ensemble Vocal ProMusica;
- Escola de Dança Ginasiano;
- Fundação da Juventude;
- Fundação Engenheiro António de Almeida;
- Fundação Porto Social;
- Governo Civil do Porto;
- Junta de Freguesia de Massarelos;
- Junta de Freguesia Lordelo do Ouro;
- Museu Romântico;
- Orquestra do Norte;

- o Palacete Viscondes de Balsemão;
- o Paróquia do Santíssimo Sacramento.

Descrição do programa curricular na sua articulação com o projeto de escola vigente

O CMSM assume a formação musical /artística do indivíduo desde o 1º Ciclo de escolaridade até ao término previsto para o ensino especializado da música (correspondente ao 12º ano do ensino regular).

Objetivos da Iniciação (1º Ciclo do ensino regular)

No 1º Ciclo do ensino Básico prevêem-se dois tipos de intervenção:

1. Ao abrigo do protocolo com a Escola Santa Maria, os professores do CMSM deslocar-se-ão a esse estabelecimento de ensino e, conforme definido em Despacho do Ministério da Educação nº225/2012 de 30 de Julho, lecionarão nessa escola do Ensino Básico as disciplinas correspondentes ao ensino especializado da música de Formação Musical e Classes de Conjunto; quanto à disciplina de instrumento os alunos deslocar-se-ão ao CMSM em dia a definir por ambas as instituições;
2. Nas instalações do CMSM funcionarão as classes de iniciação musical, desde os 6 aos 9 anos de idade, com a carga horária prevista no Despacho do Ministério da Educação n.225/2012 de 30 de Julho. Os objetivos cognitivos a atingir neste ciclo de aprendizagem são:

- Usufruir da prática musical desde muito cedo nas classes de conjunto / coro;
- Usar a linguagem musical, tocando / cantando, como forma de expressão natural;
- Envolver as crianças em universos artísticos e a saber expressar-se através deles;
- Criar público interveniente no sentido de gostar de ouvir música, sentindo necessidade de o fazer;
- Através da aprendizagem de um ou mais instrumentos deixar que as crianças, durante esta fase, adquiram competências, viabilizando o seu prosseguimento de estudos de forma a que, espontaneamente, possam optar por traçar o seu percurso musical encarando-o de uma forma profissional ou lúdica.

Objetivos do Curso Básico (2º e 3º Ciclos do ensino regular)

Articular internamente os conteúdos e práticas pedagógicas tendo em conta os seguintes aspetos:

- Desenvolvimento da linguagem musical, tocando / cantando, como forma de expressão natural já mais elaborada do ponto de vista do repertório e de complexidade da escrita;
- Assumir a especificidade de cada aluno do ponto de vista instrumental e, sem prescindir de exigência, adaptar e orientar cada um para um

percurso escolar mais voltado para uma perspectiva profissional ou amadora;

- o Organizar todo este ciclo no sentido de dotar os alunos de uma vivência musical completa em que as disciplinas de formação musical, classes de conjunto e instrumento se articulem entre si formando um todo e em que a interdisciplinaridade se articule a nível programático em função dos objetivos traçados;
- o Utilizar estratégias de motivação nesta fase etária especialmente difícil do percurso escolar, usando meios tecnológicos aliados aos instrumentos e práticas mais tradicionais, ou seja, levar a escola ao encontro das expectativas dos alunos e fazer que o aluno chegue ao fim deste ciclo capaz de prosseguir os seus estudos motivado ou não para o prosseguimento de uma via profissionalizante.

Objetivos do Curso Secundário

Mantendo a filosofia adotada desde o 1º Ciclo de aprendizagem, os alunos neste nível de ensino possuirão já ferramentas que lhes permitem:

- o Fazer música tocando / cantando / compondo, assumindo conscientemente a música como uma das suas formas privilegiadas de expressão;
- o Através das disciplinas de História e Cultura das Artes, ATC, Disciplina de Opção e Oferta Complementar assimilar, aprofundadamente, um universo musical alargado e eclético;
- o Possuir um elevado nível performativo em que o ato interpretativo já tenha implícito uma reflexão e conhecimento das obras no que diz

respeito à evolução e contextualização da música através dos tempos, conhecimento científico do universo sonoro / instrumental e história da interpretação;

- Para os alunos que optam pelo prosseguimento dos estudos nesta área - consciencializá-los e prepará-los, no fim deste ciclo, para um percurso a nível superior neste domínio, dotando-os de estratégias que lhes permitam de uma forma mais autónoma desenvolver as suas capacidades de forma segura e eficiente no sentido de se tornarem bons profissionais como pedagogos e/ou músicos;
- Para os alunos para quem a música não vai ser a sua opção profissional – incentivá-los para que a prática musical continue a ser um elemento integrante do seu quotidiano, consciencializando-os de que o ouvir música e gostar de a ouvir contribui para que o seu envolvimento com o mundo exterior seja mais completo e insubstituível, através da linguagem musical.

2. Caracterização Da Turma

Caracterização dos professores orientadores

Professor Álvaro Teixeira Lopes - Orientador Científico

Notas biográficas

Natural do Porto, concluiu em 1981 o Curso Superior de Piano do Conservatório de Música do Porto com classificação de 20 valores. Em Portugal, foi aluno de Isabel Rocha e de Helena Sá e Costa. Em 1979/80 estudou em Lisboa no Conservatório Nacional com Jorge Moyano. Como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, do governo austríaco e da Secretaria de Estado da Cultura prossegue os seus estudos em Viena com Paul Badura Skoda e com Noel Flores e, em Paris, com Marian Rybicki.

Distinguido com diversos prémios, desenvolve uma intensa atividade nacional e internacional como solista e em música de câmara, sendo frequentemente convidado a tocar nos mais prestigiados festivais em Portugal e em França, Bélgica, Alemanha, Itália, Brasil, Malta, Espanha e Inglaterra.

É membro de Solistas do Porto e do Khora Ensemble, atuando regularmente com o Quarteto Suggia, e em duo com o violoncelista José Pereira de Sousa, com o pianista Fausto Neves e com o seu sobrinho Francisco Berény.

Gravou dois CDs com José Pereira de Sousa para a etiqueta Numérica, um dos quais totalmente dedicado a música portuguesa do séc. XX. Com o Quinteto Khora Ensemble gravou um CD com música de Astor Piazzolla. Em 2006 gravou um CD a solo com obras de Amílcar Vasques Dias: *Doze Nocturnos Em Teu Nome e Lume De Chão – tecido de memórias e afectos*. O seu repertório inclui estreias de peças de Cláudio Carneyro, Frederico de Freitas, Fernando Corrêa de Oliveira, Fernando Lapa, Cândido Lima, Amílcar Vasques Dias, António Chagas Rosa e Evguene Zouldikine, algumas das quais lhe são dedicadas.

Fez a criação em Portugal de Visions de L'Amen, de Olivier Messiaen, com o pianista Miguel Borges Coelho, e o Concerto para Piano e Orquestra, de Nino Rota, com a Orquestra Metropolitana de Lisboa.

Tem orientado inúmeros cursos de interpretação e de pedagogia pianística em Portugal, Brasil e Itália.

Frequentemente convidado a integrar júris de concursos de piano, tendo sido membro do júri do XI, XV e XX Concurso Internacional de Piano Cidade do Porto. Foi representante de Portugal no XXI Concurso de Piano Valentino Bucchi, em Roma. Em Portugal, integrou o júri dos concursos: Florinda Santos, Concurso Internacional da Cidade do Fundão, Concurso Ibérico de Piano do Alto Minho, Concurso Internacional de Piano Luís Costa, Concurso do Conservatório de Música do Porto, do Concurso Santa Cecília e Concurso Marília Rocha.

É Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, onde ensina piano e música de câmara. O investimento que tem realizado na atividade pedagógica reflete-se no elevado número de alunos seus que são professores em escolas e Conservatórios por todo o país e na quantidade de discípulos que têm sido premiados em concurso nacionais e internacionais.

Membro da Direção do Curso de Música Silva Monteiro. Diretor Artístico do Concurso Ibérico de Piano do Alto Minho. Colabora frequentemente com escritores e atores em projetos transversais dirigindo nesse contexto o "Projeto *COINCIDÊNCIA*", com o ator Pedro Lames.

Professora Andreia Costa - Orientadora Cooperante

Notas biográficas

Andreia Costa é natural de Esmoriz e iniciou os seus estudos musicais na Escola de Música do Grupo Coral desta cidade, tendo concluído o curso de piano no Conservatório de Música do Porto, na classe de piano da Prof.^a Teresa Xavier. Frequentou o Curso de Música Litúrgica na Escola Diocesana de Ministérios Litúrgicos do Porto onde estudou órgão com Rosa Amorim, Harmonia/Improvisação com Paulo Alvim, e Direção Coral com o Pe. Agostinho Pedroso. Frequentou a Licenciatura e Mestrado em Ensino da Música na Universidade de Aveiro, na classe de piano do professor Álvaro Teixeira Lopes. Participou em Masterclasses de piano/Cursos de Interpretação Pianística com os professores Fausto Neves, Jaroslaw Drzewiescki e Álvaro Teixeira Lopes, um Curso de Leitura à Primeira Vista sob orientação do Pianista Jonathan Ayerst, na Ação de Formação “O Piano como meio de Expressão Musical” orientada pelo prof. Álvaro Teixeira Lopes, frequentou ainda um Curso de Piano para crianças em idade pré-escolar: “Music moves for Piano” com Marylin Lowe, um Curso de Piano de Acompanhamento com Gisela Herb e um Workshop de Cravo para pianistas e organistas com a professora Lise Øzgen. Exerceu funções docentes na Academia de Música de Vila Verde e no Instituto Superior Piaget de Arcozelo. Atualmente leciona piano no Conservatório de Música de Fornos e no Curso de Música Silva Monteiro, onde exerce também o cargo de Coordenadora do Departamento Curricular de Teclas e Acompanhamento. Dirige o Coro dos Pequenos Cantores da Escola de Música do Grupo Coral de Esmoriz desde 2000 e o Coro Juvenil da Associação Musical Oleirense desde 2003.

Caracterização dos alunos

Prática intervencionada - alunos incluídos no âmbito da Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva.

Aluno A

Aluno com 7 anos de idade, tem aulas de piano em grupo (juntamente com os outros dois alunos que fazem parte da Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva) com periodicidade semanal, num total de 45 minutos. Inserida na Iniciação II, a aluna tinha já iniciado os seus estudos de piano noutra instituição de ensino, sabendo e controlando alguns aspetos base da iniciação ao instrumento. Foi efetuado um diagnóstico que permitiu averiguar que o aluno estava habituado e ambientado ao universo musical apresentando, contudo, alguns aspetos técnicos merecedores de atenção de forma a poder efetuar um percurso académico saudável e positivo. A sua presença na aula foi sempre regular e participativa e a presença e acompanhamento do encarregado de educação foi constante. O aluno manteve sempre uma relação saudável e lúdica na sala de aula, quer com os colegas como com o professor estagiário.

Aluno B

Aluno com 8 anos de idade, tem aulas de piano em grupo (juntamente com os outros dois alunos que fazem parte da Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva) com periodicidade semanal, num total de 45 minutos. Inserido na Iniciação II, o aluno tinha já iniciado os seus estudos musicais instrumentais no CMSM com a professora Andreia Costa – atual professora orientadora cooperante – e revelava já um nível de preparação muito bom, mostrando controlo de questões essenciais, nomeadamente a nível técnico, musical ou de leitura mas também em termos de autonomia e de capacidade de estudo. Devidamente acompanhado pelo encarregado de educação que dava todo o suporte necessário nos momentos de estudo em casa, o aluno desenvolveu um trabalho muito positivo que, juntamente com todo o trabalho previamente

desenvolvido e com a sua aptidão natural, contribuíram para a sua clara evolução. O aluno manteve sempre uma relação saudável e lúdica na sala de aula, quer com os colegas como com o professor estagiário.

Aluno C

Aluno com 8 anos de idade, tem aulas de piano em grupo (juntamente com os outros dois alunos que fazem parte da Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva) com periodicidade semanal, num total de 45 minutos. Inserido na Iniciação II, o aluno tinha já iniciado os seus estudos musicais noutra instituição de ensino apresentando um claro desenvolvimento em termos de leitura musical. Foi efetuado um diagnóstico que permitiu averiguar os aspetos merecedores de mais atenção e cuidado, nomeadamente a nível técnico (posição correta da mão e ação e precisão dos dedos) de forma a que pudesse corrigi-los e evoluir naturalmente. Foi desenvolvido um trabalho que permitisse a correção destes aspetos e que, ao mesmo tempo, não quebrasse o seu entusiasmo e a sua motivação, procurando aumentar a sua capacidade de concentração. A sua presença na aula foi sempre regular e participativa e a relação com os colegas e com o professor estagiário foi sempre positiva, saudável e lúdica.

Prática observada - alunos incluídos no âmbito da Participação em Atividade Pedagógica do Orientador Cooperante.

Aluno D

Aluno com 14 anos de idade (no início do ano letivo contava apenas 13 anos), frequenta o 8º ano de escolaridade no Colégio do Rosário, no Porto. No momento do estágio o aluno encontrava-se no 4º grau de instrumento, tendo uma aula individual de instrumento de 45 minutos com a periodicidade semanal. O aluno foi desde sempre aluno da professora Andreia Costa – atual professora orientadora cooperante – e apresentou um nível de preparação técnica/musical que lhe permitiam desenvolver um trabalho sério e proveitoso. Contudo, o aluno e o encarregado de educação sempre manifestaram de forma aberta e honesta o nível de investimento dado em casa ao estudo do instrumento (muito reduzido) e a falta de motivação que o aluno sentia em cumprir com as suas obrigações musicais. Tanto da parte da professora Andreia Costa como da minha, foram feitos esforços no sentido de motivar e despertar interesse ao aluno, prevenindo-o da necessidade de fazer um trabalho regular e consistente de forma a poder montar um programa de forma sólida e alicerçada. Em função da dificuldade do programa e da duração dos diferentes períodos o aluno foi revelando mais ou menos dificuldades na montagem das obras, acabando por fazer um trabalho limpo mas sem grandes ambições musicais. Devidamente acompanhado pelo encarregado de educação, o aluno manteve ao longo do ano uma regularidade no seu trabalho que não lhe permitiu alcançar mais do que o nível 3. Em termos de relação com os professores, o aluno mantinha uma relação honesta e amigável tanto comigo como com a professora Andreia Costa.

Aluno E

Aluno com 15 anos de idade, frequenta o 9º ano de escolaridade na Escola Clara de Resende, no Porto. No momento do estágio o aluno encontrava-se no 5º grau de instrumento, tendo uma aula individual de instrumento de 45 minutos com a periodicidade semanal. O aluno desenvolveu os seus estudos musicais no CMSM tendo

sido orientado por vários professores. Apresenta dificuldades de desenvoltura técnica e postura, bem como de compreensão e domínio da linguagem musical. Aliado às suas dificuldades estava o facto de o aluno não cumprir com um plano de estudo diário mais alargado e de melhor qualidade, embora lhe fosse proposto pela professora Andreia Costa e por mim. Nesse sentido, o aluno acabou por ter um desempenho insuficiente no 1º Período, conseguindo subir para os resultados mínimos exigidos nos dois Períodos seguintes. Foram dadas ajudas extra ao aluno, nomeadamente aulas de apoio, e foi desenvolvido um trabalho na sala de aula que permitisse colmatar a falta de estudo em casa, alertando para as exigências inerentes a um 5º grau de instrumento. Embora assíduo, a sua falta de pontualidade constante (e devidamente alertada) não contribuíram para a sua evolução. Tanto da parte da professora Andreia Costa como da minha houve uma tentativa de apoio e motivação, com o objetivo permanente de melhorar o percurso do aluno

Caracterização da relação pedagógica

Num momento tão importante como o de um estágio, pressupõe-se que valores e conceitos como partilha, comunicação, entrega e dedicação estejam presentes e assumam um elevado grau de importância.

Quando o estágio é inserido numa área tão importante como a da Educação, tais valores e conceitos tornam-se fulcrais, absolutos. Congratulo-me de ter vivido esses valores com a comunidade escolar em geral (colegas estagiários, docentes, funcionários, alunos) e, em particular, com os orientadores. O contacto com o professor Álvaro Teixeira Lopes foi feito sempre de forma aberta e honesta, foi criada uma relação de comunicação e confiança que me permitiu, por diversos momentos, procurar ajuda e aconselhamento pelos mais diversos motivos, desde os pedagógicos e naturais neste ciclo de estudos, aos mais pessoais e particulares. Com a professora Andreia Costa, criou-se um ambiente de profunda partilha de conhecimentos, nomeadamente no que diz respeito a métodos de piano, repertório, questões técnicas diretamente relacionadas com problemas pianísticos (dedilhações, postura, relaxamento), abordagens pedagógicas e musicais, visões de acerca do ensino da Música e do ensino em geral, abordagens humanas com alunos ou com os encarregados de educação.

Igualmente importante foi a partilha humana e pessoal verificada sempre dentro da hierarquia natural existente que em muito enriqueceu todo o momento do estágio. É precisamente o lado humano, inserido no ambiente tão familiar e ao mesmo tempo tão ambicioso e profissional do CMSM, que fez com que o momento de estágio não se tornasse apenas num momento de aprendizagem profissional e pedagógica mas também num momento de profundo crescimento pessoal.

Jamais, em momento algum, o bom ambiente de partilha criou amadorismo ou desleixo, da mesma maneira que o profissionalismo e brio nunca criaram relações de imposição e controle desmesurado. Tudo se desenrolou de forma saudável, profissional, amistosa e profundamente enriquecedora. Estando certo de que tal se deve ao potencial humano dos intervenientes, expresso aqui o meu profundo agradecimento, esperando que todos os benefícios se tenham sentido mutuamente.

3. Objetivos e Metodologia

Definição do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada

De acordo com as normas estabelecidas entre a UA e a Instituição de Acolhimento, o Plano Anual de Formação do Aluno (estagiário) apresenta quatro alíneas distintas (consultar anexo 1):

- Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva;
- Participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante;
- Organização de Atividades;
- Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio

Descrição dos objetivos gerais do Plano Anual de Formação do Aluno em Prática de Ensino Supervisionada

Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva;

Na componente da prática intervencionada (Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva) os alunos incluídos são: Aluno A, Aluno B e Aluno C, todos eles alunos de Iniciação.

Os objetivos gerais foram ajustados de acordo com o programa de piano definido pelo CMSM (consultar Anexo 2) que obedece às normas comumente aplicadas ao ensino instrumental. Assim sendo, os objetivos gerais propostos para os alunos de Iniciação consistem em:

- Aprendizagem de uma postura correta ao piano;
- Desenvolvimento de uma postura da mão adequada à execução pianística e de sensibilidade na ponta dos dedos;
- Aprendizagem de competências técnicas para tocar piano;
- Desenvolvimento de qualidade expressivas que permitam, futuramente, viabilizar a execução de todo um leque de dinâmicas e articulações;
- Abordagem de um repertório estilisticamente diversificado e de elevado grau de interesse de forma a promover o amadurecimento musical dos alunos;
- Aplicação de pedal, de acordo com os parâmetros exigidos pelo repertório;
- Análise global das peças estudadas que conduza a uma compreensão da sua estrutura formal;
- Conhecimento de escalas e arpejos;
- Estimulação e desenvolvimento da criatividade e imaginação musicais com o intuito de conferir aos alunos uma autonomia progressiva no que diz respeito a questões do foro técnico, musical e estilístico;
- Viabilização de ferramentas técnicas que conduzam à autonomia do aluno, permitindo-lhe assim um estudo pessoal crítico, consciente e metódico;
- Orientação do aluno na procura de estratégias eficazes de estudo que viabilizem a memorização das obras, recorrendo às memórias cinestésica, visual e auditiva em simultâneo.

O leque de objetivos definido pelo CMSM alastra-se a questões mais específicas e que estão organizadas e enquadradas em quatro domínios fundamentais: domínio afetivo, domínio psico-motor, domínio criativo e domínio cognitivo.

Nesse contexto, o domínio afetivo contempla os seguintes objetivos:

- Solidificar a relação professor / aluno;
- Promover o interesse pela disciplina e pela Música em geral;
- Criar no aluno motivos para aprender e para se aperfeiçoar;
- Valorizar as realizações dos alunos quando cumpridos os objetivos.

O domínio psico-motor contempla os seguintes objetivos:

- Reforçar os pontos relacionados com a postura e a técnica, como posição da mão e os diferentes tipos de movimento para o ataque de notas / acordes;
- Desenvolver a capacidade de concentração a uma preparação mental cada vez mais cuidada no momento da performance (pensar antes de tocar);
- Estimular a coordenação motora através da execução de diferentes movimentos em simultâneo com as duas mãos;
- Minimizar os riscos da aplicação do pedal;
- Favorecer a execução de peças de memória com segurança.

O domínio criativo contempla os seguintes objetivos:

- Promover a autonomia e criatividade dos alunos, incentivando-os a escreverem as suas dedilhações;

- Incentivar a capacidade sugestiva dos alunos em relação aos materiais utilizados.

O domínio cognitivo contempla os seguintes objetivos:

- Inserir as peças abordadas no contexto de uma perspectiva histórica;
- Alargar o léxico musical;
- Compreender as diferenças estilísticas e formais das peças abordadas;
- Compreensão harmónica (em termos simples) das obras abordadas;
- Organização das obras, dividindo-as em frases e com noção de dinâmicas e respirações;
- Valorizar as capacidades de interpretação dos alunos do ponto de vista melódico e polifónico;
- Desenvolver as capacidades de leitura musical.

Participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante

Por sua vez, os alunos incluídos no âmbito da prática observada (Participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante) são Aluno D e Aluno E, alunos do 4º e 5º graus, respetivamente.

Relativamente aos alunos do curso básico os objetivos propostos visam componentes diferentes, devidamente ajustadas aos requisitos dos dois tipos de grau em questão, dos quais se destacam os seguintes objetivos:

- Adquirir maior agilidade na execução das escalas e estudos;
- Desenvolver uma sonoridade cuidada;
- Conseguir um bom emprego do pedal;
- Desenvolver uma boa compreensão musical quer ao nível da estrutura quer ao nível musical;
- Adquirir clareza polifónica nas invenções de Bach;
- Demonstrar uma interpretação adequada aos vários estilos;
- Executar de memória todo o programa;
- Continuar o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Organização de Atividades

Relativamente à componente de Organização de Atividades, o meu trabalho, desempenhado em colaboração com o núcleo de estágio do CMSM e em conformidade com os desejos e objetivos da própria escola, consistiu numa intervenção ativa nas três atividades propostas no Plano Anual de Formação do Aluno (consultar Anexo 1):

- **Workshop “Piano Criativo” I e II** - atividade dividida em dois períodos do ano letivo, tendo a primeira sessão sido desenvolvida de 18 a 21 de Dezembro e a segunda de 7 a 10 de Abril. A atividade foi desenvolvida no Auditório do CMSM e no Cinema Nun’Álvares;
- **Festival “Música sem Fronteiras”** - consistiu num ciclo de oito recitais que incluiu toda uma diversidade de intérpretes de diferentes nacionalidades, repertório e formações que, tendo como local de foco o Auditório do CMSM, se desenrolou pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade

de Aveiro, Conservatório Regional de Águeda e Auditório da Póvoa de Varzim durante os meses Abril e Maio;

- o **Aula Aberta** - as aulas abertas foram lecionadas nos dias 6 e 9 de Janeiro de 2014 e tiveram lugar no Auditório do CMSM, contando com a orientação e colaboração do professor Álvaro Teixeira Lopes e da professora Andreia Costa.

Participação Ativa em Ações a realizar no âmbito do Estágio

Igualmente fiel às propostas do Plano Anual de Formação do Aluno, as três atividades onde me propus participar ativamente foram:

- o **Audição escolar** - realizada a 3 de Março de 2014, pelas 18:30h no cinema Nun'Álvares. Tratou-se de uma audição com alunos de Iniciação de vários instrumentos e de vários docentes.
- o **16º Concurso Internacional Sta. Cecília** – colaboração na organização e apoio ao concurso a realizar de 5 a 10 de Junho;
- o **Projeto Final** – Apoio ao projeto “Os Marretas” a apresentar em Julho de 2014, inserido no Festival Concerts4Good.

Descrição de faseamento do plano em termos de objetivos a atingir a longo e médio prazo e descrição de metodologia de ensino-aprendizagem e de avaliação para promoção dos objetivos previstos

No presente capítulo são apresentados os objetivos a atingir e as competências implícitas ao desenvolvimento desses objetivos. É igualmente apresentada a componente relativa à metodologia e são mencionados os materiais (repertório) utilizados, bem como são mencionados os ítems relativos à avaliação.

Os alunos visados são os que pertencem à Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva (Aluno A – Iniciação II; Aluno B – Iniciação II; aluno C – Iniciação II) e, uma vez que os três alunos em questão têm aula de piano em grupo, integrando o mesmo espaço no mesmo horário, a informação é apresentada de forma geral, comtemplando todas as especificidades de cada um. Apenas no que diz respeito aos materiais utilizados é mencionado de forma discriminada o repertório correspondente a cada um. Durante as aulas houve a preocupação de tentar respeitar, sempre que possível, as características e necessidades inerentes a cada aluno, procurando ao mesmo tempo manter uma componente geral que oferecesse mais-valias à turma.

A informação apresentada encontra-se dividida pelos 3 Períodos.

1º Período

Objetivos - separados e apresentados de acordo com cada domínio de aprendizagem

Domínio	Objectivos
Afetivo	<ul style="list-style-type: none">- Motivar e despertar interesse pelo instrumento e pela Música em geral;- Promover uma boa relação entre professores e alunos;- Fomentar métodos de estudo, autoeficácia e pensamento crítico;
Psico-Motor	<ul style="list-style-type: none">- Promover experiências positivas de forma a criar motivos de aprendizagem e aperfeiçoamento (motivação);- Salientar a importância do cumprimento dos objetivos propostos;- Valorizar os resultados positivos obtidos;- Postura: trabalhar e reforçar questões de correção de postura técnica relacionados com fôrma da mão, diferentes tipos de gesto, diferentes tipos de ataque, precisão rítmica, independência de mãos e qualidade sonora;- Orientação no teclado: desenvolver a capacidade de fácil localização nos diferentes registos (grave, médio e agudo);- Identificação, compreensão e execução dos diferentes tipos de articulação e das principais dinâmicas.
Cognitivo	<ul style="list-style-type: none">- Combater a ideia de que o som do piano já está feito, incutindo nos alunos a vontade e necessidade de reproduzir um som de qualidade;- Estimulação da desenvoltura da coordenação motora, promovendo a execução de movimentos distintos com as duas mãos, simultaneamente;- Reconhecer as noções bases do espectro de dinâmicas: <i>p</i>, <i>mf</i>, <i>f</i>;- Desenvolver a noção de pulsação e compreensão de questões de tempo;- Estimular a memória promovendo a execução de peças de memória;

	<ul style="list-style-type: none"> - Alargar o léxico musical; - Desenvolver a capacidade auditiva e de leitura musical; - Reconhecer os diferentes registos do instrumento: - Reconhecer e identificar diferenças estilísticas, estrutura, frases e diferentes articulações; - Fomentar a imaginação partindo do material musical (carácter), dos títulos e das ilustrações.
Criativo	- Promover a autonomia e criatividade dos alunos de acordo com o leque de variedades de dinâmica, carácter e articulação que a obra sugerir.

Metodologias aplicadas e respetivas descrições

Metodologia	Descrição
Expositiva	A transmissão oral do conhecimento, seja ele na forma de informações ou conteúdos, caracteriza a metodologia expositiva. Após o momento de transmissão pode haver lugar para questões colocadas tanto pelos alunos como pelo próprio docente. Embora se verifique uma participação relativamente reduzida por parte dos alunos (limitam-se a receber o que lhes é transmitido como um produto acabado), a exposição oral do conhecimento pode ser considerada de elevada importância numa primeira fase de aquisição de conhecimento, sendo por isso um método necessário que, por si só e isoladamente, poderia resultar num ensino entediante e pouco motivador, devendo ser encarado como um complemento ou uma fase do processo de instrução.
Interrogativa	Comunicação é a palavra-chave, no que diz respeito à definição de metodologia interrogativa. Feita de forma constante entre professor e

	aluno, tende a ser, para todos os intervenientes, bastante mais interessante e motivadora do que a expositiva. Permite, também, fazer uma avaliação contínua dos alunos e ir percebendo se acompanham o raciocínio implícito aos conteúdos previamente expostos.
Ativa	A metodologia ativa permita tornar o aluno no agente voluntário, ativo e consciente da sua própria educação. Consiste na aplicação dos conceitos expostos pelo professor e o aluno tem tendência a aprender mais caso tenha oportunidades de aplicar os conceitos adquiridos.
Demonstrativa	Implica a participação física (ativa) do professor. Consiste essencialmente na transmissão de técnicas visando a repetição do procedimento através da relação: explicação – demonstração – aplicação. A demonstração da tarefa a ser executada pelo aluno funciona não só como um fator de motivação mas também como um esclarecimento visual do processo, permitindo uma aprendizagem rápida e eficaz das tarefas.

Materiais (Repertório) utilizados e tipos de exercícios complementares

Alunos	Materias (Repertório) / Exercícios
Geral	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de relaxamento do pulso (movimento ascendente e descendente num ritmo calmo e livre de tensões; - Queda do braço (numa fase inicial é feita a queda a partir do pulso, passando depois a ser feito a partir do cotovelo e, numa última fase, com todo o braço. O movimento deve ser efetuado de forma absolutamente relaxada para permitir a aplicação e transmissão correta do peso do corpo para o teclado. No momento da queda o dedo que estabelece contacto com o teclado é o 3º, por ser o dedo central e que cria mais equilíbrio; - Reflexo máximo: movimentos de ginástica digital que permitem o

	espreguiçamento dos dedos, contribuindo para a sensação de individualidade digital no contexto de uma mão livre e relaxada.
Aluno A	- Jacqueline Pouillard e Charles Hervé: “Ma Première Année de Piano” (exercícios e melodias).
Aluno B	- Nancy Faber e Randall Faber: “Piano Adventures”
Aluno C	- Álvaro Teixeira Lopes e Vitaly Dotsenko: “Manual de Piano” - Czerny: Estudos op.777 - Beyer: Estudos op.101

Avaliação

Avaliação	Descrição dos itens contemplados
Geral	<ul style="list-style-type: none"> - Assimilação, compreensão e execução dos elementos abordados e trabalhados nas aulas; - Nível de progressão de uma aula para a outra (trabalho realizado em casa mediante as instruções fornecidas pelo docente) - Capacidade de autonomia; - Interesse e participação na aula; - Prestação e participação em audições ou provas de avaliação

2º Período

Objetivos - separados e apresentados de acordo com cada domínio de aprendizagem

Domínios	Objectivos
Afetivo	<ul style="list-style-type: none">- Motivar e despertar interesse pelo instrumento e pela Música em geral;- Promover uma boa relação entre professores e alunos;- Fomentar métodos de estudo, autoeficácia e pensamento crítico;
Psico-Motor	<ul style="list-style-type: none">- Promover experiências positivas de forma a criar motivos de aprendizagem e aperfeiçoamento (motivação);- Salientar a importância do cumprimento dos objetivos propostos;- Valorizar os resultados positivos obtidos.- Postura: trabalhar e reforçar questões de correção de postura técnica relacionados com forma da mão, diferentes tipos de gesto, diferentes tipos de ataque, precisão rítmica, independência de mãos e qualidade sonora;- Orientação no teclado: desenvolver a capacidade de fácil localização nos diferentes registos (grave, médio e agudo);- Identificação, compreensão e execução dos diferentes tipos de articulação e das principais dinâmicas.
Cognitivo	<ul style="list-style-type: none">- Combater a ideia de que o som do piano já está feito, incutindo nos alunos a vontade e necessidade de reproduzir um som de qualidade;- Estimulação da desenvoltura da coordenação motora, promovendo a execução de movimentos distintos com as duas mãos, simultaneamente;- Reconhecer as noções bases do espectro de dinâmicas: <i>p</i>, <i>mf</i>, <i>f</i>;- Desenvolver a noção de pulsação e compreensão de questões de tempo;- Estimular a memória promovendo a execução de peças de memória;

	<ul style="list-style-type: none"> - Alargar o léxico musical; - Desenvolver a capacidade auditiva e de leitura musical; - Reconhecer os diferentes registos do instrumento: - Reconhecer e identificar diferenças estilísticas, estrutura, frases e diferentes articulações; - Fomentar a imaginação partindo do material musical (carácter), dos títulos, das ilustrações.
--	---

Metodologias aplicadas e respetivas descrições

Metodologia	Descrição
Expositiva	A transmissão oral do conhecimento, seja ele na forma de informações ou conteúdos, caracteriza a metodologia expositiva. Após o momento de transmissão pode haver lugar para questões colocadas tanto pelos alunos como pelo próprio docente. Embora se verifique uma participação relativamente reduzida por parte dos alunos (limitam-se a receber o que lhes é transmitido como um produto acabado), a exposição oral do conhecimento pode ser considerada de elevada importância numa primeira fase de aquisição de conhecimento, sendo por isso um método necessário que, por si só e isoladamente, poderia resultar num ensino entediante e pouco motivador, devendo ser encarado como um complemento ou uma fase do processo de instrução.
Interrogativa	Comunicação é a palavra-chave, no que diz respeito à definição de metodologia interrogativa. Feita de forma constante entre professor e aluno, tende a ser, para todos os intervenientes, bastante mais interessante e motivadora do que a expositiva. Permite, também, fazer uma avaliação contínua dos alunos e ir percebendo se acompanham o

	raciocínio implícito aos conteúdos previamente expostos.
Ativa	A metodologia ativa permita tornar o aluno no agente voluntário, ativo e consciente da sua própria educação. Consiste na aplicação dos conceitos expostos pelo professor e o aluno tem tendência a aprender mais caso tenha oportunidades de aplicar os conceitos adquiridos.
Demonstrativa	Implica a participação física (ativa) do professor. Consiste essencialmente na transmissão de técnicas visando a repetição do procedimento através da relação: explicação – demonstração – aplicação. A demonstração da tarefa a ser executada pelo aluno funciona não só como um fator de motivação mas também como um esclarecimento visual do processo, permitindo uma aprendizagem rápida e eficaz das tarefas.

Materiais (Repertório) utilizados e tipos de exercícios complementares

Alunos	Materias (Repertório) / Exercícios
Geral	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de relaxamento do pulso (movimento ascendente descendente a um andamento calmo e livre de tensões - Queda do braço (numa fase inicial é feita a queda a partir do pulso, passando depois a ser feito a partir do cotovelo e, numa última fase, com todo o braço. O movimento deve ser efetuado de forma absolutamente relaxada para permitir a aplicação e transmissão correta do peso do corpo para o teclado. No momento da queda o dedo que estabelece contacto com o teclado é o 3º, por ser o dedo central e que cria mais equilíbrio. - Reflexo máximo: movimentos de ginástica digital que permitem o espreguiçamento dos dedos, contribuindo para a sensação de individualidade digital no contexto de uma mão livre e relaxada.

Aluno A	- Jacqueline Pouillard e Charles Hervé: “Ma Première Année de Piano” (exercícios e melodias)
Aluno B	Nancy Faber e Randall Faber: “Piano Adventures”
Aluno C	- Álvaro Teixeira Lopes e Vitaly Dotsenko: “Manual de Piano” - J. Thompson: “Piano Course” Vol.IV

Avaliação

Avaliação	Descrição dos itens contemplados
Geral	<ul style="list-style-type: none"> - Assimilação, compreensão e execução dos elementos abordados e trabalhados nas aulas; - Nível de progressão de uma aula para a outra (trabalho realizado em casa mediante as instruções fornecidas pelo docente) - Capacidade de autonomia de forma a rentabilizar o tempo de estudo em casa; - Interesse e participação na aula; - Prestação e participação em audições ou provas de avaliação;

3º Período

Objetivos - separados e apresentados de acordo com cada domínio de aprendizagem

Domínios	Objetivos
Afetivo	<ul style="list-style-type: none">- Motivar e despertar interesse pelo instrumento e pela Música em geral;- Promover uma boa relação entre professores e alunos;- Fomentar métodos de estudo, autoeficácia e pensamento crítico;
Psico-Motor	<ul style="list-style-type: none">- Promover experiências positivas de forma a criar motivos de aprendizagem e aperfeiçoamento (motivação);- Salientar a importância do cumprimento dos objetivos propostos;- Valorizar os resultados positivos obtidos;- Postura: trabalhar e reforçar questões de correção de postura técnica relacionados com forma da mão, diferentes tipos de gesto, diferentes tipos de ataque, precisão rítmica, independência de mãos e qualidade sonora;- Orientação no teclado: desenvolver a capacidade de fácil localização nos diferentes registos (grave, médio e agudo);- Identificação, compreensão e execução dos diferentes tipos de articulação e das principais dinâmicas.
Cognitivo	<ul style="list-style-type: none">- Combater a ideia de que o som do piano já está feito, incutindo nos alunos a vontade e necessidade de reproduzir um som de qualidade;- Estimulação da desenvoltura da coordenação motora, promovendo a execução de movimentos distintos com as duas mãos, simultaneamente;- Reconhecer as noções bases do espectro de dinâmicas: <i>p</i>, <i>mf</i>, <i>f</i>;- Desenvolver a noção de pulsação e compreensão de questões de tempo;- Estimular a memória promovendo a execução de peças de memória;

	<ul style="list-style-type: none"> - Alargar o léxico musical; - Desenvolver a capacidade auditiva e de leitura musical; - Reconhecer os diferentes registos do instrumento: - Reconhecer e identificar diferenças estilísticas, estrutura, frases e diferentes articulações; - Fomentar a imaginação partindo do material musical (carácter), dos títulos, das ilustrações.
--	---

Metodologias aplicadas e respetivas descrições

Metodologia	Descrição
Expositiva	A transmissão oral do conhecimento, seja ele na forma de informações ou conteúdos, caracteriza a metodologia expositiva. Após o momento de transmissão pode haver lugar para questões colocadas tanto pelos alunos como pelo próprio docente. Embora se verifique uma participação relativamente reduzida por parte dos alunos (limitam-se a receber o que lhes é transmitido como um produto acabado), a exposição oral do conhecimento pode ser considerada de elevada importância numa primeira fase de aquisição de conhecimento, sendo por isso um método necessário que, por si só e isoladamente, poderia resultar num ensino entediante e pouco motivador, devendo ser encarado como um complemento ou uma fase do processo de instrução.
Interrogativa	Comunicação é a palavra-chave, no que diz respeito à definição de metodologia interrogativa. Feita de forma constante entre professor e aluno, tende a ser, para todos os intervenientes, bastante mais interessante e motivadora do que a expositiva. Permite, também, fazer uma avaliação contínua dos alunos e ir percebendo se acompanham o

	raciocínio implícito aos conteúdos previamente expostos.
Ativa	A metodologia ativa permita tornar o aluno no agente voluntário, ativo e consciente da sua própria educação. Consiste na aplicação dos conceitos expostos pelo professor e o aluno tem tendência a aprender mais caso tenha oportunidades de aplicar os conceitos adquiridos.
Demonstrativa	Implica a participação física (ativa) do professor. Consiste essencialmente na transmissão de técnicas visando a repetição do procedimento através da relação: explicação – demonstração – aplicação. A demonstração da tarefa a ser executada pelo aluno funciona não só como um fator de motivação mas também como um esclarecimento visual do processo, permitindo uma aprendizagem rápida e eficaz das tarefas.

Materiais (Repertório) utilizado e tipos de exercícios complementares

Alunos	Materias (Repertório) / Exercícios
Geral	<ul style="list-style-type: none"> - Exercícios de relaxamento do pulso (movimento ascendente descendente a um andamento calmo e livre de tensões - Queda do braço (numa fase inicial é feita a queda a partir do pulso, passando depois a ser feito a partir do cotovelo e, numa última fase, com todo o braço. O movimento deve ser efetuado de forma absolutamente relaxada para permitir a aplicação e transmissão correta do peso do corpo para o teclado. No momento da queda o dedo que estabelece contacto com o teclado é o 3º, por ser o dedo central e que cria mais equilíbrio. - Reflexo máximo: movimentos de ginástica digital que permitem o espreguçamento dos dedos, contribuindo para a sensação de individualidade digital no contexto de uma mão livre e relaxada.

Aluno A	- Jacqueline Pouillard e Charles Hervé: “Ma Première Année de Piano” (exercícios e melodias)
Aluno B	- Nancy Faber e Randall Faber: “Piano Adventures” - Escala de Dó M
Aluno C	- J. Thompson: “Piano Course” Vol.IV - Burgmüller: Estudos

Avaliação

Avaliação	Descrição dos itens contemplados
Geral	Assimilação, compreensão e execução dos elementos abordados e trabalhados nas aulas; Nível de progressão de uma aula para a outra (trabalho realizado em casa mediante as instruções fornecidas pelo docente) Capacidade de autonomia de forma a rentabilizar o tempo de estudo em casa; Interesse e participação na aula; Prestação e participação em audições ou provas de avaliação

4. Planificações

Nesta secção serão apresentadas as planificações de aulas dos alunos da componente de Prática de Coadjuvação Letiva. Foram escolhidas duas aulas relevantes de cada um dos três alunos e relativas a cada Período. Nesse sentido, apresenta-se aqui um total de seis planificações por Período, perfazendo um total de dezoito planificações representativas. Numa tentativa de facilitação para o leitor são, igualmente, apresentados relatórios de aula após cada uma das planificações, de forma a facilitar a ligação entre conteúdos e a sua descrição.

Identificação dos alunos:

- Aluno A – Iniciação II
- Aluno B – Iniciação II
- Aluno C – Iniciação II

Planificações de aulas intervencionadas

1º Período

- Aula nº2, relativa a 25 de Setembro de 2013
- Aula nº10, relativa a 20 de Novembro de 2013

2º Período

- Aula nº21, relativa a 26 de Fevereiro de 2014
- Aula nº25, relativa a 2 de Abril de 2014

3º Período

- Aula nº27, relativa a 7 de Maio de 2014
- Aula nº28, relativa a 14 de Maio de 2014

1º Período

Planificação 1

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	25/09/2013
Número da aula	2

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Conhecimento pessoal da aluna;- Diagnóstico de conhecimentos;- Postura e atitude ao instrumento.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Conhecer a aluna e os traços gerais da sua personalidade de forma mais aprofundada;- Criar bom ambiente e dar início a uma boa relação professor / aluna;- Conhecer hábitos de estudo da aluna;- Diagnosticar o nível de conhecimentos da aluna em termos

	<p>instrumentais;</p> <p>- Traçar o perfil da aluna de forma a ter dados suficientes para delinear uma estratégia adequada.</p>
Estratégias	<p>- Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído;</p> <p>- Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento;</p> <p>- Audição de algum material musical que permita realizar um diagnóstico apropriado;</p> <p>- Correção de eventuais questões relacionadas com postura base (como sentar, posição de mão e dedos);</p> <p>- Leitura de material musical novo que vise já a correção de eventuais lacunas e que viabilize um nível de progressão para a aluna.</p> <p>- Identificação dos pontos críticos da peça nova e das suas soluções, possibilitando assim as bases para um estudo apropriado em casa;</p> <p>- Mensagem positiva e motivadora de despedida.</p>
Recursos didáticos e material	<p>- Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: Exercícios introdutórios</p> <p>- Exercícios de queda e libertação do braço</p>

Relatório de Aula (1)

Após uma primeira aula de apresentação e de boas vindas, teve início esta segunda aula do ano letivo num ambiente descontraído e de motivação para a prática instrumental, proporcionando-se um breve período de tempo para a troca de impressões acerca de questões pessoais e informais, na tentativa de desinibir a aluna e de a fazer sentir-se à vontade.

Esta aula destaca-se de todas as outras pelo facto de haver uma grande oferta de informação por parte do aluno para o professor e não, como é habitual, do professor para o aluno. Embora o processo de ensino resulte numa mútua e permanente troca de conhecimentos, esta aula consistiu num momento de diagnóstico de conhecimentos. A aluna já tinha iniciado os seus estudos de piano noutra instituição e, após a primeira aula de apresentação, foi necessário ouvir algum repertório, permitindo assim uma avaliação de noções de postura ao instrumento, postura de mão e dedos, flexibilidade do pulso, capacidade de relaxamento, fase de desenvolvimento (*portato ou legato*), capacidade de coordenação e dificuldade de repertório. Foram diagnosticados alguns aspetos merecedores de atenção, nomeadamente a nível de flexibilidade e de relaxamento da mão e do pulso, tal como se observaram determinados aspetos positivos, nomeadamente a nível de capacidade de leitura e de orientação no teclado. Após a realização de exercícios de queda e libertação do braço, foi lida uma nova peça do método antigo que a aluna tinha, dando especial cuidado às passagens com maior grau de dificuldade e apresentando as devidas soluções, alertando para a necessidade de estudo em casa. A aluna revelou os seus hábitos de estudo em casa e terminou a sua participação ativa na aula de grupo de forma descontraída e motivante. No final, em colaboração com a professora orientadora cooperante e já sem a presença de alunos na sala de aula, foi discutido e escolhido o tipo de método a seguir, de acordo com as necessidades reveladas.

Planificação 2

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	20/11/2013
Número da aula	10

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Coordenação motora e sincronização;- Postura e atitude;- Memória;- Respiração e fraseio;- Polifonia (num formato simples)
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Desenvolver a coordenação motora da aluna e a sua capacidade de sincronização;- Inculcar a necessidade de uma postura adequada ao instrumento e livre de tensões

	<ul style="list-style-type: none"> - Indicar estratégias de memorização - Consolidar questões de fraseio natural e de respiração; - Proporcionar a assimilação, compreensão e execução de polifonia no seu grau mais simples - Automatização.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidação do trabalho de independência de mãos; - Divisão da peça de Pouillard em duas secções de forma a facilitar o processo de memorização; - Entoação oral da melodia e deteção das zonas de respiração de forma a compreender o fraseio de forma natural; - Promoção do estudo apropriado em casa, com especial referência às passagens mais inseguras; - Mensagem positiva e motivadora de despedida.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - C. Hervé e J. Pouillard: Exercícios de polifonia; - C. Hervé e J. Pouillard: “Le petit poney”; Exercícios de queda e libertação do braço.

Relatório de Aula (2)

Esta aula, a 10ª do ano letivo, decorre já numa fase que permite revelar o trabalho técnico e musical desenvolvido, uma vez ultrapassada a fase inicial de adaptação.

A aula teve início com o habitual momento de desinibição e boas-vindas, passando-se logo ao momento de trabalho. Após recomendação acerca da importância da postura ao instrumento, foi dado algum tempo à aluna para que percebesse que não há problema em dispensar tempo com o bom posicionamento, sendo sempre preferível isso a uma postura incorreta por mera precipitação. Após o habitual exercício de queda

e libertação do braço que consiste na queda do braço de forma completamente relaxada (visa libertar o braço, orientando adequadamente o peso até ao 3º dedo, que por sua vez estabelece contacto com o teclado), a aluna apresentou os exercícios de polifonia do método *Ma première année de piano* de Charles Hervé e Jacqueline Pouillard e foram resolvidas questões de segurança e independência de mãos, através da execução em mãos separadas e de uma junção cuidada, livre de tensões. Já com a peça *Le petit poney*, foi trabalhada a automatização do fraseio através da demonstração de pontos de respiração e foi efetuada uma divisão em partes, como estratégia de memorização. A aula terminou com uma mensagem de despedida e de motivação para o trabalho de memorização e de estudo a ser realizado em casa.

Planificação 3

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	25/09/2013
Número da aula	2

Planificação	Descrição
--------------	-----------

Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecimento pessoal do aluno; - Diagnóstico de conhecimentos; - Postura e atitude ao instrumento.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer o aluno e os traços gerais da sua personalidade de forma mais aprofundada; - Criar bom ambiente e dar início a uma boa relação professor / aluno; - Conhecer hábitos de estudo do aluno; - Diagnosticar o nível de conhecimentos do aluno em termos instrumentais; - Traçar o perfil do aluno de forma a ter dados suficientes para delinear uma estratégia adequada.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Audição de algum material musical que permita realizar um diagnóstico apropriado; - Correção ou consolidação de eventuais questões relacionadas com postura base (como sentar, posição de mão e dedos); - Mensagem positiva e motivadora de despedida.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Nancy e Randall Faber: Método “Piano Adventures” – Nível 2

Relatório de Aula (3)

Tal como no caso do Aluno A, após uma primeira aula de apresentação e de boas vindas, teve início esta segunda aula do ano letivo num ambiente descontraído e de motivação para a prática instrumental, proporcionando-se um breve período de tempo para a troca de impressões acerca de questões pessoais e informais, na tentativa de desinibir o aluno e de o fazer sentir-se à vontade. Esta aula baseou-se num momento de diagnóstico de conhecimentos. O aluno já tinha iniciado os seus estudos de piano com a professora Andreia Costa (orientadora cooperante) e foi apresentado material marcado para férias que permitiu uma avaliação das suas noções de postura ao instrumento, postura de mão e dedos, flexibilidade do pulso, capacidade de relaxamento, fase de desenvolvimento, capacidade de coordenação e sincronização e dificuldade de repertório.

O aluno revelou um elevado nível de preparação em termos gerais e foi desempenhado um trabalho de consolidação do espectro de dinâmicas de uma peça peça incluída no método *Piano Adventures*. Foi também feito um trabalho de estimulação da criatividade, passando pela compreensão da ideia formada pelo aluno acerca do carácter da peça, de forma criar uma interpretação mais coerente. O aluno revelou os seus hábitos de estudo em casa, mencionando ter a presença constante do encarregado de educação que, com conhecimentos de educação musical e instrumental, constitui um sólido suporte.

Foi marcada a leitura de uma nova peça do método, sem ser fornecida qualquer tipo de pista ou indicação, de forma a avaliar o grau de autonomia do aluno em termos de leitura musical. A aula terminou com um momento de elogio ao trabalho feito em férias, na tentativa de incentivar e motivar o aluno para o desenvolvimento de um trabalho de qualidade, ao nível das suas capacidades.

Planificação 4

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	20/11/2013
Número da aula	10

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Coordenação motora e sincronização;- Respiração e fraseio;- Dinâmicas;- Acordes;- Memória- Pedal
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Desenvolver a coordenação motora do aluno e a sua capacidade de sincronização;- Proporcionar a assimilação, compreensão e execução de um

	<p>leque de dinâmicas (do <i>pp</i> ao <i>f</i>);</p> <ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de antecipação mental no que diz respeito a acordes; - Indicar estratégias de memorização; - Consolidar questões de fraseio natural e de respiração; - Automatização do pedal
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidação do trabalho de independência de mãos; - Demonstração do potencial dinâmico das peças; - Estimulação do trabalho mental através da antecipação de cada acorde, quer em termos de notas como de dedilhações (posição); - Simplificação do processo de memorização, tanto a nível psicológico como prático (divisão em secções); - Alerta e interrogação acerca da limpeza do pedal e do modo da sua aplicação.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Nancy e Randall Faber: do Método “Piano Adventures” – Nível 2 - <i>Spanish Caballero</i> e <i>Shave and HairCut</i>

Relatório de Aula (4)

No início da aula proporcionou-se o habitual momento de desinibição e boas-vindas, dando tempo para que o aluno se instalasse e se preparasse para a aula de instrumento.

O aluno começou por interpretar do método “Piano Adventures” a peça *Shave and HairCut* onde foram assinaladas as intenções de dinâmica e o demonstradas as possibilidades das mesmas. Foram ainda colmatadas algumas dúvidas de notas e foi desenvolvido um trabalho de antecipação e preparação, aplicado a acordes. O aluno tinha que preparar mentalmente o acorde seguinte, permitindo apenas aos dedos que

o tocassem no momento posterior, após certeza das notas e da posição física. Com a peça *Spanish Caballero* foram abordadas questões de carácter, nomeadamente através da associação do título da peça com as sonoridades e os efeitos implícitos e foi desenvolvido um trabalho de limpeza de pedal, obrigando o aluno a ouvir cuidadosamente o resultado sonoro que saía do instrumento e reexplicando a importância da mudança de pedal no momento imediatamente posterior ao do dedo. Após a promoção destes conceitos foi estimulada a sua automatização, livre de tensões.

A aula terminou com a marcação de uma nova peça e com a escrita, na caderneta, dos principais aspetos abordados para que pudessem ser relembrados em casa e aplicados no momento de estudo.

Planificação 5

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	25/09/2013
Número da aula	2

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecimento pessoal do aluno; - Diagnóstico de conhecimentos; - Postura e atitude ao instrumento.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer o aluno e os traços gerais da sua personalidade de forma mais aprofundada; - Criar bom ambiente e dar início a uma boa relação professor / aluna - Conhecer hábitos de estudo do aluno; - Diagnosticar o nível de conhecimentos do aluno em termos instrumentais; - Traçar o perfil do aluno de forma a ter dados suficientes para delinear uma estratégia adequada.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Audição de algum material musical que permita realizar um diagnóstico apropriado; - Correção ou consolidação de eventuais questões relacionadas com postura base (como sentar, posição de mão e dedos). - Aplicação dessas questões ao repertório; - Mensagem positiva e motivadora de despedida.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - J.S.Bach: Menuet em Sol m, extraído do <i>Livro de Anna Magdalena</i>

Relatório de Aula (5)

Uma vez que o Aluno C tem aulas num contexto de aulas em grupo, esta aula assemelha-se à dos dois alunos anteriores. Após uma primeira aula de apresentação e de boas vindas, teve início esta segunda aula do ano letivo num ambiente descontraído e de motivação para a prática instrumental, proporcionando-se um breve período de tempo para a troca de impressões acerca de questões pessoais e informais, na tentativa de desinibir o aluno e de o fazer sentir-se à vontade.

A aula foi destinada ao diagnóstico de conhecimentos musicais/instrumentais do aluno, uma vez ele já tinha iniciado a percurso de aprendizagem musical noutra instituição de ensino. Após avaliação de noções de postura ao instrumento, postura de mão e dedos, flexibilidade do pulso, capacidade de relaxamento, fase de desenvolvimento (*portado ou legato*), capacidade de coordenação e dificuldade de repertório, foram-lhe diagnosticados alguns aspetos merecedores de atenção, nomeadamente a nível precisão e resistência dos dedos bem como de formação da mão. Por outro lado, observou-se que o aluno apresentava um nível de leitura desenvolvido e que compreendia questões de notação rítmica com facilidade.

Foram lembrados e postos em prática os princípios base de formação da mão e de posição dos dedos no teclado, aplicando-os ao *Menuet* em Sol m de Bach (repertório que o aluno trazia). O aluno revelou os seus hábitos de estudo em casa e terminou a sua participação ativa na aula de grupo de forma descontraída e motivante. No final, em colaboração com a professora orientadora e já sem a presença de alunos na sala de aula, foi discutido e escolhido o tipo de método a seguir, de acordo com as necessidades reveladas, optando-se por diminuir o nível de dificuldade do repertório a que o aluno estava habituado, de forma a combater alguns aspetos de formação base.

Planificação 6

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	1º
Data	20/11/2013
Número da aula	10

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Coordenação motora e sincronização; - Posição de mão e dos dedos; - Fraseio e respiração; - Execução em legato.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coordenação motora do aluno e a sua capacidade de sincronização; - Corrigir e fomentar a correção da posição da mão e da precisão do contacto digital; - Proporcionar a assimilação, compreensão e execução em <i>legato</i>;

	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar questões de fraseio natural e de respiração; - Automatização dos conceitos.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidação do trabalho de independência de mãos; - Interrogação acerca da posição correta da mão e fomentação da devida execução; - Demonstração da importância de uma posição correta do dedo na tecla e das consequências da má postura; - Incentivo à audição do legato e à sua execução; - Entoação oral da melodia e deteção das zonas de respiração de forma a compreender o fraseio de forma natural; - Mensagem final positiva e de alerta para a necessidade de um estudo cuidado.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - C.Czerny: Estudo op.777 n.2 - Á. Teixeira Lopes & V. Dotsenko: extraído do “Manual de Piano” – G. Martin: <i>Boogie</i>

Relatório de Aula (6)

À semelhança do que acontecera em aulas anteriores, no início da aula proporcionou-se o habitual momento de desinibição e boas-vindas, dando tempo para que o aluno se instalasse e se preparasse para a aula de instrumento. O aluno começou por interpretar o estudo de Czerny op.777 n.2 e foram trabalhadas questões relacionadas com o posicionamento dos dedos no teclado. O aluno efetuou um exercício de sensibilidade digital (movimento lento da mão no sentido ascendente e descendente sem perder o contacto entre ponta do dedo e tecla), permitindo-lhe assim alguma sensação de controlo e contacto digital. Já com a peça *Boogie* de Gerald Martin foi trabalhada a prática em *legato*. Certificando-me de que o aluno tinha os ombros relaxados,

viabilizando assim a projeção do peso para a pontas dos dedos, foi desenvolvido um trabalho lento de *legato* digital com a devida orientação auditiva – chamando a atenção para a necessidade de este tipo de trabalho ser igualmente efetuado em casa.

Já noutro domínio, o do fraseio, foi efetuada a entoação da peça de G.Martin dando ênfase aos momentos naturais de respiração, na tentativa de compreensão do fraseio da peça. Tal tarefa acabou por não lograr grandes vantagens, uma vez que o reduzido nível de concentração do aluno assim não o permitiram.

A aula terminou com uma mensagem de incentivo ao estudo.

2º Período

Planificação 7

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	26/02/2014
Número da aula	21

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Reforço da relação professor / aluna;- Programa para a Audição de Iniciação – consolidação;- Presença e atitude no momento de exposição pública;- Postura e atitude ao instrumento;- Fraseio e respiração;- Memória;- Relaxamento do pulso.

Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e a aluna; - Consolidar o programa a ser apresentado na audição; - Inculcar na aluna as normas gerais de comportamento na audição (postura, vénia); - Consolidar a postura da mão e do pulso; - Evidenciar a importância do fraseio.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Exercício de ginástica de pulso feito fora do instrumento; - Automatização da obra a ser interpretada na audição e aperfeiçoamento de pormenores musicais; - Simulação do momento da audição, promovendo a prática performativa para os colegas; - Estimulação de memória; - Encorajamento para o estudo em casa e mensagem de motivação para a audição.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: "Gaiment"; - Exercícios de relaxamento de pulso (movimento ascendente e descendente).

Relatório de Aula (7)

A aula do dia 26 de Fevereiro de 2014, a vigésima primeira do calendário letivo, incluiu um momento de preparação para a audição de Carnaval que se avizinhava, destacando-se por isso.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, dando tempo para que o aluno se instalasse e se preparasse para a aula de instrumento, foi efetuado o exercício de ginástica de pulso (sequência lenta de movimentos ascendentes e descendentes que visam relaxar e libertar o pulso). Em termos de repertório, foi revista a peça que iria ser tocada na audição, *Gaiment*, abordando-se questões de fraseio e de aperfeiçoamento de dinâmicas, alicerçando ao mesmo tempo o trabalho de memória. Por fim, houve uma simulação do momento de audição perante os colegas, tendo a aluna efetuado a performance da peça bem como os rituais de agradecimento. A aluna revelou compreender os conceitos abordados e mostrou-se entusiasmada para a audição. A aula terminou com votos de concentração e muito sucesso.

Planificação 8

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	02/04/2014

Número da aula 25	
Planificação Descrição	
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluna; - Marcação do programa para as férias da Páscoa; - Relaxamento do pulso; - O legato; - Treino auditivo.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluna; - Consolidar a leitura de novo repertório em mãos separadas; - Fomentar o relaxamento do pulso; - Inculir na aluna a importância de cumprir um plano de estudo regular durante o período de férias da Páscoa; - Treinar a prática de <i>legato</i> livre de tensões; - Fomentar a audição do resultado sonoro real e promover o <i>legato</i> através da ligação pelo som.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Exercício de ginástica de pulso feito fora do instrumento; - Leitura e esclarecimento de questões de ritmo, notas e dedilhações (inerentes ao processo de leitura de uma partitura pela primeira vez); - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> e pedido de repetição e execução por parte da aluna; - Mensagem final acerca da importância do cumprimento de um plano

	de estudo regular durante o período de férias da Páscoa.
Recursos didáticos e material	- Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: Exercícios nº1 e 2 de prática em <i>legato</i> - Exercícios de relaxamento de pulso (movimento ascendente e descendente) aplicados fora do piano.

Relatório de Aula (8)

Esta aula, a última antes das férias da Páscoa, inclui um momento de trabalho pedagógico semelhante ao desenvolvido em aulas anteriores, terminando com a marcação do programa para férias.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, foi efetuado um trabalho de ginástica de pulso e de consolidação de *legato* aplicado a exercícios do método de Charles Hervé e Jacqueline Pouillard. A aluna demonstrou compreender bem os requisitos físicos e auditivos inerentes à prática em *legato* e foi encorajada a efetuar o mesmo tipo de trabalho em casa, durante as férias.

Foram lembrados os exercícios habituais de libertação do pulso e foi explicada a importância de uma prática regular de estudo durante as duas semanas seguintes. A aula terminou com a interpretação minha das peças novas de forma a motivar a aluna, revelando-lhe desde logo a obra no seu contexto geral.

Planificação 9

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	26/02/2014
Número da aula	21

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Reforço da relação professor / aluno;- Programa para a Audição de Iniciação – consolidação;- Presença e comportamento no momento de exposição pública;- Fraseio- Memória.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar o bom relacionamento entre professor e o aluno;- Consolidar o programa a ser apresentado na audição;

	<ul style="list-style-type: none"> - Inculcar no aluno as normas gerais de comportamento na audição (postura, vénia); - Motivar o aluno para a apresentação pública (audição);
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Automatização da obra a ser interpretada na audição e aperfeiçoamento de pormenores musicais; - Simulação do momento da audição, promovendo a prática performativa para os colegas; - Estimulação de memória; - Encorajamento para o estudo em casa e mensagem de motivação para a audição.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Tradicional: <i>Boom Boom</i> (extraído do Método “Piano Adventures” – Nível 2

Relatório de Aula (9)

A aula do dia 26 de Fevereiro de 2014, a vigésima primeira do calendário letivo, incluiu um momento de preparação para a audição de Carnaval que se avizinhava, destacando-se por isso.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, dando tempo para que o aluno se instalasse e se preparasse para a aula de instrumento, foi revista a peça que iria ser interpretada na audição (“*Boom Boom*”), abordando-se questões de fraseio e de aperfeiçoamento de dinâmicas. Foi recordada a divisão da peça efetuada na aula anterior, de forma a reforçar o trabalho de memória. Por fim, houve uma simulação do momento de audição perante os colegas, tendo o aluno efetuado a performance da peça bem como os rituais de agradecimento, sem registo de problemas ou dificuldades.

A aula terminou com votos de concentração e de muito sucesso para a audição

Planificação 10

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	02/04/2014
Número da aula	25

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Reforço da relação professor / aluno;- Marcação do programa para as férias da Páscoa;- Leitura musical (ritmo e notas);- Pedal.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluna;- Consolidar a leitura de novo repertório em mãos separadas;- Identificação de problemas e de respetivas soluções técnicas no

	<p>novo repertório;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Inculir no aluno a importância de cumprir um plano de estudo regular durante o período de férias da Páscoa; - Compreensão e a Automatização do mecanismo de emprego do pedal.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Leitura e esclarecimento de questões de ritmo, notas e dedilhações (inerentes ao processo de leitura de uma partitura pela primeira vez); - Relembrar os princípios inerentes à mudança de pedal e estabelecer a prática em notas soltas, aplicando-o ao repertório apenas num momento posterior; - Mensagem final acerca da importância do cumprimento de um plano de estudo regular durante o período de férias da Páscoa.
Recursos didáticos e material	- N. e Randall Faber: Método “Piano Adventues” Nível 2

Relatório de Aula (10)

Esta aula, a última antes das férias da Páscoa, inclui um momento de trabalho pedagógico semelhante ao desenvolvido em aulas anteriores, terminando com a marcação do programa para férias.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, foi efetuado um trabalho de leitura de novo repertório do método “Piano Adventures”, esclarecendo-se questões de ritmo e de notas, sobretudo pela escrita num registo do teclado menos abordado pelo

aluno. Foi também referida a necessidade de pedal (a aplicar em fase posterior), não se procedendo à sua introdução por se estar ainda numa fase embrionária de leitura da obra. Contudo, o aluno efetuou um exercício de mudança de pedal com notas soltas para que mantivesse presente a técnica de aplicação de pedal.

O aluno, que até ao momento desta aula foi desenvolvendo um trabalho coerente e evolutivo, mostrou compreender bem todos os conceitos abordados e foi-lhe feito, em jeito de desafio, uma proposta de estudo bastante ambiciosa com o objetivo de o fazer progredir e motivar ainda mais.

Planificação 11

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	26/02/2014
Número da aula	21

Planificação	Descrição
--------------	-----------

Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluno; - Programa para a Audição de Iniciação – consolidação; - Presença e comportamento no momento de exposição pública; - Postura de mão e dedos; - Memória.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e o aluno; - Consolidar o programa a ser apresentado na audição; - Inculcar no aluno as normas gerais de comportamento na audição (postura, vénia); - Motivar o aluno para a apresentação pública (audição); - Reforçar as noções de postura de mão e dedos.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Automatização da obra a ser interpretada na audição e aperfeiçoamento de pormenores musicais; - Simulação do momento da audição perante os colegas de turma, promovendo a prática performativa; - Estimulação de memória (noção das diferentes secções); - Aplicação de exercícios de formação da posição da mão e de sensibilização da ponta dos dedos; - Encorajamento para o estudo em casa e mensagem de motivação para a audição.
Recursos didáticos e	<ul style="list-style-type: none"> - Thompson: <i>Teatro Chinês</i> (extraído do volume IV do método)

material	“Easiest Piano Course”)
----------	-------------------------

Relatório de Aula (11)

A aula do dia 26 de Fevereiro de 2014, a vigésima primeira do calendário letivo, incluiu um momento de preparação para a audição de Carnaval que se avizinhava, destacando-se por isso.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, dando tempo para que o aluno se instalasse e se preparasse para a aula de instrumento, foi revista a peça que iria ser interpretada na audição (*“Teatro Chinês”*), abordando-se questões de contacto digital, de fraseio e de dinâmicas. Foi recordada a divisão da peça efetuada na aula anterior, de forma a reforçar o trabalho de memória. Por fim, houve uma simulação do momento de audição perante os colegas, tendo o aluno efetuado a performance da peça bem como os rituais de agradecimento. O aluno não revelou dificuldades no desempenho das tarefas. A aula terminou com votos de concentração e muito sucesso para a audição.

Planificação 12

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	2º
Data	02/04/2014
Número da aula	25

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluno; - Marcação do programa para as férias da Páscoa; - Leitura musical; - Posição de mão e dos dedos; - <i>O legato</i>.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluna; - Iniciar a leitura de novo repertório em mãos separadas; - Despertar no aluno uma audição apurada daquilo que toca; - Fomentar e incutir a necessidade de uma mão relaxado e com a participação ativa dos dedos; - Automatização da prática em <i>legato</i>; - Incutir no aluno a importância de cumprir um plano de estudo regular durante o período de férias da Páscoa.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Leitura em mãos separadas e esclarecimento de questões de ritmo, notas e dedilhações (inerentes ao processo de leitura de uma partitura pela primeira vez); - Incentivo à consolidação destas questões; - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> (bem como execução por parte do aluno); - Mensagem final acerca da importância do cumprimento de um

	plano de estudo regular durante o período de férias da Páscoa.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Burgmüller: Estudo nº1 em Dó M - Reflexo máximo (espreguiçamento de dedos e sentido de independência dos mesmo)

Relatório de Aula (12)

Esta aula, a última antes das férias da Páscoa, inclui um momento de trabalho pedagógico semelhante ao desenvolvido em aulas anteriores, terminando com a marcação do programa para férias.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas, foi efetuado um trabalho de espreguiçamento dos dedos (reflexo máximo) e de leitura de novo repertório (Estudo n.1 de Burgmüller), dando-se especial ênfase a questões de relaxamento da mão e de precisão dos dedos. O aluno mostrou compreender o trabalho efetuado e revelou interesse em dar-lhe continuidade durante o período de férias.

A aula terminou com uma mensagem geral de boas férias e de bom estudo, dirigida não só para este aluno mas também a todos os outros alunos que integram o grupo de Iniciação.

3º Período

Planificação 13

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	07/05/2014
Número da aula	27

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Reforço da relação professor / aluna;- Relaxamento do pulso;- Treino auditivo- O legato (em exercícios polifónicos)
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluna;- Consolidar a leitura de novo repertório em mãos separadas;- Fomentar o relaxamento do pulso;

	<ul style="list-style-type: none"> - Treinar a prática de <i>legato</i> livre de tensões; - Associar a prática performativa a um momento de prazer; - Fomentar a audição do resultado sonoro real e promover o <i>legato</i> através da ligação pelo som.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Exercício de ginástica de pulso feito fora do instrumento; - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> e pedido de repetição e execução por parte da aluna; - Mensagem final acerca da importância do cumprimento de um plano de estudo regular e com foco nas questões abordadas em aula.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: Exercícios de legato e poloifonia; - Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: <i>Vieille Chanson</i> - Exercícios de relaxamento de pulso (movimento ascendente e descendente) aplicados fora do piano.

Relatório de Aula (13)

Na aula do dia 7 de Maio de 2014 deu-se continuidade ao trabalho de aprendizagem e domínio da prática em *legato*, reforçando o trabalho de libertação do pulso.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas foram desenvolvidos os exercícios de ginástica e foi desenvolvido o trabalho de prática em *legato* devidamente aplicado ao repertório. A aluna revelou compreender os conceitos abordados contudo,

uma vez verificado que nem sempre o estudo em casa era feito tendo em conta esta preocupação, foi feita uma descrição pormenorizada acerca dos objetivos do estudo, na tentativa de estimulação e consciencialização.

A aula terminou com um acordo entre aluna e professor, na tentativa de criação de um compromisso mútuo que possibilitasse a evolução da aluna.

Planificação 14

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno A
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	14/05/2014
Número da aula	28

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	- Reforço da relação professor / aluna; - Relaxamento do pulso; - Melodias com uma alteração da armação de clave (Fá # ou Si

	<p>b)</p> <ul style="list-style-type: none"> - O legato;
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluna; - Consolidar a leitura de novo repertório em mãos separadas; - Fomentar o relaxamento do pulso; - Treinar a prática de <i>legato</i> livre de tensões; - Associar a prática performativa a um momento de prazer; - Fomentar a audição do resultado sonoro real e promover o <i>legato</i> através da ligação pelo som; - Abordagem e habituação a peças com uma alteração na armação de clave (Fá # ou Si b) e desenvolvimento da noção de teclado.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Exercício de ginástica de pulso feito fora do instrumento; - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> e pedido de repetição e execução por parte da aluna; - Alertar para a presença de alterações na armação de clave e de necessidade de habituação;
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: <i>Clair Matin</i> - Charles Hervé e Jaqueline Pouillard: <i>Promenade</i> - Exercícios de relaxamento de pulso (movimento ascendente e descendente) aplicados fora do piano.

Relatório de Aula (14)

A aula do dia 14 de Maio de 2014 iniciou-se com o habitual momento de desinibição e de boas-vindas, seguindo-se o exercício de ginástica de pulso (sucessão lenta de movimentos ascendentes e descendentes) já aplicado em aulas anteriores que visa a libertação do mesmo.

Relativamente ao repertório, o trabalho incidiu em duas obras nas tonalidades de Sol M (com Fá # na armação de clave) e Fá M (com Si b M), promovendo-se assim a capacidade mental de adaptação a teclas pretas e estimulando-se a capacidade de adaptação da mão. O trabalho deu, também, seguimento à prática de *legato* iniciada e abordada nas aulas anteriores. A aluna não demonstrou problemas em adaptar-se aos novos conceitos abordados e mostrou-se motivada para dar continuidade ao trabalho em casa.

A aula terminou com votos de bom estudo num clima de descontração partilhado pelos colegas de turma.

Planificação 15

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	07/05/2014

Número da aula	27
----------------	----

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none">- Reforço da relação professor / aluno;- Escala de Dó M (isolada e no contexto do repertório)- Memória;
Objetivos	<ul style="list-style-type: none">- Consolidar o bom relacionamento entre professor e o aluno;- Reforçar as noções associadas à execução da escala de Dó M (passagem do polegar e capacidade de antecipação e reposicionamento da mão);- Aplicação desses conceitos ao repertório.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none">- Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído;- Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento;- Relembrar o mecanismo de passagem do polegar e de reposicionamento da mão;- Execução desse mesmo mecanismo de forma cuidada e relaxa, promovendo a sua automatização;- Abordagem em mãos separadas e em mãos juntas com movimentos contrários;- Identificação de passagens de polegar no repertório.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none">- Faber: do método Piano Adventures: <i>Horse Down Carriage</i>

Relatório de Aula (15)

Na aula do dia 7 de Maio de 2014 foi dada continuidade ao trabalho desenvolvido durante os dois Períodos anteriores, incluindo uma nova componente: Escala – passagem de polegar.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas foi explicado e demonstrado o movimento de passagem de polegar e de reposicionamento da mão, de forma lenta e relaxa. O aluno mostrou assimilar de forma perfeitamente natural estas noções, aplicando-as logo em mãos separadas e em mãos juntas em movimentos contrários, sem qualquer tipo de tensões ou dificuldades.

Foram identificadas passagens semelhantes no repertório, alertando o aluno para a necessidade de aplicação desse conhecimento no momento de estudo em casa.

A aula terminou serenamente com votos de bom estudo.

Planificação 16

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno B
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	14/05/2014
Número da aula	28

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluno; - Escala de Dó M; - Pedal; - Fraseio e respiração.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e o aluno; - Reforçar as noções associadas à execução da escala de Dó M (passagem do polegar e capacidade de antecipação e reposicionamento da mão); - Reforçar o conhecimento relacionado com a aplicação e a sua automatização; - Aplicação desses conceitos ao repertório; - Compreender noções simples de fraseio.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Relembrar o mecanismo de passagem do polegar e de reposicionamento da mão; - Execução desse conhecimento de forma cuidada e relaxa; - Abordagem em mãos separadas e em mãos juntas com movimentos contrários; - Confrontação do resultado sonoro obtido com o gesto de mudança de pedal; - Automatização do mecanismo de mudança de pedal livre de tensões.

Recursos didáticos e material	- Faber: do método Piano Adventures: <i>Horse Down Carriage</i>
--------------------------------------	---

Relatório de Aula (16)

Na aula do dia 14 de Maio de 2014 foi dada continuidade ao trabalho desenvolvido durante os dois Períodos anteriores, nomeadamente com a passagem de polegar, movimento diretamente associado às escalas.

Após o habitual momento de desinibição e boas-vindas foi reexplicado e demonstrado o movimento de passagem de polegar (com a escala de Dó M), de forma lenta e relaxa. O aluno mostrou sentir-se à vontade com esses conceitos e revelou tê-los aplicado corretamente em casa, tanto em mãos separadas como em mãos juntas e em movimentos contrários.

Já com o repertório, foram trabalhadas questões de carácter puramente musical. Nomeadamente através do fraseio e da noção de métrica.

A aula terminou serenamente com votos de bom estudo e com a marcação de duas novas peças que incluem o trabalho de acordes de três notas.

Planificação 17

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano

Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	07/05/2014
Número da aula	27

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluna; - Acordes (posição de mão dedos); - Posição de mão e dos dedos; - O <i>legato</i>; - Independência dos dedos.
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluno; - Desenvolver a prática em <i>legato</i> aliada ao relaxamento da mão; - Automatização da prática em <i>legato</i>; - Automatização da preparação e execução de acordes. - Desenvolver a independência dos dedos.
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> e pedido de repetição e execução por parte do aluno, tendo como

	<p>ponto de partida uma mão formada e relaxada;</p> <ul style="list-style-type: none"> - Antecipar (física e mentalmente) os acordes e automatização deste processo;máximo) - Executar exercício de espreguiçamento dos dedos (reflexo máximo).
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Burgmüller: Estudo nº1 em Dó M; - Reflexo máximo (espreguiçamento de dedos e sentido de independência dos mesmo).

Relatório de Aula (17)

Na aula do dia 7 de Maio de 2014 foi dada continuidade ao trabalho desenvolvido durante os dois Períodos anteriores, com especial incidência nos aspetos em que o aluno revelara, até então, mais dificuldades: posicionamento, precisão e independência dos dedos, formação de uma fôrma da mão estável e relaxada. Foram efetuados os habituais exercícios de reflexo máximo e, na sequência dos requisitos do estudo de Burgmüller, foram trabalhos acordes, promovendo-se a sua antecipação e relaxamento. Embora o aluno mostrasse compreender os conceitos abordados, o seu nível de concentração acabou por se tornar bastante limitativo, não permitindo uma coerência nos resultados esperados e desejados.

A aula teve início com o habitual momento de desinibição e boas-vindas e terminou com serenamente com votos de bom estudo, após certificação minha de que o aluno tinha compreendido a importância das questões abordadas.

Planificação 18

Detalhes	
Nome do aluno	Aluno C
Escola	CMSM
Instrumento	Piano
Nível	Iniciação II
Período	3º
Data	14/05/2014
Número da aula	28

Planificação	Descrição
Conteúdos e / ou competências	<ul style="list-style-type: none"> - Reforço da relação professor / aluno; - Acordes (posição de mão dedos) - Posição de mão e dos dedos. - O legato - Fraseio
Objetivos	<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar o bom relacionamento entre professor e aluno; - Desenvolver a prática em <i>legato</i> aliada ao relaxamento da mão e à precisão digital; - Automatização da prática em <i>legato</i>;

	<ul style="list-style-type: none"> - Automatização da preparação e execução de acordes; - Compreender noções simples de fraseio aplicadas ao repertório
Estratégias	<ul style="list-style-type: none"> - Conversa introdutória em ambiente casual e descontraído; - Mudança para ambiente de concentração aquando do momento de trabalho ao instrumento; - Demonstrar e despertar para a audição do som em <i>legato</i> e pedido de repetição e execução por parte do aluno, tendo como ponto de partida uma mão formada e relaxada; - Antecipar (física e mentalmente) os acordes e automatização deste processo; - Entoação como forma de compreensão de fraseio.
Recursos didáticos e material	<ul style="list-style-type: none"> - Burgmüller: Estudo n.1 em Dó M

Relatório de Aula (18)

Na aula do dia 14 de Maio de 2014, na sequência da planificação anterior, foi abordada a mesma peça e foram trabalhados os mesmos aspetos, uma vez que verifiquei que o aluno não teve capacidade ou maturidade para os atenuar durante o processo de estudo em casa. Nesse sentido, foi dada continuidade ao trabalho de fortalecimento das posições de mão e dedos, bem como da antecipação e preparação de acordes. Contudo, foi incutido um trabalho de fraseio que começou com a entoação da melodia em uníssono comigo, de forma a sentir a duração das frases e a necessidade de respiração. O aluno revelou interesse nesta parte mais musical do trabalho, refletindo-se na qualidade do seu *legato*. Aproveitando os resultados e o interesse do aluno, aproveitei para transmitir uma mensagem de encorajamento e de incentivo, esperando ter contribuído a melhoria do seu trabalho em casa.

A aula terminou da mesma forma que iniciou: num ambiente desinibido e de prazer.

5. Avaliação

Fichas de aluno contendo a descrição das ferramentas e resultados de avaliação

Na avaliação dos alunos inseridos no Plano de Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva foram tidos em consideração vários aspetos gerais, não esquecendo as diferenças específicas de cada aluno, pois embora todos os alunos frequentassem o nível II da Iniciação, a formação previamente obtida proporcionara diferentes tipos de desenvolvimento.

A avaliação focou-se essencialmente na avaliação contínua, tendo sido contempladas também uma prova de avaliação no final do primeiro Período e uma outra prova de carácter informal, realizada num momento de aula, de forma a recolher informações mais precisas (final do terceiro Período). Os principais aspetos contemplados na avaliação (comum a todos os alunos) são:

- Capacidade de assimilar, compreender e colocar em prática os elementos abordados no contexto das aulas;
- Postura, participação na aula e interesse em aprender repertório e elementos novos;
- Capacidade de cumprimento dos objetivos propostos para casa e capacidade de autonomia;
- Capacidade de evolução verificada aula após aula;
- Dedicção e empenho;
- Participação em audições e atividades;
- Provas de avaliação (quando se verificam)

Fichas individuais dos alunos

Aluno A

Aluno interessado e participativo, demonstra grande motivação para a aprendizagem do instrumento. O seu interesse e curiosidade fazem com que mantenha um ritmo de estudo regular, seguindo as indicações dadas na aula, procurando alcançar os objetivos musicais pretendidos. O aluno apresentava algumas tensões no início do ano que o impossibilitavam de fazer *legato* com qualidade, que lhe criavam problemas de sincronização e que o impediam de compreender as noções essenciais de fraseio e respiração. Contudo, procurou sempre cumprir com os objetivos que lhe foram impostos, revelando prazer no momento de aprendizagem do instrumento. É assíduo, pontual e interage bem com os colegas e com o professor na sala de aula.

O percurso do aluno revelou-se bastante coerente, obtendo a classificação de BOM em cada um dos três Períodos. O número de peças (repertório) e de exercícios que abordou ultrapassou largamente o mínimo exigido e a sua prestação nos momentos de Prova de Avaliação e de Audição foram positivos.

Aluno B

Aluno com muitas capacidades, revela facilidades na aprendizagem do instrumento e demonstra um elevado grau de motivação. Graças ao acompanhamento que tem em casa, revela um ritmo de estudo muito considerável e que lhe proporciona uma evolução veloz e alicerçada. Assimila e compreende muito bem os elementos abordados na aula e coloca-os em prática com facilidade e rapidez. É assíduo, pontual e interage bem com os colegas e com o professor na sala de aula.

O percurso do aluno revelou-se bastante coerente e em ascensão, obtendo a classificação de MUITO BOM em cada um dos três Períodos. O número de peças (repertório) que abordou ultrapassou em larga escala o mínimo exigido, sendo que se

tratava de repertório desafiante, no que diz respeito ao grau de dificuldade. Embora tenha faltado à Audição, a sua prestação quer em Prova de Avaliação como na sala de aula foi muito positiva.

Aluno C

Aluno com facilidades de leitura, revela interesse e motivação para a aprendizagem do instrumento. Manteve um ritmo de estudo satisfatório, embora nem sempre fizesse um estudo de qualidade. Revelou algumas dificuldades em assimilar e compreender alguns elementos abordados na aula, nomeadamente ao nível dos diferentes tipos de articulação (sobretudo no que diz respeito ao *legato*), o que fez com que não os conseguisse por em prática em casa. A sua imprecisão digital e inconsistência na fôrma da mão foram o seu principal obstáculo, embora o aluno revelasse algum esforço (não constante) por combater estas questões. A sua personalidade mais irrequieta causou, nalgum momento, alguma agitação na sala de aula, nunca atingindo níveis preocupantes, uma vez que a sua relação com os colegas e com o professor era boa. Revelou ser assíduo e pontual durante todo o ano.

O percurso do aluno foi positivo, embora não revelasse uma melhoria realmente significativa e clara nalguns dos problemas previamente citados. A sua capacidade de concentração foi aumentando ao longo do ano e obteve a classificação de BOM em cada um dos três Períodos. O repertório que abordou corresponde ao previsto e exigido pelo programa, quer em termos de quantidade como de grau de dificuldade e a sua prestação nos momentos de Prova de Avaliação e de Audição foram positivos.

Autoavaliação do aluno estagiário

Os principais intervenientes num processo de aprendizagem, professores e alunos, apresentam vivências múltiplas, personalidades distintas, caracteres diferentes, formas de estar e pensar díspares. Negar esta evidência seria entrar num processo de negação da realidade dos tempos modernos. Nesse sentido, a base da minha incursão e intervenção no CMSM foi marcada por uma grande vontade de ajuste, de cedência e de disponibilidade pessoal, bem como de entrega, de oferta, de aprendizagem e absorção de conhecimentos. O equilíbrio entre o lado familiar e acolhedor com o lado profissional, rigoroso e ambicioso vividos no CMSM, permite um processo de inserção quase automático. Por um lado, faz-nos sentir como um elemento ativo no coletivo da Escola, por outro desperta e instiga o brio profissional, tão essenciais ao desenvolvimento de um ensino de qualidade. Nesse sentido, sinto que a minha experiência no âmbito do estágio pedagógico se caracteriza por um processo de ambientação sereno, natural e, em termos gerais, bastante completo.

Se por um lado sei que houve empenho da minha parte para o desempenho de um bom trabalho letivo, também sinto que houve vontade por parte da escola em me dar espaço, tempo e confiança para o fazer. A minha colaboração fez-se sentir na comparência em reuniões de grupo, reuniões de avaliação, audições, atividades organizadas e promovidas pelo núcleo de estágio, concertos realizados no âmbito de parcerias e, sobretudo, no dia-a-dia, em contato com alunos, colegas professores, orientadores, funcionários, encarregados de educação.

Os momentos de troca de impressões e de conhecimentos com os orientadores foram muitos e contribuíram para a minha abordagem educativa. Porque numa fase inicial de carreira as certezas dos que vivenciaram mais anos de ensino constituem, talvez, a melhor fonte de conhecimento, procurei recolher e reunir todas as informações, de forma a exercer atividade letiva com a melhor preparação possível, aliada à minha personalidade e à minha maneira de ser, estar e comunicar.

Constar que o acompanhamento pedagógico de um aluno se torna num verdadeiro processo de educação, mais do que um mero processo de aprendizagem musical e

instrumental, fez-me sentir que o caminho era o adequado, o desejado e o necessário. Naturalmente, o grau de empatia e de resultados não se sente com todos os alunos mas, as palavras de agradecimento e reconhecimento de um aluno que seja ou de um encarregado de educação, ou de um colega, ou funcionário, fazem com que todo o esforço tenha valido a pena.

Porque acredito que não se faz um estágio pedagógico por mero desejo de obtenção de título profissional mas desejo de ensinar, educar, partilhar e, com tudo isto, aprender, sinto ter estado à altura do desafio proposto.

Congratulo-me pelas condições oferecidas pelo CMSM, pelo acolhimento, pelo respeito, pelo rigor, pela ambição e espero, com honestidade, que o sentimento de partilha e entrega se tenha feito sentir mutuamente. Acredito que assim foi, só assim faz sentido.

6. Relatórios de aula

Este capítulo é dedicado aos relatórios de aulas dadas pela professora Andreia Costa, contempladas no âmbito da minha participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante. Os critérios de escolha das aulas são, devido à sua diversidade, apresentados no início de cada relatório.

Os relatórios das aulas dadas por mim aos alunos do Plano de Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva estão inseridos no ponto 4 desde relatório de estágio, uma vez que a leitura e análise dos mesmos se torna mais coerente e informada quando contextualizada com a grelha de planificação.

Alunos contemplados no âmbito da participação em atividade pedagógica do Orientador Cooperante

Aluno D / Aula - nº5.

Data: 16 de Outubro de 2013, das 17:45h às 18:30h na Sala 1 do CMSM

Motivo de escolha da aula: Passadas as quatro aulas iniciais em que o aluno tende a habituar-se ao ritmo de trabalho do novo ano escolar e em que apresenta as obras numa fase de leitura, esta aula a meio do mês de Outubro parece-me pertinente uma vez que inclui uma parte do trabalho de leitura já efetuado e permite ao professor uma abordagem mais completa, pedagógica e proveitosa.

Ítems	Descrição
Repertório	- Escala de Dó nos modos maior e menor na extensão de 4 oitavas e às distâncias de 8ª e de 6ª; Respetivos arpejos e inversões; Escala cromática;

	<ul style="list-style-type: none"> - C. Czerny: Estudo op.299 nº1 - J.Haydn: da Sonata em Sol M - 1º andamento (exposição)
Conteúdos envolvidos	<ul style="list-style-type: none"> - Sincronização; - Independência de mãos; - Automatização; - Estrutura e fraseio; - Dedilhações.
Relatório de Aula	<p>A aula iniciou-se de forma descontraída com alguns comentários sobre temas da atualidade por parte da professora e do aluno, criando assim um ambiente relaxado. Posteriormente, o aluno apresentou as escalas e os respetivos arpejos e inversões e houve correção de dedilhações e de notas (método expositivo) por parte da docente. Com o estudo de Czerny foi aplicado o método de repetição, nomeadamente nas passagens mais complicadas, depois de previamente isoladas e de percebida a natureza da dificuldade. Foram ainda assinalados os pontos críticos que careciam de manutenção em casa e o aluno foi interrogado sobre como os estudar, promovendo-se assim a sua autonomia e capacidade de auto-regulação (método interrogativo). Com a sonata de J.Haydn, a professora ouviu o aluno em mãos separadas e demonstrou ao piano questões relacionadas com precisão rítmica, alertando-o para o carácter repetitivo do motivo em semicolcheias (e da mais-valia que isso representa em termos globais), explicando de forma simples a estrutura e fraseio da exposição do primeiro andamento (método demonstrativo). A aula terminou com um incentivo ao estudo diário a realizar em casa.</p>

Competências Desenvolvidas /Atingidas	<ul style="list-style-type: none"> - Compreensão das dedilhações das escalas e dos arpejos e capacidade de identificação de erros e de correção dos mesmos; - Compreensão da natureza das dificuldades técnicas do estudo de Czerny bem como das respectivas soluções; - Compreensão de um conceito simples de estrutura e fraseio em estilo Clássico e das mais-valias da organização do texto musical.

Aluno D / Aula - nº11

Data: 27 de Novembro de 2013, das 17:45h às 18:30h na Sala 1 do CMSM.

Motivo de escolha da aula: Esta foi a última aula antes da prova de avaliação, o que faz dela uma aula de revisão geral de conteúdos onde o professor tem que saber orientar de forma precisa o trabalho a realizar até à data da prova.

Ítems	Descrição
Repertório	<ul style="list-style-type: none"> - Escala Sol nos modos maior e menor na extensão de 4 oitavas e às distâncias de 8ª e de 6ª; Respetivos arpejos e inversões; Escala cromática; - C. Czerny: Estudo op.299 nº1; - J.Haydn: da Sonata em Sol M - 1º andamento.
Conteúdos envolvidos	<ul style="list-style-type: none"> - Sincronização; - Independência de mãos; - Automatização; - Diferentes tipos de articulação: <i>Legato e Staccato</i>;

	<ul style="list-style-type: none"> - Postura e relaxamento físico; - Fraseio e dinâmica; - Memória; - Andamento e velocidade.
Relatório de Aula	<p>Nesta aula a professora pretendeu ouvir todo o programa para a prova de avaliação (com a exceção da escala de Dó M/m) que se realizaria na semana seguinte. O aluno apresentou as escalas e os respectivos arpejos e inversões e houve correção e repetição de uma passagem das escalas à distância de 6ª, bem como uma correção da postura demasiado elevada do pulso, através na descontração do mesmo. O aluno tocou o estudo de Czerny e, após a interpretação integral, a passagem que tinha vindo a causar mais problemas foi isolada e trabalhada de forma lenta e com a posição correta dos dedos (método repetitivo). Já na sonata de J. Haydn, foram trabalhadas questões de velocidade, tendo sido promovido o estudo com ritmos, e foram reforçadas as noções de fraseio e de ornamentação no seu estado mais simples. Por fim, foi estabelecido entre o aluno e a professora um horário de estudo de forma a viabilizar uma preparação adequada para a prova de avaliação e foi transmitida uma mensagem de incentivo.</p>
Competências Desenvolvidas /Atingidas	<ul style="list-style-type: none"> - Compreensão das dedilhações inerentes às escala trabalhadas e capacidade de identificação de erros e de correção dos mesmos; - Capacidade de descontração e posicionamento do pulso; - Noção de andamento e de velocidade (inseridos no contexto da sonata de Haydn); - Compreensão e realização de questões de fraseio; - Compreensão e realização de questões de ornamentação

Aluno E / Aula - nº5

Data: Aula de 16 de Outubro de 2013, das 18:30h às 19:15h na Sala 1 do CMSM

Motivo de escolha da aula: Passadas as quatro aulas iniciais em que o aluno tende a habituar-se ao ritmo de trabalho do novo ano escolar e em que apresenta as obras numa fase de leitura, esta aula a meio do mês de Outubro parece-me pertinente, uma vez que revela uma parte do trabalho já efetuado e permite ao professor uma abordagem mais completa.

Ítems	Descrição
Repertório	- Escala de Sol no modo menor na extensão de 4 oitavas e às distâncias de 8ª, 6ª e 10ª. Respetivos arpejos e inversões e escala cromática; - C. Czerny: Estudo op.299 nº22.
Conteúdos envolvidos	- Movimento rotativo circular do pulso; - Sincronização; - Independência de mãos; - Automatização; - Dedilhações.
Relatório de Aula	Nesta aula o aluno demonstrou algumas dúvidas e hesitações em relação às dedilhações da escala e, sobretudo, alguma dificuldade nas escalas à distância de 6ª e 10ª. A professora esclareceu todas as dúvidas e corrigiu as imprecisões recomendando ao aluno um estudo metódico das escalas de forma a uma melhor assimilação os padrões sejam mais facilmente reconhecidos e associados. Com o estudo de Czerny foi feito um trabalho de “limpeza” em mãos separadas, onde o aluno revelou dificuldade na preparação dos acordes da mão esquerda. A professora procurou que o aluno sentisse conforto nas

	<p>posições dos diferentes acordes e recomendou a preparação dos acordes seguintes com a devida antecedência. Foi também trabalhada a rotatividade e relaxamento do pulso na mão direita de forma a poder executar as notas repetidas com facilidade. Por fim, foi recomendado ao aluno que fizesse um trabalho sério com os estudos, uma vez que as dúvidas relativas ao texto musical atrasam e podem atrasar o processo de montagem do estudo.</p>
<p>Competências Desenvolvidas /Atingidas</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Compreensão das dedilhações das escalas e dos arpejos e capacidade de identificação de erros e de correção dos mesmos; - Compreensão da natureza das dificuldades técnicas do estudo de Czerny das respectivas soluções; - A importância de um pulso livre e da sua rotação

Aluno E / Aula - nº11

Data: Aula de 27 de Novembro de 2013, das 18:30h às 19:15h na Sala 1 do CMSM

Motivo de escolha da aula: Esta foi a última aula antes da prova de avaliação, o que faz dela uma aula de revisão geral de conteúdos onde o professor tem que saber orientar de forma precisa o trabalho a realizar até à data da prova.

Ítems	Descrição
Repertório	- Escala de Sol nos modos maior e menor na extensão de 4 oitavas e

	<p>às distâncias de 8ª, 6ª e 10ª. Respetivos arpejos e inversões e escala cromática;</p> <p>- C. Czerny: Estudo op.299 nº22;</p> <p>- Bach: Invenção a 2 vozes em Dó M.</p>
Conteúdos envolvidos	<p>- Polifonia;</p> <p>- Sincronização;</p> <p>- Independência de mãos;</p> <p>- Automatização;</p> <p>- Dedilhações;</p> <p>- Articulação;</p> <p>- Ornamentação.</p>
Relatório da Aula	<p>Nesta aula a professora pretendeu ouvir todo o programa para a prova de avaliação que se realizaria na semana seguinte. Contudo a escala de Dó acabou por não ser contemplada uma vez que tinha sido trabalhada em aulas anteriores e apresentava mais estabilidade O aluno apresentou as escalas e os respetivos arpejos e inversões e, perante alguns erros que já tinham sido previamente corrigidos, a professora optou por fazer uma recomendação séria ao aluno, apelando a um estudo autónomo regular e de qualidade. Após a interpretação do estudo de Czerny e de feitas as correções necessárias, sobretudo a nível do texto musical e de algumas inseguranças rítmicas, o aluno apresentou a Invenção de Bach. Foram revistas todas passagens onde o aluno apresentava dificuldade (inclusivamente em mãos separadas) e foram apontadas questões de articulação bem como da necessidade de clareza nos ornamentos. Por fim, a professora tornou a apelar à necessidade de um estudo regular e sério para a prova de avaliação que se aproximava alertando em</p>

	especial para as dificuldades na obra de polifónica de Bach.
Competências Desenvolvidas /Atingidas	<p>Compreensão das dedilhações das escalas e dos arpejos e capacidade de identificação de erros e de correção dos mesmos;</p> <p>Compreensão da natureza das dificuldades técnicas do estudo de Czerny das respetivas soluções;</p> <p>Compreender, ouvir e reproduzir de forma polifonicamente correta;</p> <p>Compreender a ornamentação estilística.</p>

7. Contextualização teórica

Enumeração das consultas de materiais pedagógicos e da bibliografia específica

Nesta secção é apresentada a lista de materiais pedagógicos utilizados ao longo do ano e aplicados aos três alunos inseridos na componente de Prática Pedagógica de Coadjuvação Letiva. A esta lista devem ser acrescentados exercícios que não constam em nenhum dos métodos enumerados e que visam a queda e libertação do braço, bem como o relaxamento e libertação do pulso.

Aluno A

Charles Hervé e Jacqueline Pouillard: Método “Ma première année de Piano”, nos capítulos:

- Prática em *legato*;
- Polifonia em Dó M;
- Polifonia em Sol M;
- Independência de mãos;
- Prática de Acordes

Aluno B

Nancy e Randall Faber: Método “Piano Adventures” – Níveis 2A e 2B

Aluno C

Beyer: Estudos op.101

Czerny: Estudos op.777

Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko: “Manual de Piano”

John Thompson: Método “Easiest Piano Course” – Volume IV

Burgmüller: Estudos

Reflexão crítica e fundamentada sobre orientações científicas e metodológicas

O ponto de partida para a definição e escolha de orientações científicas e metodológicas capazes de proporcionar bons resultados é o aluno, com toda a sua individualidade e especificidade. Num contexto em que os objetivos gerais são comuns a todos os alunos, foi precisamente nas estratégias e na definição de objetivos específicos que encontrei espaço para encarar a individualidade de cada aluno, procurando contribuir para o enriquecimento musical e pessoal de cada um.

Todo o processo começou com o aprofundamento de noções sobre a primeira aula de piano, relacionamento entre professor e aluno, estratégias de motivação, métodos de planificação, estratégias de avaliação, para além de uma pesquisa e revisão das componentes pedagógicas intimamente ligadas ao processo de aprendizagem de piano (como sentar, posição de ombros, posição da mão, dedos, leitura, *portato- legato – staccato*, acordes, independência de mãos, polifonia, passagem de polegar, entre muitos outros).

Após o momento de diagnóstico do nível instrumental dos alunos foi decidido, em comum acordo com a professora Andreia Costa (orientadora cooperante), qual o método a seguir ou qual o conjunto de métodos a seguir, de forma a viabilizar a correção e revisão de conceitos que estivessem menos seguros, procurando sempre uma abordagem motivante, com repertório atrativo e com aspeto apelativo. Os fatores que ditaram a inclusão de métodos diferentes foram o nível de leitura musical de cada aluno e a diversidade de dificuldades diagnosticadas. Perante a diversidade do material didático, foram efetuadas as planificações de cada aluno, estabelecendo-se um triângulo que considero fundamental e que consiste na ligação dos seguintes

parâmetros: dificuldade específica do aluno – possibilidade de abordagem e de resolução a partir de um contexto musical (repertório) – aspeto motivador e lúdico.

No fundo, digo-o em jeito de conclusão, o fio condutor foi o aluno e as características do seu perfil pessoal e académico. Porque acredito que um ensino de qualidade respeita a diversidade e a individualidade de cada um, também a minha estratégia de orientação contemplou uma perspetiva que não fosse estandardizada e inflexível mas sim adaptativa e personalizada.

8. Atividades extracurriculares

Descrição de atividades organizadas

Relativamente à organização de atividades, o núcleo de estágio do CMSM optou por trabalhar de forma coletiva com o intuito de poder apresentar atividades de maior envergadura e com maior interesse lúdico e pedagógico. Nesse sentido, foram organizadas as seguintes atividades:

- Workshop “Piano Criativo” I e II
- Festival “Música sem Fronteiras”
- Aula Aberta

Workshop “Piano Criativo” I e II

A atividade Workshop “Piano Criativo” foi uma atividade dividida em dois períodos do ano letivo, tendo a primeira sessão sido desenvolvida de 18 a 21 de Dezembro e a segunda de 7 a 10 de Abril. A atividade, que tinha como limite um máximo de 12 participantes, destinou-se a alunos de piano que frequentassem o 2º, 3º ou 4º graus e foi desenvolvida no Auditório do CMSM e no Cinema Nun’Álvares.

O workshop teve como objetivos os seguintes parâmetros:

- Otimização de aspetos expressivos e interpretativos pessoais na performance ao piano;
- Relacionar aspetos extramusicais com a performance de repertório e a improvisação;

- Interagir socialmente em experiências artísticas interdisciplinares, criando novo material artístico em conjunto;
- Conhecer novas formas de associação e interpretação da música na abertura de horizontes criativos, desenvolvendo o pensamento estético.

Importa ainda salientar que os exercícios de improvisação dramática, narrativa e de movimento funcionam como ferramentas pedagógicas para a iniciação à improvisação ao piano, para a desinibição face aos colegas e ao próprio instrumento e para a valorização da interpretação pessoal e da exploração criativa da obra artística.

Instrumentos de medida: Comunicação da mensagem; Esforço de interpretação criativa; Expressão dramática; Colaboração coletiva na superação de desafios; Transferência e aplicação dos processos dos exercícios realizados.

Instrumentos de avaliação: Momentos de performance informal durante as várias sessões

Conclusão e Avaliação geral da atividade: A atividade revelou-se bastante motivante e estimulante para os alunos que participaram. Os alunos empenharam-se na superação dos desafios propostos e produziram performances interartísticas bastante satisfatórias, que terão grande impacto na sua abordagem ao piano.

Workshop II

Após uma série de exercícios e experimentações realizados na primeira parte do Workshop, seguiu-se uma fase de criação de momentos performativos, com vista à apresentação final pública. Pretendeu-se demonstrar as diferentes explorações criativas do processo do workshop em produtos artísticos que quebram as barreiras da performance pianística tradicional.

A apresentação final do workshop mostrou aos pais a dedicação dos alunos em todo o processo de construção performativo e a sua abertura às experimentações propostas. Toda a atividade foi um sucesso, graças ao empenho e interesse dos participantes que

puseram em prática o seu espírito criativo na criação de objetos artísticos que transcendem radicalmente o que se produz tradicionalmente numa escola de música. O balanço final foi extremamente satisfatório, também para os pais, que testemunharam a abertura de mentalidades à performance contemporânea e às possibilidades do instrumento Piano. As competências adquiridas durante as sessões serão certamente fulcrais a longo prazo na abordagem à arte pelos participantes. A solicitação unânime de repetição do workshop por parte de pais e alunos é mais uma prova do sucesso da atividade.

Festival “Música sem Fronteiras”

O projeto “Festival sem fronteiras” consistiu num ciclo de oito recitais organizados pelo núcleo de estágio que abarcou toda uma diversidade de intérpretes de diferentes nacionalidades, repertório formações que, tendo como local de foco o Auditório Ernestina da Silva Monteiro, se desenrolou pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, Conservatório Regional de Águeda e Auditório da Póvoa de Varzim. O Festival teve, como principal público, os alunos das diversas instituições, verificando-se também a afluência de público geral, sem relação direta com as instituições.

Tratou-se de um Festival com os seguintes objetivos:

- Possibilitar aos alunos o contacto com jovens de diferentes países e em início de carreira;
- Revelar o trabalho desenvolvido em diferentes países, contextos e culturas;
- Perspetivar e alargar os horizontes musicais do alunos;
- Fomentar modelos de percurso musical;
- Estabelecer contacto com outras instituições de ensino, fomentando a colaboração e organização de eventos

Datas dos recitais, intérpretes e programas:

- 22 de Abril de 2014, Auditório do CMSM, 19h; Recital de piano por Gen Li (China)
- 23 de Abril de 2014, Auditório do Conservatório de Música de Águeda, 18:30h; Recital de piano por Gen Li (China)

Programa:

F. Chopin: 24 Prelúdios, op.28

S. Prokofiev: Sonata nº3, op.28

- 14 de Maio de 2014, Auditório do Conservatório de Música de Águeda, 18:30h; Recital de piano por Marina Simeonova (Bulgária)
- 16 de Maio de 2014, Auditório do CMSM, 19h; Recital de piano por Marina Simeonova (Bulgária)

Programa:

L.v. Beethoven: Sonata op.54 em Fá M;

F. Chopin: Balada n.2, op.38

C. Debussy: Estampes

A. Dvorak: 2/3 Danças Eslavas (a quatro mãos com Edgar Cardoso)

- 21 de Maio de 2014, Auditório Municipal da Póvoa de Varzim, 19h;
Recital de piano por Naufal Mukumi (Uzbequistão)

Programa:

F. Chopin: 24 Prelúdios op.28;

Balakirev: Islamey – Fantasia Oriental

- 22 de Maio de 2014, Auditório do CMSM, 19h; Recital de piano por
Naufal Mukumi (Uzbequistão)

Programa:

R. Schumann: Estudos Sinfónicos, op.13;

F. Chopin: Scherzo n.2, op.31;

Balakirev: Islamey – Fantasia Oriental

- 27 de Maio de 2014, Auditório do DeCA da Universidade de Aveiro, 14h;
Concerto de Música de Câmara pelo Hromadné Trio (Adela Ševčíková
(violino), Marianne Hardisty (violoncelo) e Edgar Cardoso (piano) –
Republica Checa, Reino Unido e Portugal, respetivamente)
- 28 de Maio de 2014, Auditório do CMSM, 19h; Concerto de Música de
Câmara pelo Hromadné Trio (Adela Ševčíková (violino), Marianne
Hardisty (violoncelo) e Edgar Cardoso (piano) – Republica Checa, Reino
Unido e Portugal, respetivamente)

Programa:

F. Schubert: Trio n.2 em Mi b M D.929 para violino violoncelo e piano

Aula Aberta

Na sequência das atividades organizadas no âmbito do estágio, foram lecionadas aulas abertas pelo núcleo de estágio nos dias 6 e 9 de Janeiro de 2014. As aulas tiveram lugar no Auditório do CMSM e, no meu caso pessoal, foram-me atribuídos dois alunos com características distintas (ao nível de grau, idade e nível de desenvolvimento). O trabalho desenvolvido foi ajustado ao repertório apresentado (Escala e arpejos, estudo, obra polifónica de Bach e peças) e consistiu numa abordagem pedagógica ajustada às necessidades de cada aluno e ao grau de segurança do repertório apresentado.

Descrição de atividades participadas

Relativamente à participação em atividades a minha participação verificou-se e verificar-se-á (no caso das atividades a realizar após o momento de redação deste relatório) nas que são agora enumeradas:

- Audição Escolar;
- 16º Concurso Internacional Sta. Cecília;
- Projeto Final

Audição escolar

No dia 3 de Março de 2014 pelas 18:30h realizou-se, no Cinema Nun'Álvares, uma *Audição de Iniciação* aliada às festividades do Carnaval. Nesta audição participaram alunos de diversos instrumentos e das classes de vários professores, incluindo os 3 alunos da prática pedagógica de Coadjuvação Letiva orientados por mim, bem como um outro aluno extra, também do nível de Iniciação. Os alunos em questão e respetivos programas são:

- Aluno A: Charles Hervé e Pouillard: "Gaiement"

- Aluno C: Thompson: “Teatro Chinês”

- Aluno B: Tradicional: “The Chimes”

Todos os alunos revelaram uma prestação sólida e segura, tocando as obras de memória e num clima lúdico e de motivação, também proporcionados pela sua prestação no âmbito da classe de conjunto.

A minha participação consistiu, passada a fase de preparação dos alunos, na presença e apoio logístico de todo o tipo de questões inerentes a uma audição.

Em anexo (consultar Anexo 9) segue o respetivo programa da audição com referência a todos os alunos intervenientes, programas e respetivos professores.

16º Concurso Internacional Sta. Cecília

O CMSM organiza e promove a 16ª edição do Concurso Internacional Sta. Cecília que decorre entre 5 e 10 de Junho. A edição de 2014 abarca as categorias de piano, violoncelo e guitarra com jovens de idades entre os 6 e os 25 anos e conta com a colaboração do corpo docente do CMSM e dos seus funcionários. A minha colaboração englobará funções de receção aos concorrentes, cronometração dos períodos de estudo, fixação de resultados, bem como organização de questões de gestão de tempo e espaço que surjam no momento. O contacto com este tipo de atividades permite compreender o esforço envolvido por parte de todos aqueles que dão o seu contributo, tornando-o num concurso de dimensões muito consideráveis e de destacada importância. Proporciona também a audição parcial ou integral das provas dos participantes, permitindo assim obter uma noção clara do nível do trabalho efetuado noutras instituições nacionais e internacionais e do nível do ensino instrumental na atualidade.

Figura 11: Anúncio promocional do Concurso Internacional Sta. Cecília



Projeto Final

O projeto final do ano letivo está inserido no Festival Concerts4Good. O Projeto consiste na apresentação dos “Marretas” e engloba a participação de classes instrumentais e conjuntos orquestrais do CMSM, resultando na apresentação de três concertos de caráter solidário cuja venda de bilhetes permitirá a criação de fundos para a compra de instrumentos para centros sociais.

A minha colaboração incidirá no apoio a ensaios durante o mês de Julho e no apoio, pedagógico e logístico, no dias dos concerto – 4 a 6 de Julho no Teatro Rivoli do Porto.

9. Anexos

9.1 – Anexo 1 | Entrevista a Olga Prats

Entrevista feita na residência da entrevistada, na Parede, pelas 17h do dia 24 de Abril de 2021.

Notas Biográficas:

Pianista e pedagoga. Iniciou a sua formação aos cinco anos de idade com sua mãe (professora de piano), e aos seis anos com o professor e pedagogo João Maria Abreu e Motta, a título particular, tendo realizado o seu primeiro recital no Teatro Municipal de São Luiz, em 1952. Em 1957 concluiu o Curso de Piano no Conservatório Nacional, ainda com o professor Abreu e Motta. Com o auxílio de duas bolsas do Instituto de Alta Cultura e do governo alemão, frequentou cursos de aperfeiçoamento em Colónia (na Escola Superior de Música, entre 1957-58, com Gaspar Cassadó e Karl Pillney) e, como bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian, em Freiburg (com Carl Seeman e Sándor Végh, em 1959). Nessa estadia alemã ganhou o prémio para melhor estudante estrangeira (1958), entre outros, para além de ter tocado frequentemente com orquestras e a solo, tendo obtido as melhores críticas da imprensa. De regresso a Portugal, continuou a sua formação com Helena Moreira de Sá e Costa, tendo ganho, como sua aluna, o prémio Luís Costa para melhor intérprete de música espanhola (1965). Frequentou os Cursos do Estoril com Rudolf Baumgartner, Jean Françaix e Karl Engel, tendo mais tarde sido convidada como pianista nas classes de música de câmara de Paul Tortelier, Ludwig Streicher e Karen Georgian. Tocou com a Orquestra de Câmara do Festival de Pommersfelden, a Orquestra Gulbenkian, a Orquestra Sinfónica de Buenos Aires, a Orquestra do Porto, e a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, entre muitas outras, tendo interpretado um grande leque de compositores, desde Bach até Xenakis, passando por Schumann, Brahms e Stravinsky.

Não obstante este vasto repertório, ao longo da sua actividade, Olga Prats privilegiou sobretudo a música de câmara, com especial relevo para a produção contemporânea,

desde a música de compositores portugueses dos séculos XIX (música de salão) e XX (Fernando Lopes-Graça), até à música de Astor Piazzola, tendo sido o primeiro intérprete português a interpretá-la e a gravá-la em Portugal.

Foi membro fundador do duo de piano e violeta com Ana Bela Chaves (1969), do Opus Ensemble (1980), e ainda do ensemble de teatro musical Grupo ColecViva (1975), tendo colaborado intimamente com diversos compositores de relevo, com destaque para Fernando Lopes-Graça, Constança Capdeville e António Victorino d'Almeida, que lhe dedicaram várias obras e dos quais estreou e gravou muitas outras. Foi professora do Conservatório Nacional (entre 1970 e 1984), e integra desde 1983 o corpo docente da Escola Superior de Música de Lisboa, sendo coordenadora da classe de Música de Câmara, para além de prosseguir uma intensa actividade como jurada em concursos de interpretação (Concurso de Música de Câmara da Rádio da Baviera, Concurso Internacional de Piano Viana da Motta, Prémio Jovens Músicos, entre outros) e como orientadora de cursos dedicados à música portuguesa do século XX e à música de câmara. Em 10 de Junho de 2008 foi condecorada pelo Presidente da República com as insígnias de Comendadora da Ordem Militar de Santiago da Espada

Discografia (selecção):

a) Prats, Olga (pf) (LP 1979, reedição CD em 1994) obras de Fernando Lopes-Graça: Glosas sobre Canções Tradicionais Portuguesas, Prelúdio Canção e Dança, 3 Epitáfios, Variações sobre um Tema Popular Português EMI-VC 7243 5 55109 2 1

b) Prats, Olga (pf); Chaves, Ana Bela (vla) (1989) Carta Branca a Ana Bela Chaves EMI-VC

c) Prats, Olga (pf) (LP 1987, reedição CD em 1996) Olga Prats interpreta Astor Piazzola Polygram/Philips 832321-2

d) Prats, Olga (pf) (LP 1987, reedição CD em 1994) obras de Fernando Lopes-Graça: Sonata nº5, Ao Fio dos Anos e das Horas Strauss/Portugalsom SP 4034

e) Prats, Olga (pf) (LP 1973, reedição CD em 1995) obras de Fernando Lopes-Graça: Sonata nº 1, Sonata nº3, Três Velhos Fandangos Portugueses Strauss ST 2037 395

f) Prats, Olga (pf) (2000) obras de Fernando Lopes-Graça: Álbum do Jovem Pianista, Mornas Caboverdianas, In Memoriam Béla Bartók - suite nº 8 Strauss/Portugalsom SP 4355

Entrevista

- Considera o *Álbum do Jovem Pianista* uma obra de cariz educativo ou encara-o como obra essencialmente artística, sem concessões ou facilitismos, à semelhança das *Cenas Infantis*, op. 15 de Robert Schumann, que é uma obra sobre a infância mas não necessariamente para crianças?

OP – Não é um álbum para crianças, isso não é de todo. Eu acho que é, sobretudo, uma obra artística, mais ainda do que educativa. Educativas são as que ele escreveu para crianças. Esta não, pois ele mesmo considera que é para pessoas que já possam abrir a partitura e ler e tocar minimamente. Minimamente! Não são nada fáceis e, sobretudo artisticamente, elas têm a sua história associada (...) Eu tive a sorte, a felicidade e também o *feeling* de lhe ter falado nisso e fiquei a saber essas informações. A música dele é muito descritiva, ele dizia que não mas eu achava que sim, sempre achei. (...) E depois há a influência da música tradicional portuguesa, que ele diz que não tem, mas que eu acho que tem e muito.

- Por que razão Lopes-Graça não quis partilhar, oficiosamente, as histórias associadas a cada uma das peças do *Álbum do Jovem Pianista*? Porquê essa relutância?

OP – Porque isso tinha que ver com a maneira de ser do Graça. Era uma questão muito pessoal. Para o Graça, abrir-se era muito difícil. Ele mesmo era uma pessoa com quem eu... Durante aqueles anos todos em que convivemos tive 2 ou 3 momentos aqui, um deles aqui em casa sentado (...) em que ele teve assim um desabafo da sua vida. Ele foi um homem que viveu muito solitário. Eu um dia perguntei-lhe: “Ó Graça, mas porquê?” Ao que ele me responde: “Porque nunca quis escangalhar a vida de ninguém. Eu sou uma pessoa insuportável”. Ele realmente era um ser tão especial que, quando eu o conheci, o Graça nunca queria que eu fosse a casa dele sem lhe telefonar antes (...). Ele

era um homem muito especial. Eu entendia-o muito bem. Foi um homem que lutou contra... contra si próprio, sobretudo. Houve muita coisa no Graça em que ele se prejudicou a ele próprio. Muitas vezes falo disso com o Artur ³¹, há muita coisa na música do Graça em que se nota que há aquela angústia latente, sobretudo nas obras finais e na *Suíte VIII - In Memoriam Béla Bartók*. Está aí muito da alma do Graça, todas aquelas peças têm muito a ver com ele. Mesmo até os títulos em grego, as canções de trabalho, tudo isso tinha a ver com ele. Inclusivamente, desde a sua primeira obra para piano - as *Variações sobre um tema popular português*. Como o Artur (Pizarro) a faz, então, é uma maravilha. Gosto muito mais da interpretação dele do que da minha! Aquela introdução é nitidamente um velho que vem do trabalho, ao pôr-do-sol e o Artur (Pizarro) faz aquilo de uma forma tão poética, como o Graça nunca me deixou. Se eu a tocasse hoje outra vez, tocá-la-ia como eu queria.

- Na sua opinião, um jovem intérprete deve, actualmente, abordar a música de Lopes-Graça com uma contenção constante dos elementos mais expressivos ou pode interpretar a sua obra sem a rigidez que lhe é comumente associada?

OP – Pode e deve desde que não exagere. Desde que tenha muito cuidado com o que lá está escrito sempre em primeiro lugar. Depois, deve deixar que a poesia que habita na sua obra saia mas sem quebrar a pureza das harmonias e a sua arquitectura. A obra do Graça é uma grande obra arquitectónica.

- O que é que se lhe apraz dizer sobre a sua relação enquanto intérprete com o *Álbum do Jovem Pianista*?

OP – Eu acho que a minha relação com esta obra está expressa nas notas que fiz para a edição AVA. Para além disso, foi muito importante para mim poder gravá-la sozinha, sem ninguém. Nem o Romeu³² estava livre na altura, porque tinha a mãe doente. Eu estava sozinha com o técnico na Igreja dos Ingleses, ali atrás do Liceu Pedro Nunes, com

³¹ Artur Pizarro (1968): pianista português.

³² Arquitecto Romeu Pinto da Silva.

o afinador – o Fernando³³ lá entrava e saía – eu, o piano e uma velhinha que me vinha pôr o aquecimento. Aí gravei o *Álbum do Jovem Pianista*, as *Mornas Caboverdianas* e a *VIII Suite do In Memoriam Béla Bartók*. Foi aí o grande contacto que eu tive com o *Álbum do Jovem Pianista*, sozinha, a trabalhar as peças uma a uma e lembrando-me daquilo que tinha trabalhado com o Graça. Sem influência de ninguém, senti-me muito próxima do Graça. Às vezes acontece, quando estamos sós temos que recorrer daquilo que vivemos. O que eu revivi foi o trabalho que tive com ele e penso que isso foi bom porque foi tudo muito cuidado.

³³ Fernando Gomes (1952-2017): afinador de pianos que marcou presença na Fundação Calouste Gulbenkian durante 45 anos de actividade.

9.2 – Anexo 2 | Programa do Nível de Iniciação da Disciplina de Piano do CMSM

Programa de Piano

Iniciação
2013-2014

MATOS, CAVALO & WANDSCHNEIDER, LDA - NIPC 501 106 731 - CIRC. TORO Nº 501106731



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

Cotações

▪ **Iniciação I, II e III:**

- Avaliação Contínua: 80%
- Prova de Avaliação: 20%

Objectivos gerais:

- Aprendizagem de uma postura correcta ao piano: utilização de um banco estável, do meio do banco para a frente, com os cotovelos à altura das teclas; os ombros, cotovelos, pulsos e mãos devem formar uma linha (desde o ombro até à ponta dos dedos) livre de tensões, condutora do peso e energia.
- Desenvolvimento de uma “fôrma” da mão própria de tocar piano (sendo criada uma linha redonda entre a falangeta e a raiz dos dedos, que nunca deve ser quebrada) e da sensibilidade na ponta dos dedos - único ponto de contacto entre o pianista e o teclado - que permitirá ao aluno conseguir dominar uma paleta dinâmica completa, capaz de dar resposta às exigências interpretativas.
- Aprendizagem de competências técnicas para tocar piano: canalizando toda a energia para os dedos permitindo uma permanente sensação de conforto e descontração ao piano. A pressão exercida na ponta do dedo deve corresponder um relaxamento total da mão, pulso, cotovelos e ombro.
- Desenvolvimento de qualidade expressivas, nomeadamente em relação a uma paleta variada de dinâmicas e articulações.
- Abordagem de um repertório estilisticamente diversificado e interessante de forma a promover o “amadurecimento” musical dos alunos.
- Aplicação do pedal, de acordo com a exigência do repertório abordado.
- Análise global das peças estudadas que conduza a uma compreensão da sua estrutura formal.
- Conhecimento de escalas e arpejos.
- Desenvolvimento da criatividade e imaginação musical, com o intuito de conferir aos alunos progressivamente autonomia em questões do foro técnico, musical, e estilístico.
- Facultar ao aluno as ferramentas técnicas necessárias para conseguirem ter cada vez mais autonomia para realizarem um estudo pessoal crítico, consciente e metódico.
- Orientar o aluno na procura de estratégias de estudo/prática musical mais eficazes para a memorização das peças, utilizando as memórias cinestésica, visual e auditiva em simultâneo.





curso de música
SILVA MONTEIRO

Objectivos específicos:

- Domínio** • Solidificar a relação professor / aluno
- Afectivo** • Promover o interesse pela disciplina (piano) e pela Música em geral
- Criar no aluno motivos para aprender e se aperfeiçoar
 - Valorizar as realizações dos alunos quando cumpridos objectivos sequenciais

- Domínio** • Reforçar os pontos relacionados com a postura e a técnica, como a forma da mão e os diferentes tipos de movimento para o ataque de notas / acordes
- Psico-motor**
- Desenvolver a capacidade de concentração a uma preparação mental cada vez mais cuidada no momento da *performance* (pensar antes de tocar)
 - Estimular a coordenação motora, através da execução de diferentes movimentos em simultâneo com as duas mãos
 - Minimizar os riscos da aplicação do pedal no cômputo geral da coordenação motora necessária à execução do instrumento
 - Favorecer a execução de peças de memória com segurança

- Domínio** • Promover a autonomia e criatividade dos alunos, incentivando-os a escreverem as suas dedilhações
- Criativo**
- Incentivar a capacidade sugestiva dos alunos em relação aos materiais utilizados

- Domínio** • Inscrever as peças abordadas numa perspectiva histórica
- Cognitivo**
- Alargar o léxico musical
 - Compreender as diferenças estilísticas e formais das peças abordadas
 - Perceber harmonicamente (em termos muito redutores) as peças trabalhadas
 - Organizar as peças, dividindo-as em frases, em relação à dinâmica e respirações
 - Valorizar as capacidades de interpretação dos alunos, do ponto de vista melódico e Polifónico
 - Desenvolver a capacidade de leitura musical





curso de música
SILVA MONTEIRO

Iniciação I

Programa anual

- 6 Unidades.

Provas Trimestrais

1ª Prova

2 Unidades

2ª Prova

2 Unidades

3ª Prova

2 Unidades

Iniciação II

Programa anual

- 6 Unidades.

Provas Trimestrais

1ª Prova

2 Unidades

2ª Prova

2 Unidades

3ª Prova

2 Unidades

Iniciação III

Programa anual

- 6 Unidades.

Provas Trimestrais

1ª Prova

2 Unidades

2ª Prova

2 Unidades

3ª Prova

2 Unidades

MAYOR, CAMANO & WANDSCHNEIDER, LDA - NIPC 501 108 721 - CIC PORTO Nº 501 107731



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA



curso de música
SILVA MONTEIRO

Sugestão de Métodos para a Iniciação

- Olson – Piano Discoveries (A-B-C-D) (se iniciam com 6 anos)
- Henry Levine – Piano Mágico (5-6 anos)
- J. Thompson – Easiest piano course (5-6 anos)
- Sophie Allermé – Método dos 4 aos 7 anos (2 volumes) (pré-escolar)
Método piano debutantes
- Barbara Mason – First album piano (3 volumes) (6-7 anos)
- Agay Denes – Learning to play piano
- Aaram Michael – Piano Course (6-7 anos)
- Carol Barratt – Chester’s easiest piano course (3 volumes) (6 anos)
The classic piano course (3 volumes)
- James Bastien – Piano Básico de Bastien (4 volumes) (7-8 anos)
- Charles Hérve e Jaqueline Pouillard – Método de piano (8-9 anos)
- Barbara Kreader – Piano Lessons
- A. Schmoll – Método de piano (8-9 anos)
- Ernest Van de Velde – Méthode rose (8-9 anos)
- Fanny Waterman e Marion Harewood – Piano lessons
- Hal Leonard Student Piano Library – Piano Lessons e Piano practice games (pré-escolar)
- Edna Mae-Burnam – Step by step Piano course (book 1,2,3,4) (6 anos)
- Alfred Basic Piano Library – Lesson Book (level 1,2,3,4) (5-6 anos)
- Dorothy Bradley - *Tuneful graded studies*
- Czerny op.777 e 599
- *Microcosmos* – B. Bartok
- Álvaro Teixeira Lopes e Vitali Dotsenko – Manual de Piano
- Hervé et Pouillard – *De Bach a nos jours*
- Hervé et Pouillard – *Piano Technic – 101 first etudes for beginners*

Repertório a 4 mãos

- J. Thompson – first duets
- Mário Mascarenhas – 2 anjinhos ao piano
- Carol Baratt – Chester’s piano duets
- Barbara Mason – First Duet Álbum
- ABC Martin
- Diabelli
- Wohlfart

MATOS, CAIANO G. WANDSCHNEIDER, LDA. - NIPC 501 106 731 - CRC PORTO Nº 501198731



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE PORTUGAL
MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

9.3 – Anexo 3 | Programa do 4º e 5º graus do Curso Básico da Disciplina de Piano do CMSM



curso de música
SILVA MONTEIRO

Programa de Piano

Curso Básico
2013-2014

MATOS, CUNHA & WIMBORNSCHNEIDER, LDA . NIPC 501 109 721 . CIC PORTO P. 501198721



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA



curso de música
SILVA MONTEIRO

Programa de Piano – Curso Básico

Cotações

▪ 1º Grau:

- Avaliação Contínua: 70%
- Prova de Avaliação: 30%

▪ 2º Grau:

- Avaliação Contínua: 70%
- Prova de Avaliação: 30%

NOTA FINAL DE ANO: Nota do 3º Período: 70% + Nota da Prova Global: 30%

▪ 3º e 4º Grau:

- Avaliação Contínua: 60%
- Prova de Avaliação: 40%

▪ 5º Grau:

- Avaliação Contínua: 60%
- Prova de Avaliação: 40%

NOTA FINAL DE ANO: Nota do 3º Período: 60% + Nota da Prova Global: 40%

MATOS CALANDRÃO MANUSCRIBEIR, LDA - NIPC: 501 106 201 - CEC PORTO Nº 60110931



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA

www.cmsilvamonteiro.com



curso de música
SILVA MONTEIRO

Critérios gerais de Avaliação

▪ Aulas:

- Capacidade técnica: coordenação motora, controle de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Capacidade de leitura;
- Capacidade rítmica;
- Postura do estudante: motivação e empenho, estudo regular, assiduidade e pontualidade, autonomia, iniciativa, persistência, responsabilidade;
- Participação em Audições: musicalidade, memorização, execução/fidelidade ao texto, presença em público.

▪ Provas trimestrais:

- Capacidade técnica: motora, controle de andamento, qualidade de som;
- Capacidade interpretativa: consciência clara dos estilos, formas e estruturas musicais, sentido de fraseio;
- Segurança na execução: fluência, capacidade de auto-controle, confiança;
- Rigor ao texto: rigor na reprodução da notação musical (notas, ritmo, articulação, dinâmica e dedilhação);
- Capacidade de memorização.



GOVERNO DE
PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
E CIÊNCIA



curso de música
SILVA MONTEIRO

4º Grau

Objectivos

- Adquirir maior agilidade na execução das escalas e estudos;
- Desenvolver uma sonoridade cuidada;
- Conseguir um bom emprego do pedal;
- Desenvolver uma boa compreensão musical quer ao nível da estrutura quer ao nível musical;
- Adquirir clareza polifónica nas invenções de Bach;
- Demonstrar uma interpretação adequada aos vários estilos;
- Executar de memória todo o programa;
- Continuar o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Programa anual

- 6 Escalas maiores e menores, à distância de 8ª e de 6ª, arpejos, inversões e escala cromática, na extensão de 4 oitavas;
- 3 Estudos de Czerny op. 299, Czerny op. 740 ou Cramer;
- 1 Andamento de Sonata;
- 1 Invenção a 2 vozes de Bach;
- 1 Peça.

Provas Trimestrais

<u>1ª Prova</u>	<u>2ª Prova</u>	<u>3ª Prova</u>
2 Escalas (1 sorteada)	2 Escalas (1 sorteada)	2 Escalas (1 sorteada)
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade

MAYOR, CHIANO & WANDSCHNEIDER, LDA. - NIPC 501 106 721 - CUC Ponto Nº 501 06731



Exercícios:

- Beringer, Oscar - Exercícios técnicos.
- Dohnanyi, Ernst von - Escola essenciais.
- Kunz, Konrad Max - 200 cânones a duas partes (*Ed. Choudens Paris*)
- Marshall, Frank - Estudos práticos sobre o pedal
- Motta, Abreu - Algumas combinações de dedos
- Philipp, Isidor - Pequeno Gradus ad Parnassum.
- Fischna, Josef - Exercícios progressivos.
- Vieira, A. J. - Exercícios de mecanismo.

Estudos

- Czerny, Carl - Estudos Op. 299; Estudos Op. 740. Cramer-Bülow, J. - Estudos.

Sonatas

- Beethoven, Ludwig van - Sonatas Op. 2 n.º 1; Op. 10 n.º 1 e 2, Op. 14 n.º 1 e 2; Op. 78; Op. 79.
- Galuppi, Baldassarre - Sonatas em Mib M.; Ré M.; Fá M.
- Haydn, Joseph - Sonatas da *ed. Peters* n.º 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 31, 33 e 34.
- Méhul, Nicolas - Sonata op.1 n.º 3 em Lá M.
- Mozart, W. Amadeus - Sonatas K 279 em Dó M; K 280 em Fá M; K 281 em Sib M; K 282 em Mib M, K 283 em Sol M; K 309 em Dó; K 311 em Ré M; K 330 em Dó M; K 331 em Lá M; K 332 em Fá M; K 570 em Sib M
- Paradies, Maria Teresia von - Sonata em Lá M.
- Schubert, Franz - Sonata Op. 120.

Peças

- Albeniz, Isaac - Evocacion (*livro Ibéria I*); Rumores de la calleta; Granada; Córdoba (*Malagueñas*); Sevillanas.
- Almeida, António Vitorino - Prelúdios n.º 1 e 3.
- Bach, Johann Sebastian - Invenções a duas vozes; Sinfonias.
- Barroso, Neto - Humorescas.
- Bartok, Béla - Mikrokosmos VI (excepto Danças Búlgaras); 3 Rondó sobre Temas Folclóricos.
- Beethoven, Ludwig van - Rondós op. 51 n.º 1 e 2; Variações: 6V. em Sol M. sobre tema original; 6V. em Sol M. sobre "Nel cor più non mi sento"; 9 V. em Lá M. sobre "Quant'è più bello"; 8V. em Dó M. sobre "Une fièvre brûlante"; 6V. em Lá M. sobre um tema russo.
- Benoit, Francine - Cantares de cá.
- Blacher, Boris - Duas sonatinas Op. 14.
- Blanco, Pedro - Castilla; Prelúdio; Capricho e Serenata da Suite Hispânica.
- Braga, Júlio - Movimento Perpétuo; Toccatina.
- Botelho, Carlos - Nocturno.
- Brahms, Johannes - Intermezzo Op. 76 n.º 3 e 7; Intermezzo Op. 116 n.º 2 e 4; Intermezzo Op. 118 n.º 1, 2, 4, e 5; Intermezzo Op. 119 n.º 1, 2 e 3; Balladas Op. 10.
- Busoni, Ferruccio - Peças Op. 33B Melancolia n.º 1; Fantasia nel modo antico (n.º4); Melancolia n.º4; Berceuse.
- Carneiro, Cláudio - Pavana; Minuete.
- Chabrier, Emmanuel - Pièces Pittoresques: Idylle (n.º 6); Danse Villageoise (n.º 7); Scherzo-Valse (n.º 10); Mauresque (n.º 5); Menuet Pompeux (n.º 9); Improvisation (n.º 8).
- Chopin, Frederic - Nocturnos Op.9 n.º 1, 2, 3; Op. 15 n.º 2; Op. 32; Op. 37 n.º 1; Op. 48 n.º 2; Op. 55 n.º 1; Op. Post.72 em Mi m.; Op. Póstumo em Dó # m; Prelúdios n.º 13 +14 *constituem uma peça*; n.º 17; Mazurkas Op. 6 n.º 2; Op. 7 n.º 3; Op. 17 n.º 1, 3 e 4; Op. 24 n.º 2; Op. 50 n.º 2, Op. 59 n.º 3; Escocesas; Valsas Op. 34 n.º 2; Op. 64 n.º 1, 2 e 3; Op. 69 n.º 2 (*póstuma*); Op. 72 n.º 2; Polacas Op. 26 n.º 1; Op. 40 n.º 2.
- Cimarosa, Domenico - Sonatas: n.º 8 (1.º vol.); n.º 11 e 18 (2.º vol.); n.º 5, 7, 10, 11 e 12 (3.º vol.) (*ed. Max Eschling*).
- Coelho, Ruy - Estudo; Nocturno (*Álbum da Juventude*).
- Copland, Aaron - Our Town.
- Correia de Oliveira, Fernando - Estudos de pequena virtuosidade Op. 18 n.º 1, 4 e 7.
- Costa, Luís - Poemas do Monte, Op.3: Pelos montes fora (n.º1), Campanários (n.º4), Ecos dos vales (n.º3); Telas Campesinas, Op.6: Cantares ao longe (n.º3); Cenários, Op.13: Nuvens no Vale (n.º3).
- Croner de Vasconcelos, Jorge - Siciliana + Scherzo (*constituem uma peça*).
- Cruz, Ivo - Canto de luar (Aguarelas n.º3); Caleidoscópio (*Barcarola, Canção popular e Baté*).
- Debussy, Claude - Children's Corner: Gradus ad Parnassum; Serenade for the Doll; The Snow is Dancing; Golliwog's Cakewalk; Prelúdios: Voiles; Les sons et les parfums; Sérénade Interrompue; Cathedral Engloutie; Minstrels; Bruyeres; Suite Bergamasque (Cada n.º constitui uma peça); Arabescos; Images: Hommage à Rameau.
- Dacquin, Louis-Claude - Le coucou.
- Dohnanyi, Ernst von - March Op. 17 n.º 1.
- Falla, Manuel de - Cubana; Andaluza.
- Fauré, Gabriel - Pavana; Siciliana; Barcarola op. 26 n.º 1; Nocturno op. 48 n.º 8; Prelúdios n.º 3, 4 e 6; Pièces Breves: Capricho (n.º1), Fantasia (n.º2), Improvisação (n.º5), Allegresse (n.º7).
- Fernando, Armando José - Prelúdios n.º 2, 3, e 4.
- Fernandes, Lorenzo - Prelúdio fantástico; Réverie.
- Français, Jean - La pensive.
- Fragoço, António - Pensées Extratiques; Petite Suite (*cada n.º constituem uma peça*); Sete Prelúdios (*cada dois constituem uma peça, excepto n.º 7*).
- Freitas, Frederico - 6 peças para piano: Embalando o menino doente, Jogo infantil.
- Freitas Branco - Miragens (dois n.º constituem uma peça); Capriccietto; Prelúdio n.º 7; Alumbblätter n.º 1 e 2.
- Fux, Johann Joseph - Presto.
- Gil, G. Fernández - Prelúdio Op. 30 n.º 2.
- Goossens, Sir Eugene - Kaleidoscope Op. 18 n.º 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9 e 12.





curso de música
SILVA MONTEIRO

- Graça, Fernando Lopes – 7 Bagatelas: Evocação e Solidão; Danças: nºs 2, 5 e 6; Preâmbulo jovial; Bagatela nº 2 – Álbum do jovem pianista: "Rondel", "Acalante", "Exercício de harmonia", "Pequeno passeio matinal", "Passo trocado", Canção sem palavras", "Chula", "Canto de alva", "Alla Bartók", "A Espanholita", "As terceirinhas do Pe.Inácio", "Canto dos pequenos pedintes p'los Santos";
- Granados, Enrique – Danças excepto n.º 5, 6, 8 e 9.
- Guarnieri, Camargo – Dança negra.
- Haendel, George Frideric – Chacone em Sol (21 Variações); Ferreiro Harmonioso; Fantasia em Dó M.
- Halfter, Ernesto – Dança da Pastora.
- Haydn, Joseph – Fantasia; Andante e Variações em Fá m; Capricho em Sol M.
- Honneger, Athur – 3 Peças para piano.
- Hummel, Johann Nepomuk – 2 Rondós em Mib.
- Ibert, Jacques – Prelúdio; Histoires: Petit âne blanc (nº2), Bajo la mesa (nº7), Marchande d'eau Fraiche (nº9).
- Infante, Frei – Toccata em Ré m (I vol.).
- Joio, Norman Dello – Nocturnos em Fá# m e Mi m.
- Kabalewsky, Dimitri – Prelúdios Op. 38 n.º 4 e 5.
- Lesur, Daniel – Deux Noëls.
- Liszt, Franz – Anos de Peregrinação, 1º Ano-Suiça: Le mal du pays (nº8), Au lac de Wallenstadt (nº2), Capela de Guilherme Tell (nº1), Écloga (nº7);
- Anos de Peregrinação, 2º Ano-Itália: Canção de Salvatore Rosa; Consolações nºs 2, 3, 5 e 6; Rapsódia Húngara nº5;
- Mendelssohn, Félix – Fantasia Op.16 nº2; Canções sem palavras: 3 (Op.19 nº3), 5 (Op.19 nº5), 7 (Op.30 nº1), 15 (Op.38 nº3), 18 (Op.38 nº6 'Duetto'), 20 (Op.53 nº2), 23 (Op.53 nº5), 25 (Op.62 nº1), 30 (Op.62 nº6), 34 (Op.67 nº4), 36 (Op.67 nº6), 40 (Op.85 nº4), 43 (Op.102 nº1) e 49 (Op.117).
- Mignone, Francisco – Toccata.
- Milhaud, Dáriu – Saudades do Brasil, Op.67: La muse ménagère, Op.245 nºs 5 e 9.
- Mompou, Frederic – Canções e Danças n.º 4, 6, 7 e 8.
- Motta, Vianna da – Adeus minha terra Op.15 nº2; Chula Op.9 nº2; Barcarola; Improvisos Op.18 nºs 1, 2 e 3.
- Mozart, W. Amadeus – Rondó em Ré M, K.485; Rondó em Lá m, K.511; Fantasia e Fuga em Dó M, K.394; Fantasia em Ré m, K.397; Fantasia em Dó M, K.396; Fuga em Sol m, K.401; Adagio em Si m, K.540; Romance em Lá b; Variações: 12 V em Dó M sobre "Ah, vous dirais-je maman", K.265; 6 V em Sol M sobre "Mio caro Adone", K.180; 8 V em Sol M sobre uma ária holandesa, K. 24; 6 V em Fá M sobre um Allegretto, K.54; 7 V em Ré M sobre "Willem van Nassau", K.25; 12 V em Dó M sobre um minueto de Fischer, K.179; 8 V em Fá M sobre a marcha "Les Mariages Samnites", K.352;
- Persichetti, Vicent – Sonatinas n.º 1 e 2.
- Pick, Magiagalli – La pendule hamonleuse; Prelúdio; Toccata.
- Pierné, Gabriel – Cache-cache.
- Maurice- Pires, Filipe – Bagatelas Op. 1.
- Poulenc, Francis – 2 Novelettes em Dó M e Sib menor; Mouvements perpetuels; Pastourelle; Nocturnos: nºs 1, 2, 3, 5 e 7; Promenades: nºs 1, 3 e 8; Improvisos: nºs 2, 5, 6, 7, 8 e 10.
- Prokofieff, Sergei – Gavotte op. 12.
- Rameau, Jean-Philippe – Gavotte e variações em Lá m.
- Ravel, – Minueto sobre nome de Haydn; Pavana para uma Infanta defunta.
- Reger, Max – Rapsódia à memória de Brahms; Réverie Op. 36 nº 9; Folha de álbum Op. 36 nº 2; Era uma vez Op. 44 nº 9; Jiga Op. 44 nº 9 - Páginas do meu diário Op. 82 n.º 3 e 4.
- Rey-Colaço, Alexandre – Canção do Mondego; Malagueñas; Jeleo; Jota e Seguidilla; O Amolador.
- Rodrigo, Joaquin – Dança valenciana.
- Saint-Saëns, Camille – Elegia.
- Sas Bunge – Prelúdios excepto n.º 3.
- Scarlatti, Domenico – Sonatas nºs 1 (L.23), 2 (L.58), 4 (L.187), 5 (L.263), 12 (L.413), 16 (L.430), 17 (L.433) (ed. Ricordi 463)
- Schmitt, Florent – Soirs, Op.5: Dernière page (nº10), Après l'été (nº4); Musiques Intimes I, Op.16: Sur le chemin desert (nº2)
- Schubert, Franz – Improviso Op.142 nº2; Improviso Op.90 nº 2, 3 e 4; Momentos Musicais Op.94 nºs 2,5e6; Klavierstücke nº1.
- Schumann, Robert – Álbum da juventude: 29, 40; Novelette nº7; Fantasiestücke nºs 1, 4; Intermezzi, Op.4; Arabesco; Romances, Op.28: nº2 (Fá#); Nocturno nº4.
- Scott, C. – Pierrot Triste; Pierrot Gay, Dança elegíaca; Dança langorosa.
- Scriabin, Alexander – Mazurka em Dó M.
- Seixas, Carlos – Toccatas I vol: n.º 6; II vol: n.º 4, 8, 9, 10, 14.
- Schostakowitch, Dimitri – Prelúdios op. 34 n.º 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22 e 23.
- Sousa, Berta Alves – Prelúdio n.º 2.
- Sousa Carvalho, João de – Toccata e Andante em Sol m.
- Tansman, Alexander – Mazurkas n.º 6, 7 e 10.
- Tcherépnin, Alexander – Bagatelas n.º 6, 7 e 10.
- Telemann, Georg Philipp – Fantasias.
- Torres, Hermani – Fileuse Op. 10 nº 2.
- Turina, Joaquin – Danças fantásticas: Exaltación, Ensueño; Bailete, Op.79: Fandango (nº5); Contes D'Espagne, Op.20: Dans les jardins de múrcia (nº4).
- Villa-Lobos, Heitor – Guia prático: nºs 2, 4 e 5; Lenda do caboclo; Passa, passa Gavião.

MAYOS CASANO & WATSONSCHNEIDER LDA - NIF: 501 106 751 - CIRC. PORTO Nº 9011/06/ETI



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA



curso de música
SILVA MONTEIRO

5º Grau

Objectivos

- Adquirir agilidade na execução das escalas e estudos;
- Demonstrar uma sonoridade cuidada;
- Conseguir um bom emprego do pedal;
- Desenvolver uma boa compreensão musical ao nível da estrutura e ao nível musical;
- Adquirir clareza polifónica nas obras de Bach;
- Desenvolver uma interpretação adequada aos vários estilos;
- Executar de memória todo o programa;
- Continuar o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Programa anual

- 6 Escalas maiores e menores, à distância de 8ª, 6ª e 10ª, arpejos, inversões e escala cromática, na extensão de 4 oitavas;
- 3 Estudos de Czerny op. 299 (a partir do 21 inclusive), Czerny op. 740 ou Cramer;
- 1 Andamento de Sonata;
- 1 Invenção a 2 vozes ou uma Sinfonia de Bach;
- 1 Peça.

Provas Trimestrais/Prova Global/Prova de Acesso ao Secundário

<u>1ª Prova</u>	<u>2ª Prova</u>	<u>3ª Prova</u>	<u>PROVA GLOBAL</u> ⁴	<u>Prova de Acesso ao Ensino Secundário</u> ⁵
2 Escalas (1 sorteada)	2 Escalas (1 sorteada)	2 Escalas (1 sorteada)	2 Escalas (1 sorteada)	1 Estudo
1 Estudo	1 Estudo	1 Estudo	2 Estudos	1 Obra de Bach
1 Unidade	1 Unidade	1 Unidade	2 Unidades	1 Peça

MAYOS, CAJALDO & WANDSCHEINER, LDA - NIF: 501 108 731 - CNEC PORTO Nº 501108731

⁴ O programa a executar na prova global é escolhido de entre o programa trabalhado durante o ano letivo.

⁵ Esta prova apenas será realizada pelos alunos que queiram ingressar no curso secundário de piano.





curso de música
SILVA MONTEIRO

Sugestões de métodos, exercícios e peças.

Exercícios

- Beringer, Oscar - Exercícios técnicos.
- Dohnanyi, Ernst von - Escola essenciais.
- Kunz, Konrad Max - 200 cânones a duas partes (*Ed. Choudens Paris*)
- Marshall, Frank - Estudos práticos sobre o pedal
- Motta, Abreu - Algumas combinações de dedos
- Philipp, Isidor - Pequeno Gradus ad Parnassum.
- Pischna, Josef - Exercícios progressivos.
- Vieira, A. J. - Exercícios de mecanismo.

Estudos

- Czerny, Carl - Estudos Op. 299 a partir do n.º 21; Estudos Op. 740. **Cramer-Bülow, J.** - Estudos.

Sonatas

- Beethoven, Ludwig van - Sonatas Op. 2 n.º 1; Op. 10 n.º 1 e 2, Op. 14 n.º 1 e 2; Op. 78; Op 79.
- Galuppi, Baldassarre - Sonatas em Mib M.; Ré M.; Fá M.
- Haydn, Joseph - Sonatas *da ed. Peters* n.º 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 31, 33 e 34.
- Méhul, Nicolas - Sonata op.1 n.º 3 em Lá M.
- Mozart, W. Amadeus - Sonatas K 279 em Dó M.; K 280 em Fá M.; K 281 em Sib M.; K 282 em Mib M., K 283 em Sol M.; K 309 em Dó; K 311 em Ré M.; K 330 em Dó M.; K 331 em Lá M.; K 332 em Fá M.; K 570 em Sib M.
- Paradies, Maria Teresa von - Sonata em Lá M.
- Schubert, Franz - Sonata Op. 120.

Peças

- Albeniz, Isaac - Evocacion (*livro Ibéria II*); Rumores de la calleta; Granada; Córdoba (*Malagueñas*); Sevillanas.
- Almeida, António Vitorino - Prelúdios n.º 1 e 3.
- Bach, Johann Sebastian - Invenções a duas vozes; Sinfonias.
- Barroso, Neto - Humorescas.
- Bartok, Béla - Mikrokosmos VI (excepto Danças Búlgaras); 3 Rondó sobre Temas Folclóricos.
- Beethoven, Ludwig van - Rondós op. 51 n.º 1 e 2; Variações: 6V. em Sol M. sobre tema original; 6V. em Sol M. sobre "Nel cor più non mi sento"; 9 Variações em Lá M. sobre "Quant' è più bello"; 8 Variações em Dó M. sobre "Une fièvre brûlante"; 6 Variações em Lá M. sobre um tema russo
- Benoit, Francine - Cantares de cá.
- Blacher, Boris - Duas sonatas Op. 14.
- Blanco, Pedro - Castilla; Prelúdio; Capricho e Serenata da Suite Hispânica.
- Braga, Júlio - Movimento Perpétuo; Toccatina.
- Botelho, Carlos - Nocturno.
- Brahms, Johannes - Intermezzo Op. 76 n.º 3 e 7; Intermezzo Op. 116 n.º 2 e 4; Intermezzo Op. 118 n.º 1, 2, 4, e 5; Intermezzo Op. 119 n.º 1, 2 e 3 - Balladas Op. 10
- Busoni, Ferruccio - Peças Op. 33B Melancolia n.º 1; Fantasia nel modo antico (n.º4); Melancolia n.º4; Berceuse.
- Carneyro, Cláudio - Pavana; Minuete.
- Chabrier, Emmanuel - Pièces Pittoresques: Idylle (n.º 6); Danse Villageoise (n.º 7); Scherzo-Valse (n.º 10); Mauresque (n.º 5); Menuet Pompeux (n.º 9); Improvisation (n.º 8).
- Chopin, Frederic - Nocturnos Op.9 n.º 1, 2, 3; Op. 15 n.º 2; Op. 32; Op. 37 n.º 1; Op. 48 n.º 2; Op. 55 n.º 1; Op. Post.72 em Mi m. ;Op. Póstumo em Dó # m.
- Prelúdios n.º 13 +14 *constituem uma peça*: n.º 17; Mazurkas Op. 6 n.º 2; Op. 7 n.º 3; Op. 17 n.º 1, 3 e 4; Op. 24 n.º 2; Op. 50 n.º 2, Op. 59 n.º 3.- Escocesas; Valsas Op. 34 n.º 2; Op. 64 n.º 1, 2 e 3; Op. 69 n.º 2 (*póstuma*); Op. 72 n.º 2; Polacas Op. 26 n.º 1; Op. 40 n.º 2.
- Cimarosa, Domenico - Sonatas: n.º 8 (1.º vol.); n.º 11 e 18 (2.º vol.); n.º 5, 7, 10, 11 e 12 (3.º vol.) (*ed. Max Esching*).
- Coelho, Ruy - Estudo; Nocturno (*Álbum da Juventude*).
- Copland, Aaron - Our Town.
- Correia de Oliveira, Fernando - Estudos de pequena virtuosidade Op. 18 n.º 1, 4 e 7.
- Costa, Luís - Poemas do Monte, Op.3: Pelos montes fora (n.º1), Campanários (n.º4), Ecos dos vales (n.º3); Telas Campesinas, Op.6: Cantares ao longe (n.º3); Cenários, Op.13: Nuvens no Vale (n.º3).
- Croner de Vasconcelos, Jorge - Siciliana + Scherzo (*constituem uma peça*).
- Cruz, Ivo - Canto de luar (Aquarelas n.º3); Caleidoscópio (*Barcarola, Canção popular e Baté*).
- Debussy, Claude - Children's Corner: Gradus ad Parnassum; Serenade for the Doll; The Snow is Dancing; Golliwog's Cakewalk; Prelúdios: Voiles; Les sons et les parfums; Sérénade Interrompue; Cathedral Engloutie; Minstrels; Bruyeres; Suite Bergamasque (Cada n.º constitui uma peça); Arabescos; Images: Hommage à Rameau.
- Dacquín, Louis-Claude - Le coucou.
- Dohnanyi, Ernst von - March Op. 17 n.º 1.
- Falla, Manuel de - Cubana; Andaluza.
- Fauré, Gabriel - Pavana; Siciliana; Barcarola op. 26 n.º 1; Nocturno op. 48 n.º 8; Prelúdios n.º 3, 4 e 6; Pièces Breves: Capricho (n.º1), Fantasia (n.º2), Improvisação (n.º5), Allegresse (n.º7).
- Fernando, Armando José - Prelúdios n.º 2, 3, e 4.
- Fernandes, Lorenzo - Prelúdio fantástico; Réverie.
- Français, Jean - La pensive.
- Fragoso, António - Pensées Extatiques; Petite Suite (*cada n.º constituem uma peça*); Sete Prelúdios (*cada dois constituem uma peça, exceto n.º 1*).
- Freitas, Frederico - 6 peças para piano: Embalando o menino doente, Jogo infantil.





curso de música SILVA MONTEIRO

- Freitas Branco – Miragens (dois n.º constituem uma peça); Capriccietto; Prelúdio n.º 7; Albumblätter n.º 1 e 2.
- Fux, Johann Joseph – Presto.
- Gil, G. Fernández – Prelúdio Op. 30 n.º 2.
- Goossens, Sir Eugene – Kaleidoscope Op. 18 n.º 1, 3, 4, 5, 6, 7, 9 e 12.
- Graça, Fernando Lopes – 7 Bagatelas: Evocação e Solidão; Danças: n.ºs 2, 5 e 6; Preâmbulo jovial; Bagatela n.º 2. Álbum do jovem pianista: "Rondel", "Acalante", "Exercício de harmonia", "Pequeno passeio matinal", "Passo trocado", "Canção sem palavras", "Chula", "Canto de alva", "Alla Bartók", "A Espanholita", "As terceirinhas do Pe.Inácio", "Canto dos pequenos pedintes p'los Santos";
- Granados, Enrique – Danças excepto n.º 5, 6, 8 e 9.
- Guarnieri, Camargo – Dança negra.
- Händel, George Frideric – Chacone em Sol (21 Variações); Ferreiro Harmonioso; Fantasia em Dó M.
- Halfter, Ernesto – Dança da Pastora.
- Haydn, Joseph – Fantasia; Andante e Variações em Fá m; Capricho em Sol M.
- Honneger, Athur – 3 Peças para piano.
- Hummel, Johann Nepomuk – 2 Rondós em Mib.
- Ibert, Jacques – Prelúdio; Histoires: Petit âne blanc (n.º2), Bajo la mesa (n.º7), Marchande d'eau Fraîche (n.º9).
- Infante, Frei – Toccata em Ré m (I vol.).
- Joio, Norman Dello – Nocturnes em Fá# m e Mi m.
- Kabalewsky, Dimitri – Prelúdios Op. 38 n.º 4 e 5.
- Lesur, Daniel – Deux Noëls
- Liszt, Franz – Anos de Peregrinação, 1.º Ano-Suiça: Le mal du pays (n.º8), Au lac de Wallenstadt (n.º2), Capela de Guilherme Tell (n.º1), Écloga (n.º7); Anos de Peregrinação, 2.º Ano-Itália: Canção de Salvatore Rosa; Consolações n.ºs 2, 3, 5 e 6; Rapsódia Húngara n.º5.
- Mendelssohn, Félix – Fantasia Op.16 n.º2; Canções sem palavras: 3 (Op.19 n.º3), 5 (Op.19 n.º5), 7 (Op.30 n.º1), 15 (Op.38 n.º3), 18 (Op.38 n.º6 'Duetto'), 20 (Op.53 n.º2), 23 (Op.53 n.º5), 25 (Op.62 n.º1), 30 (Op.62 n.º6), 34 (Op.67 n.º4), 36 (Op.67 n.º6), 40 (Op.85 n.º4), 43 (Op.102 n.º1) e 49 (Op.117)
- Mignone, Francisco – Toccatina.
- Milhaud, Darius – Saudades do Brasil, Op.67; La muse ménagère, Op.245 n.ºs 5 e 9.
- Mompou, Frederic – Canções e Danças n.º 4, 6, 7 e 8.
- Motta, Vianna da – Adeus minha terra Op.15 n.º2; Chula Op.9 n.º2; Barcarola; Improvisos Op.18 n.ºs 1, 2 e 3.
- Mozart, W. Amadeus – Rondó em Ré M, K.485; Rondó em Lá m, K.511; Fantasia e Fuga em Dó M, K.394; Fantasia em Ré m, K.397; Fantasia em Dó M, K.396; Fuga em Sol m, K.401; Adagio em Si m, K.540; Romance em Lá b; Variações: 12 V em Dó M sobre "Ah, vous dirais-je maman", K.265; 6 V em Sol M sobre "Mio caro Adone", K.180; 8 V em Sol M sobre uma ária holandesa, K. 24; 6 V em Fá M sobre um Allegretto, K.54; 7 V em Ré M sobre "Willem van Nassau", K.25; 12 V em Dó M sobre um minueto de Fischer, K.179; 8 V em Fá M sobre a marcha "Les Mariages Samnites", K.352; 12 V em Mib M sobre "La belle Française", K.353; 9 V em Ré M sobre um minueto de Duport, K.573.
- Persichetti, Vicent – Sonatinas n.º 1 e 2.
- Pick, Magiagalli – La pendule hamonieuse; Prelúdio; Toccata.
- Pierné, Gabriel – Cache-cache.
- Pires, Filipe – Bagatelas Op. 1.
- Poulenc, Francis – 2 Novelettes em Dó M e Sib menor; Mouvements perpetuels; Pastourelle; Nocturnos: n.ºs 1, 2, 3, 5 e 7; Promenades: n.ºs 1, 3 e 8; Improvisos: n.ºs 2, 5, 6, 7, 8 e 10.
- Prokofieff, Sergei – Gavotte op. 12.
- Rameau, Jean-Philippe – Gavotte e variações em Lá m.
- Ravel, Maurice – Minueto sobre nome de Haydn; Pavana para uma Infanta defunta.
- Reger, Max – Rapsódia à memória de Brahms; Réverie Op. 36 n.º 9; Folha de álbum Op. 36 n.º 2; Era uma vez Op. 44 n.º 9; Jiga Op. 44 n.º 9; Páginas do meu diário Op. 82 n.º 3 e 4
- Rey-Colaço, Alexandre – Canção do Mondego; Malagueñas; Jeleco; Jota e Seguidilla; O Amolador
- Rodrigo, Joaquin – Dança valenciana.
- Saint-Saëns, Camille – Elegia.
- Sas Bunge – Prelúdios excepto n.º 3.
- Scarlatti, Domenico – Sonatas n.ºs 1 (L.23), 2 (L.58), 4 (L.187), 5 (L.263), 12 (L.413), 16 (L.430), 17 (L.433) (ed. Ricordi 463)
- Schmitt, Florent – Soirs, Op.5: Dernière page (n.º10), Après l'été (n.º4); Musiques Intimes I, Op.16: Sur le chemin desert (n.º2)
- Schubert, Franz – Improviso Op.142 n.º2; Improviso Op.90 n.ºs 2,3e 4; Momentos Musicais Op.94 n.ºs 2,5e 6; Klavierstücke n.º1.
- Schumann, Robert – Álbum da juventude: 29, 40; Novelette n.º7; Fantasiestücke n.ºs 1, 4; Intermezzi, Op.4; Arabesco; Romances, Op.28: n.º2 (Fá#); Nocturno n.º4.
- Scott, C. – Pierrot Triste; Pierrot Gay, Dança elegíaca; Dança langorosa.
- Scriabin, Alexander – Mazurka em Dó M.
- Seixas, Carlos – Toccatas I vol: n.º 6, II vol: n.º 4, 8, 9, 10, 14.
- Schostakowitch, Dimitri – Prelúdios op. 34 n.º 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22 e 23.
- Sousa, Berta Alves – Prelúdio n.º 2.
- Sousa Carvalho, João de – Toccata e Andante em Sol m.
- Tansman, Alexander – Mazurkas n.º 6, 7 e 10.
- Tcherepnin, Alexander – Bagatelas n.º 6, 7 e 10.
- Telemann, Georg Philipp – Fantasias.
- Torres, Hermani – Fileuse Op. 10 n.º 2.
- Turina, Joaquin – Danças fantásticas: Exaltación, Ensueño; Bailete, Op.79: Fandango (n.º5); Contes D'Espagne, Op.20: Dans les jardins de múrcia (n.º4).
- Villa-Lobos, Heitor – Guia prático: n.ºs 2, 4 e 5; Lenda do caboclo; Passa, passa Gavião.

MATOS CALADO & MANSCHENBERGER, LDA - NIPC: 501 106 271 - CIRC. PORTUG. Nº 501/06/21



www.cmsilvamonteiro.com



GOVERNO DE PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

9.4 – Anexo 4 | Documentos relativos ao Workshop Piano Criativo I

- Apresentação da atividade;
- Registo de presenças;
- Avaliação da atividade.

APRESENTAÇÃO DA ATIVIDADE

PREVISTA NO PA ADITAMENTO AO PA

N.º	ATIVIDADE / DESCRIÇÃO ¹	N. Blocos total ²
17	Workshop "Piano Criativo" - Parte 1	10

OBJETIVOS

Os exercícios de improvisação dramática, narrativa e de movimento funcionam como ferramentas pedagógicas para a iniciação à improvisação ao piano, para a desinibição face aos colegas e ao próprio instrumento e para a valorização da interpretação pessoal e da exploração criativa da obra artística.

DATA	HORÁRIO		LOCAL
	INÍCIO	FIM	
18/12/2013	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
18/12/2013	14h00	16h00	
19/12/2013	10h00	12h00	
20/12/2013	10h00	12h00	
21/12/2013	10h00	12h00	

RESPONSÁVEIS	PÚBLICO - ALVO	
	GRUPO ³	NÚMERO ⁴
Edgar Cardoso José Miguel Costa Luís Costa Luís Duarte (Núcleo de estágio de piano do CMSM) Andreia Costa	Classe de piano do CMSM	10

INSTRUMENTOS MEDIDA ⁶	INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO ⁷
Comunicação da mensagem; Esforço de interpretação criativa; Expressão dramática; Colaboração coletiva na superação de desafios; Transferência e aplicação dos processos dos exercícios realizados.	Momentos de performance informal durante as várias sessões





curso de música
SILVA MONTEIRO

PLANO ATIVIDADES 2013/2014

O/A Responsável

Andréia Costa

A Direção

Luís Casão

Porto, 28/01/2014

1) Fazer uma breve descrição da atividade; 2) Indicar os alunos por turma ou nome; 3) Indicar o total de elementos; 4) Indicar o custo total por recurso referido; 5) Itens que se pretendem avaliar. Ex: desempenho dos alunos, trabalho de equipa, etc; 6) questionário, relatório, etc; 7) Ensaios para preparar a atividade principal;



www.cmsilvamonteiro.com



AVALIAÇÃO DA ATIVIDADE PREVISTA NO PA ADITAMENTO AO PA

1. ATIVIDADE

Nº	NOME
17	Workshop "Piano Criativo" – Parte 1

DATA	HORÁRIO		LOCAL
	INÍCIO	FIM	
18/12/2013	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
18/12/2013	14h00	16h00	
19/12/2013	10h00	12h00	
20/12/2013	10h00	12h00	
21/12/2013	10h00	12h00	

2. NÚMERO DE PESSOAS ENVOLVIDAS

RESPONSÁVEIS	DOCENTES	ALUNOS	ASSISTENTES OPERACIONAIS	PAIS E ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO
5	4	10	0	0

3. AVALIAÇÃO GLOBAL DA ATIVIDADE 1

A atividade revelou-se bastante motivante e estimulante para os alunos que participaram. Os alunos empenharam-se na superação dos desafios propostos e produziram performances interartísticas bastante satisfatórias, que terão grande impacto na sua abordagem ao piano.

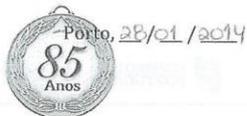
4. OBSERVAÇÕES

O/A Responsável

Andreia Costa

A Direção

Luís Carlos



9.5 – Anexo 5 | Documentos relativos ao Workshop Piano Criativo II

- Apresentação da atividade;
- Registo de presenças;
- Avaliação da atividade;
- Autorização para a gravação das sessões e convite para a apresentação final (exemplar do documento enviado aos encarregados de educação).



curso de música
SILVA MONTEIRO

PLANO ATIVIDADES 2013/2014

APRESENTAÇÃO DA ATIVIDADE PREVISTA NO PA ADITAMENTO AO PA

N.º	ATIVIDADE / DESCRIÇÃO ¹	N. Blocos total ²
39	Workshop "Piano Criativo" - Parte 2	12

OBJETIVOS

Após uma série de exercícios e experimentações realizados na primeira parte do Workshop, segue-se uma fase de criação de momentos performativos, com vista à apresentação final pública. Pretende-se demonstrar as diferentes explorações criativas do processo do workshop em produtos artísticos que quebram as barreiras da performance pianística tradicional.

DATA	HORÁRIO		LOCAL
	INÍCIO	FIM	
07/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
08/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
09/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	14h00	16h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	16h30	17h30	Cinema Nun'Álvares
10/04/2014	18h30	19h30	Cinema Nun'Álvares

RESPONSÁVEIS	PÚBLICO - ALVO	
	GRUPO ³	NÚMERO ⁴
Edgar Cardoso José Miguel Costa Luís Costa Luís Duarte (Núcleo de estágio de piano do CMSM) Andreia Costa	Classe de piano do CMSM	11

INSTRUMENTOS MEDIDA ⁶	INSTRUMENTOS DE AVALIAÇÃO ⁷
Comunicação da mensagem; Esforço de interpretação criativa; Expressão dramática; Colaboração coletiva na superação de desafios; Transferência e aplicação dos processos dos exercícios realizados.	Monitorização contínua durante o processo de elaboração do produto performativo; Apresentação final aos familiares e amigos com a performance de todos os produtos criados durante as sessões.



www.cmsilvamonteiro.com

PO UH

OR



GOVERNO DE PORTUGAL



GOVERNO DE PORTUGAL

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CIÊNCIA

O/A Responsável

Edgar Cardoso

A Direção

Luís Caiado

Porto, 26/05/2014

1) Fazer uma breve descrição da atividade; 2) Indicar os alunos por turma ou nome; 3) Indicar o total de elementos; 4) Indicar o custo total por recurso referido; 5) Itens que se pretendem avaliar. Ex: desempenho dos alunos, trabalho de equipa, etc; 6) questionário, relatório, etc; 7) Ensaios para preparar a atividade principal;



AVALIAÇÃO DA ATIVIDADE

PREVISTA NO PA ADITAMENTO AO PA

1. ATIVIDADE

Nº	NOME
39	Workshop "Piano Criativo" - Parte 2

DATA	HORÁRIO		LOCAL
	INÍCIO	FIM	
07/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
08/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
09/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	10h00	12h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	14h00	16h00	Auditório Ernestina Silva Monteiro
10/04/2014	16h30	17h30	Cinema Nun'Álvares
10/04/2014	18h30	19h30	Cinema Nun'Álvares

2. NÚMERO DE PESSOAS ENVOLVIDAS

RESPONSÁVEIS	DOCENTES	ALUNOS	ASSISTENTES OPERACIONAIS	PAIS E ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO
5	4	11	0	0

3. AVALIAÇÃO GLOBAL DA ATIVIDADE

A apresentação final do workshop mostrou aos pais a dedicação dos alunos em todo o processo de construção performativo e a sua abertura às experimentações propostas. Toda a atividade foi um sucesso, graças ao empenho e interesse dos participantes que puseram em prática o seu espírito criativo na criação de objetos artísticos que transcendem radicalmente o que se produz tradicionalmente numa escola de música. No derradeiro dia do workshop, os alunos estiveram quase 8 horas em processo de construção artístico, evidenciando uma surpreendente capacidade de trabalho que os levou a ultrapassar os limites expectáveis de capacidade de concentração. O ambiente no grupo era impecável e foi distinguido pelos próprios alunos como fator-chave para a atitude positiva durante o processo. O balanço final é extremamente satisfatório, também para os pais, que testemunharam a abertura de mentalidades à performance contemporânea e às possibilidades do instrumento Piano. As competências adquiridas durante as sessões serão certamente fulcrais a longo prazo na abordagem à arte pelos participantes. A solicitação unânime de repetição do workshop por parte de pais e alunos é mais uma prova do sucesso da atividade.

MAYTE CALADO G. WANDSCHNEIDER, LDA. - NIPC 501 106 721 - CIRCULO Nº 50100721





curso de música
SILVA MONTEIRO

PLANO ATIVIDADES 2013/2014

4. OBSERVAÇÕES

[Empty rectangular box for observations]

O/A Responsável

Silva Monteiro

A Direção

Luís Coimbra

Porto, 26 / 05 / 2014

MATOS, CAJALO & VAINSCINZEBE, LDA. - NIF 501 380 721 - CIC PORTO Nº 50110921



www.cmsilvamonteiro.com



INSTITUTO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS



Curso de Música Silva Monteiro

Workshop Piano Criativo

Núcleo de Estágio de Piano

Apresentação final: 10 de abril 18h30 Cinema Nun'Álvares

Solicitação de Autorização para Gravação das Sessões Convite para Apresentação final do Workshop

Porto, 8 de abril de 2014

Exmo.(a) Encarregado(a) de Educação,

O workshop “Piano Criativo”, a decorrer no Curso de Música Silva Monteiro, envolve a participação do seu educando em atividades performativas em grupo. Com este *workshop* de cinco sessões pretendemos que os alunos explorem o piano de forma criativa, utilizando as mais diversas formas de expressão artística como complemento à comunicação unicamente pianística. Para uma observação posterior ao *workshop*, será necessário registar alguns momentos das sessões em formato vídeo e fotográfico, pelo que venho por este meio solicitar a V^a Ex.^a a devida autorização para este tipo de recolha de dados. A gravação dos momentos performativos servirá para futura promoção do workshop e apresentação à comunidade do CMSM. Os registos efetuados serão disponibilizados aos encarregados de educação mediante solicitação.

Aproveitamos também para relembrar a data e hora da apresentação final do workshop, uma performance curta que servirá de oportunidade para os pais observarem o que os participantes puderam experienciar e construir ao longo de um total de 10 sessões de 2 horas de duração cada. Esta apresentação é dirigida aos familiares e amigos dos participantes do workshop, e realizar-se-á no **dia 10 de abril, quinta-feira, pelas 18h30 no Cinema Nun'Álvares.**

Na expectativa de poder contar com a Vossa colaboração, apresentamos os nossos respeitosos cumprimentos.

Atenciosamente,

O orientador das sessões, em nome do Núcleo de Estágio de Piano do CMSM

Edgar Dinis Almeida Cardoso

Eu, _____,

Encarregado(a) de Educação do(a) aluno(a)

_____,
autorizo/não autorizo (riscar o que não interessa) a gravação, em suporte vídeo e fotográfico, das sessões inseridas no Workshop “Piano Criativo”, realizado pelo Núcleo de Estágio de Piano do CMSM.

_____, __ de abril de 2014

(Assinatura do(a) Encarregado(a) de Educação)

9.6 – Anexo 6 | Documentos relativos ao Festival Música sem Fronteiras

- Programa de Concerto dos Recital de Gen Li (22 e 23 de Abril);
- Programas de Concerto dos Recitais de Marina Simeonova (14 e 16 de Maio);
- Programas de Concerto dos Recitais de Naufal Mukumi (21 e 2 de Maio);
- Programa de Concerto do Trio Hromadné (27 e 28 de Maio).

MÚSICA

Sem Fronteiras

ENTRADA LIVRE



Gen Li . Piano
China

22 DE ABRIL, terça-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro
23 DE ABRIL, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda



Marina Simeonova . Piano
Bulgária

14 DE MAIO, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda
16 DE MAIO, sexta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Naufal Mukumi . Piano
Uzbequistão

21 DE MAIO, quarta-feira, 19.00 - Auditório Municipal da Póvoa de Varzim
22 DE MAIO, quinta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Hromadné Trio
Rep. Checa: **Adela Sevcikova** - Violino
Portugal: **Edgar Cardoso** - Piano
Reino Unido: **Marianne Hardisty** - Violoncelo

27 DE MAIO, terça-feira, 14.00 - Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro
28 DE MAIO, quarta-feira, 19.00 - Cinema Nun'Alvares



cmsm curso de música SILVA MONTEIRO

Direção Artística e Organização
Núcleo de Estágio de Piano do CMSM:
Edgar Cardoso
José Miguel Costa
Luís Costa
Luís Duarte

MÚSICA

Sem Fronteiras

ENTRADA LIVRE



Gen Li . Piano
China

22 DE ABRIL, terça-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro
23 DE ABRIL, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda



cmsm curso de música SILVA MONTEIRO

Direção Artística e Organização
Núcleo de Estágio de Piano do CMSM:
Edgar Cardoso
José Miguel Costa
Luís Costa
Luís Duarte

MÚSICA

Sem Fronteiras

2014

ENTRADA LIVRE



Gen Li . Piano
China

22 DE ABRIL, terça-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro
23 DE ABRIL, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda



Marina Simeonova . Piano
Bulgária

14 DE MAIO, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda
16 DE MAIO, sexta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Naufal Mukumi . Piano
Uzbequistão

21 DE MAIO, quarta-feira, 19.00 - Auditório Municipal da Póvoa de Varzim
22 DE MAIO, quinta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Hromadné Trio
Rep. Checa: **Adela Sevcikova** - Violino
Portugal: **Edgar Cardoso** - Piano
Reino Unido: **Marianne Hardisty** - Violoncelo

27 DE MAIO, terça-feira, 14.00 - Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro
28 DE MAIO, quarta-feira, 19.00 - Cinema Nun'Alvares



cmsm curso de música SILVA MONTEIRO

Direção Artística e Organização
Núcleo de Estágio de Piano do CMSM:
Edgar Cardoso
José Miguel Costa
Luís Costa
Luís Duarte

MÚSICA

Sem Fronteiras

ENTRADA LIVRE



Marina Simeonova . Piano
Bulgária

14 DE MAIO, quarta-feira, 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda
16 DE MAIO, sexta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



cmsm curso de música SILVA MONTEIRO

Direção Artística e Organização
Núcleo de Estágio de Piano do CMSM:
Edgar Cardoso
José Miguel Costa
Luís Costa
Luís Duarte

MÚSICA Sem Fronteiras 2014

ENTRADA LIVRE



Gen Li - Piano
China

22 DE ABRIL - terça-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro
23 DE ABRIL - quarta-feira - 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda



Marina Simeonova - Piano
Bulgária

14 DE MAIO - quarta-feira - 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda
16 DE MAIO - sexta-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Naufal Mukumi - Piano
Uzbequistão

21 DE MAIO - quarta-feira - 19.00 - Auditório Municipal da Póvoa de Varzim
22 DE MAIO - quinta-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Hromadné Trio
Rep. Checa **Adela Ševčíková** - Violino
Portugal **Edgar Cardoso** - Piano
Reino Unido **Marianne Hardisty** - Violoncelo

27 DE MAIO - terça-feira - 14.00 - Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro
28 DE MAIO - quarta-feira - 19.00 - Cinema Nun'Álvares



MÚSICA Sem Fronteiras

ENTRADA LIVRE



Naufal Mukumi - Piano
Uzbequistão

21 DE MAIO - quarta-feira, 19.00 - Auditório Municipal da Póvoa de Varzim
22 DE MAIO - quinta-feira, 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



MÚSICA Sem Fronteiras 2014

ENTRADA LIVRE



Gen Li - Piano
China

22 DE ABRIL - terça-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro
23 DE ABRIL - quarta-feira - 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda



Marina Simeonova - Piano
Bulgária

14 DE MAIO - quarta-feira - 18.30 - Auditório do Conservatório de Música de Águeda
16 DE MAIO - sexta-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Naufal Mukumi - Piano
Uzbequistão

21 DE MAIO - quarta-feira - 19.00 - Auditório Municipal da Póvoa de Varzim
22 DE MAIO - quinta-feira - 19.00 - Auditório do Curso de Música Silva Monteiro



Hromadné Trio
Rep. Checa **Adela Ševčíková** - Violino
Portugal **Edgar Cardoso** - Piano
Reino Unido **Marianne Hardisty** - Violoncelo

27 DE MAIO - terça-feira - 14.00 - Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro
28 DE MAIO - quarta-feira - 19.00 - Cinema Nun'Álvares



MÚSICA Sem Fronteiras

ENTRADA LIVRE



Hromadné Trio
Rep. Checa **Adela Ševčíková** - Violino
Portugal **Edgar Cardoso** - Piano
Reino Unido **Marianne Hardisty** - Violoncelo

27 DE MAIO - terça-feira, 14.00 - Auditório do DeCA, Universidade de Aveiro
28 DE MAIO - quarta-feira, 19.00 - Cinema Nun'Álvares



GEN LI

Nascido em 1991, Gen Li tem-se apresentado em concertos a solo desde os 12 anos. Venceu o 2nd Chinese Youth Piano Competition e a Medalha de Prata no 8th Asian Young Musicians Competition aos 13 anos. Foi o mais jovem laureado no Parsons Music International Competition em 2005.

Em 2007 Gen foi convidado para estudar na Purcell School of Music em Londres, com uma bolsa completa. Gen já tocou nalgumas das mais prestigiadas salas de concerto londrinas, como Wigmore Hall, Steinway Hall, Purcell Room, St. John's Smith Square e Yamaha Recital Hall. Já tocou concertos para piano e orquestra de Beethoven, Mozart, Rachmaninov, Liszt, Tchaikovsky, Saint-Saëns e Prokofiev com London Young Musicians Symphony Orchestra, London Barnet Symphony Orchestra, London Gay Symphony Orchestra, Hubei Symphony Orchestra e Xiangyang Philharmonic Orchestra. Em 2011 Gen venceu o 1º prémio no Poros International Piano Festival na Grécia.

Em 2013 obteve a sua licenciatura (Bachelor of Music Degree) com a classificação máxima na Royal College of Music, em Londres.

Gen Li é generosamente financiado nos seus estudos com os seguintes prémios: Joseph Clover Award, Nina Polani Award, Delinamusician Award, TCL Scholarship, Alfred Kitchin Award e NOSWAS Charity Award. Gen estuda atualmente no Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance com a professora Deniz Gelenbe.

PROGRAMA

Fryderyk Chopin - 24 Prelúdios op. 28

Sergei Prokofiev - Sonata nº 3 em Lá menor

MARINA SIMEONOVA

Marina Simeonova tem 20 anos e vem da Bulgária. Começou a tocar piano aos 6 com Tsvetelina Borisova na sua cidade natal Plovdiv, tendo prosseguido na capital Sofia os seus estudos musicais com Alexander Vassilenko. Iniciou no presente ano letivo os seus estudos superiores na National Music Academy “Pancho Vladigerov” em Sofia com Iliya Chernaev.

Dos prémios obtidos em concursos de piano destacam-se os seguintes: 1º Prémio e Medalha de Ouro no 6º Festival e Concurso Internacional de Jovens “Hopes, talents, masters” em Dolbrich-Albena (2011); 2º Prémio no 9º Concurso Internacional “Albert Russel” em Sofia (2012); 2º Prémio do Público no Festival “Klaviersommer Cochem” na Alemanha (2013); 1º Prémio no 2º Concurso Internacional de Jovens Pianistas “Unisson” em Tunes, Tunísia (2014).

Em junho de 2012 recebeu um Diploma de Mérito Artístico do Ministério da Cultura da Bulgária, tendo sido convidada para tocar no 48º Festival de Música de Câmara de Plovdiv. Em setembro do mesmo ano representa o seu país no “International Delfic Games of Arts” em Astana, no Cazaquistão. Ainda em 2012 tocou com a Orquestra de Câmara “Orpheus”, Orquestra Sinfónica Vratsa e “New Symphony Orchestra” em salas de relevo na Bulgária.

Marina mantém grupos de Música de Câmara com Simeon Simeonov (piano), Panaiot Panayotov (guitarra), Tzvetina (violino) e Francesca Formisano (violoncelo). Participou em masterclasses na Bulgária, Itália e Alemanha com Michelle Beroff, Natalia Troull e John Perry, entre outros.

A sua carreira pianística tem sido apoiada por diversas bolsas, providas da “Comunitas” Foundation (três anos consecutivos), do Ministério da Cultura da Bulgária, da “American Foundation for Bulgaria” e da “MODO” Foundation. Em março de 2013 foi aceite no Mannes College e no Hunter College em New York, nos EUA.

AVDZHEMIZ ANIBAM

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven - Sonata op. 54 (I - In tempo d'un menuetto, II - Allegretto)

Fryderyk Chopin - Ballade nº 2 op. 38

Claude Debussy - Estampes (I - Pagodés, II - La soirée dans Grenade, III - Jardins sous la pluie)

[4 mãos com Edgar Cardoso]

Antonín Dvořák - Danças Eslavas op. 46 (II – Dumka, VIII - Furiant)

MARINA SIMEONOVA

Marina Simeonova tem 20 anos e vem da Bulgária. Começou a tocar piano aos 6 com Tsvetelina Borisova na sua cidade natal Plovdiv, tendo prosseguido na capital Sofia os seus estudos musicais com Alexander Vassilenko. Iniciou no presente ano letivo os seus estudos superiores na National Music Academy “Pancho Vladigerov” em Sofia com Iliya Chernaev.

Dos prémios obtidos em concursos de piano destacam-se os seguintes: 1º Prémio e Medalha de Ouro no 6º Festival e Concurso Internacional de Jovens “Hopes, talents, masters” em Dolbrich-Albena (2011); 2º Prémio no 9º Concurso Internacional “Albert Russel” em Sofia (2012); 2º Prémio do Público no Festival “Klaviersommer Cochem” na Alemanha (2013); 1º Prémio no 2º Concurso Internacional de Jovens Pianistas “Unisson” em Tunes, Tunísia (2014).

Em junho de 2012 recebeu um Diploma de Mérito Artístico do Ministério da Cultura da Bulgária, tendo sido convidada para tocar no 48º Festival de Música de Câmara de Plovdiv. Em setembro do mesmo ano representa o seu país no “International Delfic Games of Arts” em Astana, no Cazaquistão. Ainda em 2012 tocou com a Orquestra de Câmara “Orpheus”, Orquestra Sinfónica Vratsa e “New Symphony Orchestra” em salas de relevo na Bulgária.

Marina mantém grupos de Música de Câmara com Simeon Simeonov (piano), Panaiot Panayotov (guitarra), Tzetina (violino) e Francesca Formisano (violoncelo). Participou em masterclasses na Bulgária, Itália e Alemanha com Michelle Beroff, Natalia Troull e John Perry, entre outros.

A sua carreira pianística tem sido apoiada por diversas bolsas, providas da “Comunitas” Foundation (três anos consecutivos), do Ministério da Cultura da Bulgária, da “American Foundation for Bulgaria” e da “MODO” Foundation. Em março de 2013 foi aceite no Mannes College e no Hunter College em New York, nos EUA.

ANGLOBOMIZ APYBAM

PROGRAMA

Ludwig van Beethoven - Sonata op. 54 (I - In tempo d'un menuetto, II - Allegretto)

Fryderyk Chopin - Ballade nº 2 op. 38

Claude Debussy - Estampes (I - Pagodes, II - La soirée dans Grenade, III - Jardins sous la pluie)

[4 mãos com Edgar Cardoso]

Antonín Dvořák - Danças Eslavas op. 46 (I – Furiant, II – Dumka, VIII – Furiant)

PROGRAMA

Fryderyk Chopin: 24 Prelúdios op. 28

- I – Agitato
- II – Lento
- III – Vivace
- IV – Largo
- V – Molto allegro
- VI – Lento assai
- VII – Andantino
- VIII – Molto agitato
- IX – Largo
- X – Molto allegro
- XI – Vivace
- XII – Presto
- XIII – Lento
- XIV – Allegro
- XV – Sostenuto
- XVI – Presto con fuoco
- XVII – Allegretto
- XVIII – Molto allegro
- XIX – Vivace
- XX – Largo
- XXI – Cantabile
- XXII – Molto agitato
- XXIII – Moderato
- XXIV – Allegro appassionato

Mily Balakirev: Islamey (Fantasia Oriental)

NAUFAL MUKUMI

Nascido em Tashkent, no Uzbequistão, começou a estudar música em 1998 com Tamata Popovich na “Uspensky Specialised School of Music”. Em pouco tempo conquistou os primeiros prémios Internacionais – em 2002 em França e na Lituânia, em 2003 e 2004 nos EUA e em 2005 na Rússia.

Em 2007 viajou para Londres, centro musical europeu, e desde então tem residido na cidade britânica. Apoiado por uma bolsa generosa, passou a estudar na Purcell School sob orientação de Tessa Nicholson.

Em 2009 foi finalista no International Franz Liszt Competition em Weimar, Alemanha. Depois, com o auxílio de quatro bolsas de estudo diferentes, entrou no Trinity Laban Conservatoire para estudar com a professora Deniz Gelenbe para o seu Bachelor degree, terminando o curso em 2013 com Mérito e classificações máximas (First Class Honours & Silver Medallion). Durante o período do curso ganhou vários prémios em concursos como Eastbourne Symphony Orchestra Young Soloist Competition e Boise Foundation Scholarship. Em 2011 tocou para a Marlow Recital Society com grande apreço do público. Participou em Masterclasses com Dmitri Alexeev, Lazar Berman, Leslie Howard, entre outros.

Naufal continua os seus estudos em Performance com Deniz Gelenbe no Trinity Laban Conservatoire.

Recentemente foi convidado a tocar para a Classic FM, a famosa estação de rádio londrina. Escolheu a peça Islamey, que tocará hoje neste concerto também.

PROGRAMA

Robert Schumann: Études Symphoniques Op. 13

Theme - *Andante*

Etude I - *Un poco più vivo*

Etude II - *Andante*

Etude III - *Vivace*

Etude IV - *Allegro marcato*

Etude V - *Scherzando*

Etude VI - *Agitato*

Etude VII - *Allegro molto*

Etude VIII - *Sempre marcatisssimo*

Etude IX - *Presto possibile*

Etude X - *Allegro con energia*

Etude XI - *Andante espressivo*

Etude XII - *Allegro brillante*

Fryderyk Chopin: Scherzo nº 2 op. 31

Mily Balakirev: Islamey (Fantasia Oriental)

NAUFAL MUKUMI

Nascido em Tashkent, no Uzbequistão, começou a estudar música em 1998 com Tamata Popovich na "Uspensky Specialised School of Music". Em pouco tempo conquistou os primeiros prémios Internacionais – em 2002 em França e na Lituânia, em 2003 e 2004 nos EUA e em 2005 na Rússia.

Em 2007 viajou para Londres, centro musical europeu, e desde então tem residido na cidade britânica. Apoiado por uma bolsa generosa, passou a estudar na Purcell School sob orientação de Tessa Nicholson.

Em 2009 foi finalista no International Franz Liszt Competition em Weimar, Alemanha. Depois, com o auxílio de quatro bolsas de estudo diferentes, entrou no Trinity Laban Conservatoire para estudar com a professora Deniz Gelenbe para o seu Bachelor degree, terminando o curso em 2013 com Mérito e classificações máximas (First Class Honours & Silver Medallion). Durante o período do curso ganhou vários prémios em concursos como Eastbourne Symphony Orchestra Young Soloist Competition e a Boise Foundation Scholarship. Em 2011 tocou para a Marlow Recital Society com grande apreço do público. Participou em Masterclasses com Dmitri Alexeev, Lazar Berman, Leslie Howard, entre outros.

Naufal continua os seus estudos em Performance com Deniz Gelenbe no Trinity Laban Conservatoire.

Recentemente foi convidado a tocar para a Classic FM, a famosa estação de rádio londrina. Escolheu a peça Islamey, que tocará hoje neste concerto também.

HROMADNÉ TRIO

3 jovens músicos provindos de 3 países diferentes encontraram-se em Londres. A paixão que têm em comum por Schubert levou-os a juntar-se para preparar uma das suas obras mais significantes e desafiantes – o Trio em Mi bemol Maior. Ao longo deste ano letivo, o trio apresentou-se em masterclasses de vários professores reconhecidos internacionalmente, como Richard Markson, David Kenedy, Naomi Butterworth, Deniz Gelenbe, Helen Yorke, e membros do Wihan Quartet, os checos Jan Schulmeister, Leoš Čepický e Aleš Kaspřík.

Adéla Ševčíková tem estado a estudar no Trinity Laban Conservatoire em Londres ao abrigo do programa Erasmus, sendo aluna da Janáčkovy akademie múzických umění em Brno, a sua cidade natal na República Checa.

Marianne Hardisty, anglo-italiana, estudou na Royal Northern College of Music em Manchester e acaba agora o seu Mestrado no Trinity Laban Conservatoire em Londres.

Edgar Cardoso, estudante de Mestrado da Universidade de Aveiro, tem também obtido formação regular em Londres e em Estugarda, Alemanha, passando no próximo ano a viver definitivamente em Londres.

Hromadné é a palavra checa para “união”. Juntos, estes três jovens músicos pretendem dar continuidade ao seu grupo de câmara, com novos projetos em Londres e no estrangeiro para o próximo ano letivo.

PROGRAMA

Franz Schubert – Piano Trio nº 2 em Mi bemol Maior D. 929

I – Allegro

II – Andante con moto

III – Scherzando. Allegro moderato

IV – Allegro moderato

