

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

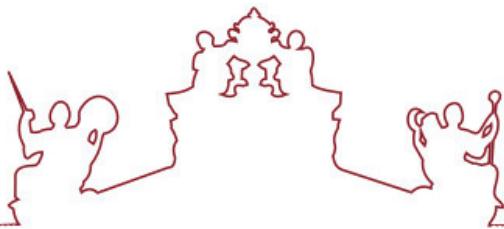
Relatório de Estágio

Proposta para a inclusão da preparação para provas orquestrais no ciclo de estudos do ensino vocacional de trompete

João António de Pinho Moreira

Orientador(es) | Mário Marques

Évora 2022



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

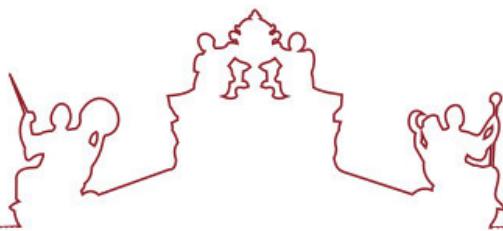
Relatório de Estágio

**Proposta para a inclusão da preparação para provas
orquestrais no ciclo de estudos do ensino vocacional de
trompete**

João António de Pinho Moreira

Orientador(es) | Mário Marques

Évora 2022



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Olga Magalhães (Universidade de Évora)

Vogais | Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)
Mário Marques (Universidade de Évora) (Orientador)

Évora 2022

Agradecimentos

Em primeiro lugar, como sempre, à minha família, pelo enorme apoio e suporte ao longo de todo o meu percurso, quer académico, quer profissional, quer pessoal.

Ao meu orientador Prof. Doutor Mário Marques por toda a ajuda e disponibilidade demonstrada.

Ao professor cooperante, prof. Daniel Louro, que foi absolutamente incansável. Obrigado por toda a partilha de ideias e pela paixão pelo trompete e pelo ensino. Levo comigo todas as ideias partilhadas ao longo do ano letivo.

Ao prof. Pedro Monteiro pela camaradagem e motivação.

Um especial obrigado ao meu formador, colega de orquestra e amigo, Sérgio Charrinho, que mesmo não tendo qualquer obrigação se ofereceu para me ajudar na condução deste trabalho, pela partilha de ideias e pela amizade.

A todos aqueles que me ajudaram respondendo a todas as questões que foram surgindo, e a todos aqueles que responderam aos questionários, partilhando as suas ideias e visões.

E por último, com muito carinho, a ti, Ana Isabel Tavares, por toda a paciência e compreensão que foi necessária durante a elaboração deste trabalho, pelo apoio e pela ajuda.

Obrigado!

Proposta para a inclusão da preparação para provas orquestrais no ciclo de estudos do ensino vocacional de trompete

Resumo

Este documento é composto por duas partes distintas. A primeira parte foca-se no relatório de estágio, realizado na Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), em Lisboa, no âmbito da disciplina Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, no ano letivo 2020/2021.

A segunda parte corresponde ao trabalho de investigação que visa propor a inclusão da preparação de provas orquestrais no ciclo de estudos no ensino vocacional de trompete em Portugal. Este trabalho comprehende uma análise da perspetiva dos atuais docentes de trompete em Portugal, quer do ensino básico e secundário, quer do ensino superior, à pertinência da aplicação desta temática e qual o interesse que os seus alunos demonstram nesta área. É também pretendido analisar quais os benefícios que esta prática porta, criar possíveis estratégias de prática e de ensino de excertos orquestrais e a criação de um quadro de processos de preparação de provas orquestrais.

Palavras-chave: provas orquestrais; excertos orquestrais; ensino de música; trompete; preparação.

Proposal for including the preparation for Orchestral Auditions in the study cycle of vocational teaching of trumpet

Abstract

This document consists of two distinct parts. The first part focuses on the internship report, carried out at the Music School of the National Conservatory (EMCN), in Lisboa, within the scope of the Supervised Teaching Practice course of the Master in Music Teaching at the University of Évora, in the 2020/2021 academic year.

The second part corresponds to the research work that aims to propose the inclusion of the preparation of orchestral tests in the cycle of studies in vocational teaching of trumpet in Portugal. This work comprises an analysis of the perspective of current trumpet teachers in Portugal, both in primary and secondary education, as well as in higher education, on the relevance of the application of this theme and what interest their students show in this area. It is also intended to analyze what benefits this practice brings, to create possible methods of practice and teaching of orchestral excerpts and the creation of a framework for the preparation of orchestral auditions.

Keywords: orchestral auditions; orchestral excerpts; music teaching; trumpet; preparation.

Abreviaturas e Símbolos

CML-FR – Conservatório de Música de Loulé – Francisco Rosado

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

EMCN – Escola de Música do Conservatório Nacional

EPM – Escola Profissional da Metropolitana

PE – Projeto Educativo

PESEVM – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

PPO – Preparação de Provas Orquestrais

RI – Regulamento Interno

Índice

Introdução	1
Secção I – Prática de Ensino Supervisionada.....	3
1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional	4
1.1. História	4
1.2. Oferta Educativa	8
1.3. Órgãos de direção, administração e gestão	10
1.4. Estruturas de coordenação educativa e supervisão pedagógica	12
2. Caracterização dos alunos acompanhados na PESEVM	13
2.1. Aluno A – Iniciação III	14
2.2. Aluno B – 1º Grau – Ensino Básico	16
2.3. Aluno C – 1º Grau – Ensino Básico	17
2.4. Aluno D – 3º ano do Curso Profissional em regime integrado – Ensino Secundário ...	18
2.5. Aluno E – 3º ano do Curso Profissional em regime integrado – Ensino Secundário....	21
3. Práticas Educativas	23
3.1. Metodologias do orientador cooperante	23
4. Aulas lecionadas	26
4.1. Aluno A – Iniciação III	26
4.2. Aluno B – 1º Grau – Ensino Básico	28
4.3. Aluno C – 1º Grau – Ensino Básico	30
4.4. Aluno D - 3º ano do curso profissional em regime integrado – Ensino secundário.....	31
4.5. Aluno E - 3º ano do curso profissional em regime integrado – Ensino secundário	32
5. Análise Crítica da Atividade Docente	34
Secção II – Projeto de Investigação	36
6. Objeto de investigação.....	37

6.1. Descrição do projeto de investigação	37
6.2. Motivo da escolha do objeto de investigação	37
6.3. Objetivos da investigação	38
6.4. Delimitação do objeto de investigação.....	39
6.5. Metodologias da investigação.....	40
6.6. Métodos de estudo	42
7. Revisão de Literatura	44
8. Instrumento de recolha – Resultados dos questionários 1 e 2.....	55
8.1. Resultados – Questionário 1	57
8.1.1. Docentes do ensino básico e/ou secundário.....	58
8.1.2. Docentes do ensino superior	64
8.2. Resultados – Questionário 2	67
9. Excertos orquestrais – Conhecimento teórico, estratégias de ensino e de trabalho	76
9.1. Ludwig van Beethoven – <i>Leonore 2 & 3</i>	76
9.1.1. <i>Leonore 2</i>	77
9.1.2. <i>Leonore 3</i>	78
9.2. Georges Bizet - <i>Carmen</i>	80
9.3. Igor Stravinsky – <i>Petruschka</i>	83
9.4. Modest Mussorgsky - <i>Quadros de uma Exposição – Promenade</i>	87
9.5 Gustav Mahler – <i>Sinfonia nº 5</i>	89
10. Discussão	91
10.1. Excertos orquestrais – Conhecimento teórico, estratégias de ensino e de trabalho – Análise empírica	93
10.2. Quadro de processos de preparação de provas orquestrais – contributos da dissertação	94
10.2.1. Desafios/dificuldades e estratégias/soluções	95

10.2.2. Etapas da preparação de provas orquestrais	97
10.2.3. Confiança	98
10.2.4. Preparação eficaz de um excerto orquestral	99
10.2.5. Perspetiva do júri.....	100
10.2.6. Perspetiva do docente.....	101
11. Reflexão final do projeto de investigação	103
12. Conclusão	105
13. Referências Bibliográficas	108
Anexos	112

Índice de Tabelas

Tabela 1. Material didático - Aluno A	15
Tabela 2. Material didático - Aluno B	17
Tabela 3. Material didático - Aluno C	18
Tabela 4. Material didático - Aluno D	20
Tabela 5. Material didático - Aluno E	22
Tabela 6. Plano geral de aula do professor cooperante.....	26
Tabela 7. Sistematização das fases e etapas do projeto de investigação.	42
Tabela 8. Questionário 1 – Docentes do ensino vocacional e superior.	56
Tabela 9. Questionário 2 - Músicos de orquestra.....	57
Tabela 10. Respostas obtidas na questão 5 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, correspondente à oferta complementar (Nº de unidades de registo equivalente ao nº de respostas).....	59
Tabela 11. Respostas obtidas na questão 7 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, relativas às competências que o aluno deve apresentar para a introdução de excertos orquestrais e as respetivas provas de admissão. As categorias representam o padrão geral das competências necessárias; as características equivalem aos parâmetros inerentes a esses padrões; e o Nº de unidades de registo equivalem ao número de respostas	60
Tabela 12. Respostas obtidas na questão 8 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, correspondentes ao momento adequado para a introdução da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional do trompete (Nº de unidade de registo equivale ao número de respostas obtidas).	61
Tabela 13. Resposta à questão 9 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, relativas aos excertos orquestrais adequados para uma primeira abordagem, do ponto de vista dos docentes inquiridos.....	62
Tabela 14. Resposta à pergunta 8 dos docentes do ensino superior do questionário 1, relativas aos excertos orquestrais adequados para uma primeira abordagem, do ponto de vista dos docentes inquiridos.	66
Tabela 15. Visão geral das perguntas 1, 2 e 3 do questionário 2.	67
Tabela 16. Respostas obtidas na pergunta 5 do <i>questionário 2</i> , relativas aos maiores desafios durante a preparação de uma prova orquestral.	68

Tabela 17. Respostas obtidas na pergunta 7 do <i>questionário 2</i> , respeitantes às estratégias aplicadas para a resolução de problemas durante o processo de preparação de provas orquestrais.....	69
Tabela 18. Respostas obtidas na questão 16 do <i>questionário 2</i> , relativas às características que um jurado procura maioritariamente num candidato.	74
Tabela 19. Dificuldades e soluções.....	96

Índice de Figuras

Figura 1. Excerto orquestral <i>Leonore 2</i> de Ludwig van Beethoven.....	77
Figura 2. Excerto orquestral Leonore 3 de Ludwig van Beethoven.....	78
Figura 3. Estratégia de ensino do excerto orquestral Leonore 3 de Ludwig van Beethoven..	80
Figura 4. Excerto orquestral do prelúdio de Carmen de Georges Bizet.....	80
Figura 5. Excerto orquestral Carmen de Georges Bizet, transposto para trompete em Si bemol.	81
Figura 6. Exemplo de possível variante de execução do excerto orquestral Carmen de Georges Bizet.....	82
Figura 7. Excerto orquestral Petruschka de Igor Stravinsky.....	83
Figura 8. Sugestão de exercício de trabalho do excerto orquestral Petruschka de Georges Bizet.	85
Figura 9. Sugestão de exercício de trabalho do excerto Petruschka de Georges Bizet.....	86
Figura 10. Excerto orquestral Quadros de uma Exposição de Modest Mussorgsky.	87
Figura 11. Sugestão de exercício de trabalho do excerto orquestral Quadros de uma Exposição de Modest Mussorgsky.	88
Figura 12. Excerto orquestral Sinfonia nº 5 de Gustav Mahler.	89
Figura 13. Ilustração do processo de solidificação da confiança.....	98
Figura 14. Ilustração da perspetiva do júri.	101
Figura 15. Ilustração do quadro de processos de preparação de provas orquestrais.	103

Índice de Gráficos

Gráfico 1. Respostas à questão 1 do questionário 1.....	57
Gráfico 2. Respostas à questão 15 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1	64
Gráfico 3. Resposta à questão 5, relativa ao conhecimento e preparação dos alunos quando ingressam no ensino superior, dos docentes do ensino superior do questionário 1	65
Gráfico 4. Resposta à pergunta 9 dos docentes do ensino superior do questionário 1.	67
Gráfico 5. Respostas obtidas na pergunta 10 do questionário 2, relativas às possíveis, variantes de solidificação da confiança	70
Gráfico 6. Respostas obtidas na questão 12 do questionário 2, respeitantes ao estilo apresentado em provas orquestrais.	72

Introdução

O presente relatório serve o propósito de uma reflexão da atividade pedagógica supervisionada na classe de trompete, inserida na Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM), levada a cabo no ano letivo 2020/2021, na Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN). A descrição desta prática de docente, para além de uma reflexão, permite uma análise crítica e conclusiva de todo o conhecimento e sabedoria adquirida, para que doravante possa ser posta em prática de forma autónoma. Por sua vez, a escolha de um objeto de investigação estimula igualmente o sentido crítico e comparativo, abre as portas à assimilação de conhecimento e presta o seu contributo para o desenvolvimento científico. Desta forma, o presente relatório divide-se em duas partes distintas – a prática educativa e o projeto de investigação.

A caracterização do local do estágio é o ponto de partida da primeira parte. É pretendido descrever a sua história, oferta educativa, órgãos de direção, administração e gestão e as estruturas de coordenação educativa e supervisão pedagógica. De seguida, todos os alunos acompanhados na PES serão descritos de forma anónima, que completam um total de cinco discentes, membros integrantes dos níveis de iniciação, curso básico e secundário. Serão relatadas as práticas educativas levadas a cabo em contexto de aula, bem como o material didático utilizado. É também parte complementar da primeira parte a metodologia utilizada, guiada pelo professor cooperante Daniel Louro. Por último, serão relatadas todas as aulas lecionadas diretamente pelo mestrando, que permitiu o desenvolvimento de competências educativas, pessoais e interpessoais inerentes a esta prática. Importa referir que devido à situação pandémica relativa à COVID-19, todas as atividades que integrassem público foram canceladas. Desta forma, não houve quaisquer audições ou atividades extracurriculares.

A segunda parte visa a componente de investigação, cujo objetivo recai na proposta de inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional de música. Esta parte divide-se em cinco capítulos distintos. No primeiro capítulo é descrito o objeto de investigação, quais os seus objetivos e as metodologias utilizadas inerentes à realização do projeto. No capítulo seguinte, será realizada uma revisão da literatura, quais os estudos existentes neste campo temático e de que forma se relacionam com o presente trabalho. O terceiro capítulo destina-se à apresentação de resultados dos instrumentos de recolha, mencionados no primeiro capítulo, nomeadamente nas metodologias, onde serão mencionadas as respostas/opiniões dos

inquiridos. Posteriormente, o foco do quarto capítulo incide no conhecimento teórico, estratégias de ensino e de trabalho dos excertos orquestrais mais requeridos em provas orquestrais de trompete. Por sua vez, no quinto e último capítulo, será realizada uma discussão de resultados. Serão discutidos os resultados dos questionários elaborados, quais os contributos desta dissertação e será feita uma análise comparativa a outros estudos deste campo temático. Será também realizada uma análise empírica através da aplicação das estratégias de ensino e de trabalho criadas no capítulo quatro nos alunos da PESEVM. Por último, de forma a otimizar a compreensão do processo de provas orquestrais, será realizado um quadro de processos de preparação das mesmas.

De forma conclusiva, neste relatório é pretendido, numa primeira instância, refletir sobre a prática pedagógica. Por outro lado, é pretendido responder aos objetivos da investigação, propondo a inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional de música.

Secção I – Prática de Ensino Supervisionada

1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

1.1. História

Até ao século XIX, em Portugal, o ensino musical público fora ministrado no Real Seminário da Patriarcal que, embora com o acréscimo de aulas de instrumento (em 1824), tinha como principal fim o ensino da música religiosa, onde a grande maioria dos músicos, tanto da orquestra como cantores, eram de proveniência estrangeira (Borges, s.d.).

Segundo Nunes (2018), a EAMCN surge em 1822 e padece de um elevado prestígio do ensino especializado da música e da dança. Proveniente da vontade de criar um projeto que estabelecesse fundamentos para a prática da música vocal e instrumental, foi atribuído pelas cortes, a João Domingos Bomtempo (1775-1842), o poder para a sua construção com o intuito de reorganizar o Seminário da Patriarcal. Como refere Borges (s.d.), João Domingos Bomtempo era um conhecido músico português, pianista, compositor e um excelente pedagogo e foi após a vitória liberal (1834) que deu seguimento aos seus projetos de reforma do ensino da música em Portugal. Os objetivos de Bomtempo, relativamente ao modelo de ensino, eram

(...) por um lado, transferir o modelo de ensino musical de tipo religioso, para um modelo de tipo laico, que ministrasse, paralelamente, formação no campo lírico e na música exclusivamente instrumental; por outro lado, formar progressivamente músicos e cantores portugueses, de ambos os sexos, evitando assim a necessidade constante de contratação de estrangeiros (Borges, s.d.).

É então que em Junho de 1834, surge o projeto inicial de criação de um Conservatório de Música, onde propunha um ambicioso plano de escola, contando com dezoito professores para dezasseis disciplinas (Borges, s.d.). Este foi apenas o início pois, infelizmente, devido a complicações económicas, apenas a 5 de Maio de 1835 se criou efetivamente o Conservatório de Música, com a direção entregue a João Domingos Bomtempo, com anexo à Casa Pia¹. Embora fosse idêntico ao plano inicial

(...) foram substancialmente reduzidos, por questões económicas, quer o elenco das disciplinas, quer o de professores, passando a funcionar apenas seis disciplinas, cada uma com um professor. Um mês mais tarde foi acrescentada a disciplina de Piano, igualmente entregue a Bomtempo (Borges, s.d.).

¹ Organismo do Estado Português que tem por missão a promoção dos direitos e proteção das crianças e dos jovens.

Esta nova instituição baseava-se em duas diferentes componentes. Por um lado, a componente tradicional, ligada a uma ação criativa onde os órfãos da Casa Pia e os estudantes de um colégio de pobres eram sustentados pelo estabelecimento. Por outro lado, uma componente modernista, onde se pretendia oferecer formação musical laica a ambos os sexos (Borges, s.d.).

Segundo Martins (2020), devido à falta de concretização dos objetivos a que se propunha, a EAMCN incorpora-se desta forma, em 1836, no já existente projeto de Almeida Garrett², Conservatório Geral de Arte Dramática (CGAD), instalando-se no Convento dos Caetanos que havia sido extinto após a guerra civil. Desta forma passavam agora a haver três escolas:

- Escola de Música (onde João Domingos Bomtempo mantinha a direção)
- Escola de Teatro e Declamação
- Escola de Mímica e Dança

Devido a várias dificuldades, quer de carácter financeiro ou por desinteresse do Ministério do Reino, Bomtempo, em 1840, consegue que D. Fernando se torne presidente honorário do Conservatório e seu protetor, após o solicitar à Rainha Dona Maria II. É então que, a 20 de Julho desse ano lhe foi “atribuída a designação de Conservatório Real de Lisboa (CRL) e, finalmente, a 24 de Maio de 1841 são promulgados os Estatutos da nova instituição” (Borges, s.d.).

Os estatutos do Real Conservatório de Lisboa, no que ao ensino musical diz respeito, permanecem basicamente inalterados até 1901, data de uma importante reforma encabeçada por Augusto Machado (1845-1924), director da Escola de Música de 1901 a 1919, e que fez entrar o Conservatório nos caminhos da modernidade, atualizando os planos de estudo e repertórios dos diversos instrumentos (Borges, s.d.).

Essa designação (Conservatório Real de Lisboa) mantém-se até 1910, até que, a 5 de Outubro desse mesmo ano, após a proclamação da República, o conservatório passa a designar-se como Conservatório Nacional de Lisboa (CNL).

² Escritor e dramaturgo romântico, ministro e secretário de estado honorário português. Uma das maiores figuras do romantismo português, grande impulsionador do teatro em Portugal.

Em 1919 sofre uma das suas mais importantes reformas do ensino musical, fruto da acção conjunta de dois eminentes músicos portugueses: o pianista Vianna da Motta (1868-1955) na altura, respetivamente, seus Diretor e subdiretor da secção de Música. Como manifestações mais relevantes devem citar-se: a inclusão de disciplinas de Cultura Geral (História, Geografia, Línguas e Literaturas francesa e portuguesa); a criação da Classe de Ciências Musicais, dividida em História da Música, Acústica e Estética Musical; a introdução de uma nova disciplina de Leitura de Partituras; a adoção exclusiva de Solfejo entoado ao invés do “rezado”; o desenvolvimento do Curso de Composição; a criação das disciplinas de Instrumentação e Regência. Foi um dos períodos áureos da Escola de Música, que aumentou substancialmente a sua população escolar (Borges, s.d.).

Segundo Nunes (2018), uma nova reforma, consequente de cortes orçamentais, surge em 1930, eliminando a autonomia administrativa e reduzindo a designação do conservatório apenas a Conservatório Nacional. Para os respetivos cargos de inspetor e diretor da secção de Música são nomeados o dramaturgo Júlio Dantas e Vianna da Motta. Na sequência desta nova reforma, as disciplinas de Cultura Geral, Leitura de Partituras, Estética Musical e Regência foram extintas e o número de alunos diminuiu significativamente. É então que em 1938, fruto de um forte espírito de renovação do então diretor, maestro e compositor Ivo Cruz (1901-1986), com o apoio do subdiretor da Escola de Música Lúcio Mendes, se dá início à criação de uma instituição equivalente às suas congéneres europeias, inicialmente com o apoio governamental, mais precisamente do então Ministro da Educação Dr. Carneiro Pacheco, que partilhava do interesse num plano de renovação do ensino.

Esse movimento de renovação manifestou-se particularmente a partir do ano de 1946, dotando o Conservatório, entre outras coisas, de uma nova Biblioteca, desenhada pelo arquiteto Raul Lino, e importantes renovações no salão nobre assim como de amplas salas onde seria instalado o Museu Instrumental (oficialmente criado em 1941) que só agora era possível fixar adequadamente (Borges, s.d.).

Segundo Martins (2020), no decorrer das seguintes décadas, várias atividades de destaque - Recitais da Nova Geração e concertos de Intercâmbio Musical - foram levadas a cabo pelo corpo docente e discente da escola. É também nesta fase que se introduz o estudo de instrumentos antigos, nomeadamente o cravo, o clavicórdio, a viola da gamba e também o estudo da guitarra hispânica.

Borges (s.d.) refere que uma nova Comissão Orientadora da reforma do Conservatório Nacional foi nomeada pelo Ministério da Educação em 1971, presidida por Madalena Perdigão,

com o objetivo de rever e reestruturar o ensino desatualizado dos programas de 1930, embora respeitando a sua doutrina (Borges, s.d.). É aqui que surgem novos projetos de reforma, como a introdução no Conservatório Nacional, em 1972, de um novo plano de estudos provisório intitulado de *Experiência Pedagógica*. Com este novo plano de estudos, dá-se um aumento de anos de estudo em relação ao plano anterior, atualizando também os reportórios e adicionando novos cursos de espécies instrumentais, nomeadamente Alaúde e Flauta-de-bisel. Borges (s.d.) refere ainda que “os dois planos de estudos coabitaram na Escola de Música, embora o único considerado oficial continuasse a ser o de 1930” (Borges, s.d.).

Nesta fase, entre 1972 e 1974, dá-se início a uma experiência de ensino integrado da música, colaborando com a Escola Secundária Francisco Arruda. Nunes (2018), explica que “foi ainda criada uma Escola Superior de Cinema” (Nunes, 2018, p.7).

O 25 de Abril ditou algumas mudanças.

Cada escola do CN formou uma Comissão Diretiva, constituída por três professores e três alunos. A primeira Comissão Diretiva da Escola de Música integrava os Pof. Francisco Brito e Cunha, Elisa Lamas e Teresa Vieira, e pelos alunos Maria José Artiaga, João Vieira Caldas e António Wagner Dinis (Borges, s.d.).

Por fim, é dissolvida a estrutura quadripartida do Conservatório Nacional de Lisboa, em 1986, sendo substituída por várias Escolas Autónomas, ao abrigo do Decreto-Lei nº3 310/83 (Nunes, 2018).

Toda a aprendizagem artística e geral passou a ser integrante de uma estrutura alargada e mais global, na qual os níveis de ensino se organizaram em graus secundários ligados a escolas de formação geral e os de nível superior ligados a Universidades ou Institutos Politécnicos (Nunes, 2018, p.7).

Desta forma, duas das escolas anteriores (Dança e Música), dividem-se em duas escolas: uma de nível secundário e outra de nível superior (Borges, s.d.). Fruto desta divisão, dá-se origem às Escolas de Música e de Dança de Lisboa e às Escolas Superiores de Música e de Dança de Lisboa. Por sua vez, as Escolas de Teatro e Cinema deram origem à Escola Superior de Teatro e Cinema.

Relativamente à Escola de Música, segundo Martins (2020), “esta legislação originou uma divisão institucional entre os dois níveis de ensino – geral e superior – que no passado eram um só, provocando dificuldades de reajustamento” (Martins, 2020, p11).

Por um lado, uma divisão institucional entre os dois níveis de ensino (geral e superior) que anteriormente se encontravam reunidos; por outro lado, passou a prever a realização de estudos superiores em todas as disciplinas musicais de formação prática, o que não acontecera anteriormente, visto que até aí só existiam cinco cursos designados superiores em Piano, Canto, Violino, Violoncelo e Composição (Borges, s.d.).

É neste mesmo período que surge a Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), passando “a lecionar apenas o ensino básico e secundário, a ser gerida por três docentes da escola eleitos ou, excepcionalmente, nomeados pelo Ministério” (Nunes, 2018, p.8). Várias comissões (instaladoras, executivas e diretivas) tiveram a direção da escola das décadas seguintes, até que a Prof. Ana Mafalda Correia Pernão, em 2009, é eleita para o cargo.

Em 2002 e 2003, com a colaboração das respetivas autarquias, começam a funcionar Pólos da EMCN na Amadora e em Sacavém. Neste seguimento, segundo Nunes (2018), em 2008, inicia-se um projeto que ambiciona utilizar o ensino da música como meio de favorecimento à inclusão social, iniciando-se assim a Orquestra Geração. Este projeto é coordenado, quer a nível técnico, quer a nível pedagógico, pela EMCN.

Atualmente, após alteração em 2017, a EMCN tem o nome de Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (Martins, 2020).

1.2. Oferta Educativa

Segundo o Projeto Educativo (2018), a EAMCN tem como principal missão “qualificar os alunos através de uma sólida formação nas suas múltiplas vertentes, humanística, científica, ética, ecológica, estética, artística e musical, capacitando-os para uma opção profissional como músicos” (Borges, s.d.).

Tal como consta nesse PE da EAMCN, são ministrados, previstos na legislação, os seguintes cursos:

- Curso de iniciação – Destinado a crianças dos 6 aos 9 anos de idade, onde é pretendido o desenvolvimento das aptidões dos alunos (que frequentam o 1º ciclo da escolaridade obrigatória) na área da música, com o objetivo de estes obterem uma capacidade técnica e musical adequada quando escolhem seguir para um curso de música oficial;

- Curso básico (de instrumento ou canto) – Destinado a crianças e jovens na faixa etária dos 10 aos 15 anos, frequentadores do 2º e 3º ciclo da escolaridade obrigatória, que concede ao aluno oportunidade de aprofundar as suas bases musicais, na área do instrumento ou canto. Este permite o aluno, caso seja o seu interesse, a ficar apto a fazer a sua opção a nível secundário por um curso de música.
- Cursos secundários de composição, instrumento e canto, e cursos profissionais de nível IV – Destinado a alunos a partir dos 15 anos, os alunos frequentam, através do curso vocacional, os graus equivalentes aos níveis do ensino secundário, onde os 6º, 7º e 8º graus do ensino vocacional correspondem aos 10º, 11º e 12º anos do ensino secundário, que se aplica igualmente no ensino profissional, através do ensino vocacional, no mesmo espaço de tempo (3 anos). De cariz profissionalizantes, estes cursos pretendem preparar os alunos a um futuro ingresso no ensino superior de música.

Segundo Nunes (2018), tanto no curso básico como no curso secundário, são ministrados pela EAMCN cursos de Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), que oferecem “uma formação completa e profunda da formação musical e dos conhecimentos inerentes às ciências musicais, desenvolvendo os alunos nas suas aptidões performativas na sua opção Instrumental/Vocal e qualificando-os para um futuro exercício profissional na música” (Nunes, 2018, p.10).

De acordo com o PE, estes mesmos níveis (básico e secundário), de música e canto, com base na atual legislação, podem ser frequentados em três regimes:

- Regime integrado, onde são frequentadas todas as componentes do currículo da EMCN;
- Regime articulado, com frequência das disciplinas da componente vocacional na EMCN e as restantes disciplinas numa outra escola do ensino regular;
- Regime Supletivo, constituído apenas pelas disciplinas que constam da componente de formação vocacional, no nível básico, e pelas disciplinas que constam das componentes de formação específica e vocacional, no nível secundário.

Por último, no que respeita à oferta formativa da EAMCN, segundo o Artigo nº 39 do seu Regulamento Interno (2016), revisto e aprovado em 2016, os departamentos curriculares e sua composição são, tal como descrito no mesmo (RI):

- a) Ciências Sociais e Humanas e Línguas – Constituído pelas áreas disciplinares de português, língua estrangeira, inglês, história e geografia de Portugal, filosofia e área de integração;
- b) Matemática, Ciências Experimentais e Expressões – Constituído pelas áreas disciplinares de matemática, ciências naturais, físico-química, educação visual e educação especial;
- c) Cordas Friccionadas – Constituído pelas áreas disciplinares de violina, violeta, violoncelo, viola da gamba, contrabaixo e orquestra de cordas;
- d) FOCCA – Constituído pelas áreas disciplinares de flauta de bisel, órgão, viola dedilhada, guitarra portuguesa, harpa, cravo, acompanhamento e improvisação, baixo contínuo, instrumento de tecla (cravo/órgão) e acordeão;
- e) Sopros e percussão - Constituído pelas áreas disciplinares de flauta transversal, clarinete, oboé, fagote, saxofone, flauta de bisel, trombone, trompa, trompete, tuba, percussão e orquestra de sopros;
- f) Teclas – Constituído pelas disciplinas de instrumento de tecla (piano) e piano;
- g) Canto e Conjuntos Instrumentais – Constituído pelas áreas disciplinares de música de câmara, acompanhamento, correpetição, canto, educação vocal, atelier de opera, línguas e repertório;
- h) Teóricas - Constituído pelas áreas disciplinares de análise e técnicas de composição, teoria e análise musical, composição, história da cultura e das artes, acústica e produção musical, organologia e psicoacústica, informática musical e física do som (acústica e organologia);
- i) Classes de Conjunto – Constituído pela área disciplinar de formação musical, física do som (formação musical), coro, conjuntos vocais e movimento/expressão dramática.

(Regulamento interno, 2016, p.18).

1.3. Órgãos de direção, administração e gestão

Tal como consta no Artigo 16º do RI (2016),

a administração e gestão das escolas é assegurada por órgãos próprios, aos quais cabe cumprir e fazer cumprir os princípios e objetivos referidos nos artigos 3º e 4º do Decreto-Lei nº 75/2008, de 22 de Abril, com a redação ao mesmo dada pelo Decreto-lei nº 137/2012, de 2 de Julho (Regulamento Interno, 2016, p.12).

Os órgãos de administração e gestão da EMCN são:

- a) O conselho geral;
- b) O diretor;
- c) O conselho pedagógico;
- d) O conselho administrativo.

Quanto ao conselho geral, este é constituído por 19 elementos distribuídos entre corpo docente, pais e encarregados de educação, alunos do ensino secundário, representantes de autarquias (câmaras municipais e juntas de freguesia) e por representantes da comunidade local.

Relativamente ao diretor, cargo atualmente desempenhado pela Dra. Lilian Kopke, este “é o órgão de administração e gestão da EMCN nas áreas pedagógica, cultural, administrativa, financeira e patrimonial”. Este deve igualmente assegurar a coordenação pedagógica do curso profissional, podendo, contudo, “delegar competências no diretor de turma e/ou coordenador do ensino secundário” (Regulamento Interno, 2016, p.15).

O conselho pedagógico “é o órgão de administração que tem como função assegurar a coordenação e a orientação da vida educativa da EMCN nos domínios pedagógico e didático, de orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial do pessoal docente e não docente” (Regulamento Interno, 2016, p.15). Este órgão administrativo é composto por 16 elementos divididos entre coordenadores de departamentos curriculares, coordenador dos diretores de turma do registo integrado, coordenador dos professores tutores dos regimes articulado e supletivo, coordenador de iniciações, coordenador de ensino básico, coordenador do ensino secundário e coordenador do projeto educativo. Para o conselho pedagógico, podem ainda ser convocados outros elementos da comunidade educativa, pelo diretor, onde podem participar nos trabalhos sem direito a voto.

Quanto ao conselho administrativo, este “é o órgão deliberativo em matéria administrativo-financeira da EMCN, nos termos da legislação em vigor” (Regulamento Interno, 2016, p.17). É composto pelo diretor (que irá presidir), pelo subdiretor ou um dos adjuntos do diretor e pelo chefe dos serviços de administração escolar, ou alguém que o substitua. Este órgão administrativo reúne uma vez por mês, ou sempre que convocado pelo respetivo presidente, ou quando requerido por qualquer dos restantes membros.

1.4. Estruturas de coordenação educativa e supervisão pedagógica

Como consta no Regulamento Interno, estes elementos têm como principal função o apoio ao diretor e conselho pedagógico, onde devem assegurar a articulação curricular, a coordenação pedagógica e devem ainda acompanhar a avaliação das atividades pelos alunos desenvolvidas, “nomeadamente as inscritas no plano atual de atividades” (Regulamento Interno, 2016, p.17), bem como a avaliação do desempenho do corpo docente. Estes dividem-se da seguinte forma:

- **Coordenador do projeto educativo** – Nomeado pelo diretor, com mandato de quatro anos, a este compete coordenar a elaboração do projeto educativo da escola, acompanhar o diretor na elaboração do plano anual de atividades, estar presente nas reuniões do conselho pedagógico e coordenar a autoavaliação de forma a avaliar o resultado dos objetivos fixados no projeto educativo, designadamente no que diz respeito aos resultados escolares e à prestação do serviço educativo.
- **Departamentos curriculares** – constituídos na EMCN por Ciências Sociais e Humanas e Línguas, Matemática, Ciências Experimentais e Expressões, Cordas Friccionadas, FOCCA³, Sopros e Percussão, Teclas, Canto e Conjuntos Instrumentais, Teóricas⁴ e Classes de Conjunto. Estes departamentos são constituídos pelo conjunto dos professores que lecionam as disciplinas consideradas em cada departamento.
- **Conselho de turma e de avaliação** – responsável pela organização, acompanhamento e avaliação das atividades dos alunos dos ensinos integrado e profissional e da articulação entre a escola e famílias, este é constituído por todos os professores da turma, pais ou encarregados de educação e alunos.
- **Coordenação pedagógica dos regimes de frequência** – ao cargo de um coordenador de diretores de turma e de professores tutores.

³ Flauta de bisel, órgão, viola dedilhada, guitarra portuguesa, harpa, cravo, acompanhamento e improvisação, baixo contínuo, instrumento de tecla (cravo/órgão) e acordeão.

⁴ Análise e técnicas de composição, teoria e análise musical, composição, história da cultura e das artes, acústica e produção musical, organologia e psicoacústica, informática musical e física do som.

- **Outras estruturas de coordenação** – este inclui um coordenador do ensino secundário, do ensino básico e iniciações, do desporto escolar, da educação para a saúde e um gabinete de produção.

2. Caracterização dos alunos acompanhados na PESEVM

Embora estabelecido no plano de estudos da Prática de Ensino Supervisionada que devem ser acompanhados seis alunos, foram acompanhados pelo mestrando, autor do presente relatório de estágio, no ano letivo 2020/2021, cinco alunos do ensino vocacional do trompete, da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, da classe de trompete do Professor Daniel Louro. A razão pela qual foram acompanhados cinco alunos, e não seis, deveu-se ao facto da falta de compatibilidade de horários entre o mestrando e o Professor Cooperante. Uma vez que apenas com cinco alunos eram possíveis assegurar, aproximadamente, as horas estabelecidas da PESEVM, em concordância mútua com o Professor Cooperante, foi decidido que o mestrando acompanharia apenas um discente de iniciação, dois do ensino básico e dois do ensino secundário, para que a observação direta do desenvolvimento dos alunos fosse praticada eficazmente sem qualquer quebra ou irregularidade. Estes cinco alunos distribuíam-se entre dois regimes:

- Regime Supletivo, constituído por um aluno;
- Regime Integrado, constituído por quatro alunos.

Os discentes repartiam-se em três níveis distintos, nomeadamente:

- Iniciação – um aluno;
- Ensino Básico – dois alunos;
- Ensino Secundário – dois alunos.

Serão, de seguida, retratados cada um dos alunos, onde, em ordem a proteger a privacidade de cada um deles, serão identificados com letras do alfabeto, de “A” a “E”, onde:

- Aluno A – Iniciação III;
- Alunos B e C – 1º Grau – Ensino Básico;
- Alunos D e E – 3º Ano – Ensino Secundário, curso profissional.

As descrições dos alunos da PESEVM seguem-se com o consentimento dos respetivos encarregados de educação (anexo A).

2.1. Aluno A – Iniciação III

O aluno A tem oito anos de idade, encontra-se no nível de iniciação III e iniciou os estudos de trompete no ano letivo de 2018/2019.

Com duração de quarenta e cinco minutos, a sua aula tinha lugar à terça-feira das 16h55 às 17h40. Esta dividia-se em duas partes, onde na primeira eram levados a cabo diferentes exercícios de aquecimento e de técnica do instrumento e na segunda parte era tocado um estudo.

Durante o primeiro período, o aluno utilizava um *pTrumpet*⁵, o que facilitava a sua execução devido ao peso reduzido do instrumento, mas que impossibilitava um maior desenvolvimento por parte do aluno. Porém, no mês de Dezembro, os respetivos encarregados de educação do aluno A adquiriram um instrumento de metal, que não só aumentou a motivação do aluno como foi notório um maior desenvolvimento.

Inicialmente, o aluno demonstrou-se um pouco tímido e pouco à vontade com a presença do mestrando, sentimento esse que foi melhorando ao longo do primeiro período e que se tornou uma normalidade no resto do ano letivo. Apesar da timidez demonstrada, o aluno revelou-se muito atento às indicações do professor cooperante, demonstrava um enorme sentido de responsabilidade e realçava a sua ambição em evoluir. Durante todo o ano letivo, uma grande preocupação foi demonstrada pela sua mãe, respetiva encarregada de educação, que fazia questão de acompanhar o processo de evolução do aluno.

O discente apresentou uma embocadura⁶ correta desde o início do ano letivo, porém, devido à sua tenra idade e corpo ainda em desenvolvimento (que influencia o controle do ar) revelou dificuldades na subida do registo. Vários exercícios foram aplicados, de forma estruturada, pelo orientador cooperante para contornar essa dificuldade, que se revelaram

⁵ Trompete de plástico de baixo custo, apropriado para crianças devido ao seu peso reduzido.

⁶ Posição dos músculos faciais e dos lábios contra o bocal.

benéficos, uma vez que, efetivamente, o aluno revelou melhorias nesse patamar. Esses exercícios consistiam na execução de intervalos de forma lenta. Outro desenvolvimento que se realçou no aluno A foi o controle da articulação que, tal como no registo, os exercícios praticados pelo professor cooperante se revelaram novamente com sucesso, pois houve efetivamente evolução nesse sentido. Desta feita, os exercícios resumiam-se a diferentes grupos rítmicos de stacatto.

Uma vez que o aluno ainda não apresentava grande conhecimento teórico musical, a duração dos exercícios era mencionada em tempos e não em figuras musicais. Igualmente nesse sentido, o aluno ainda não demonstrava total conhecimento da posição (dedilhação) de todas as notas, tornando esse um dos objetivos das aulas, que o aluno assimilasse e interiorizasse corretamente todas as notas da escala cromática.

Infelizmente, consequente da situação pandémica mundial relativa à COVID-19, parte do segundo período foi vinculado pelo ensino à distância, devido ao confinamento. Foi notória uma desmotivação e evolução um pouco mais lenta do que o habitual, tendo havido assim, um esforço em manter o aluno motivado, acabando por não ser demasiado prejudicial.

O material didático aplicado ao aluno A dividiu-se entre exercícios de aquecimento, de postura, de digitação e estudos. Foi ainda no primeiro período que o aluno iniciou os estudos do método *Starter Solos* de Philip Sparke, estudos apropriados para alunos de iniciação, onde cada estudo pretende abordar um aspeto técnico do trompete em específico. Este foi o método utilizado ao longo de todo o ano letivo.

Tabela 1. Material didático - Aluno A

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos e exercícios: <ul style="list-style-type: none"> • Aperfeiçoamento da digitação do instrumento; • <i>Starter Solos</i> – Philip Sparke.
2º Período	Métodos e exercícios: <ul style="list-style-type: none"> • Desenvolvimento do registo do instrumento; • <i>Starter Solos</i> - Philip Sparke.
3º Período	Métodos e exercícios: <ul style="list-style-type: none"> • <i>Starter Solos</i> - Philip Sparke.

2.2. Aluno B – 1º Grau – Ensino Básico

O aluno B tem dez anos de idade, encontra-se no 1º grau em regime integrado, no 5º ano de escolaridade e iniciou os seus estudos de trompete no ano letivo de 2017/2018.

Com duração de quarenta e cinco minutos sozinho, mais 45 minutos junto com o aluno C, a sua aula tinha lugar à segunda-feira das 13h30 às 14h15 sozinho e das 14h15 às 15h juntamente com o aluno C. As aulas dividiam-se em duas partes. Na primeira parte realizavam-se exercícios de aquecimento e de técnica de base, para o desenvolvimento técnico do aluno. O professor cooperante teve sempre o cuidado de alternar os exercícios para não se tornar repetitivo e, consequentemente, aborrecer ou desmotivar o aluno. Era pretendido desenvolver uma posição de embocadura correta, aumentar o registo na execução do instrumento e desenvolver a dicção e articulação. Na segunda parte era tocado o estudo ou a peça (ou ambos) estipulada na aula anterior.

O aluno B é um aluno tímido e introvertido por natureza, demonstrando pouco à vontade na presença do mestrandos ou qualquer outra pessoa que não fosse o professor cooperante. Porém, foi um aluno extremamente competente e responsável, com talento para a música e que demonstrou uma enorme evolução ao longo do ano letivo. Na opinião do mestrandos, dos cinco alunos que este teve a oportunidade de acompanhar, este foi o que maior desenvolvimento demonstrou. Era notório o crescimento musical e domínio instrumental ao longo de cada semana, onde raramente não levava a aula bem preparada.

O aluno apresentou alguns defeitos que foram sendo corrigidos progressivamente ao longo do ano letivo. Nomeadamente na embocadura, o aluno apresentava tendência a tocar com os dentes ligeiramente abertos, sendo alertado frequentemente, conseguindo melhorar com sucesso. Ainda respeitante à postura, o aluno B tocava diversas vezes com o instrumento inclinado para baixo, o que prejudicava a passagem do ar e, consequentemente, afetava um pouco o som. Após ser alertado algumas vezes a corrigir a posição (subindo o instrumento até que a garganta estivesse totalmente desimpedida), foi um defeito facilmente corrigido pelo aluno, contribuindo para um melhor desenvolvimento.

Devido à pandemia mundial respeitante à COVID-19, forçados ao ensino à distância consequente do confinamento, o aluno não demonstrou o mesmo desenvolvimento do que nas aulas presenciais, contudo, não se verificou uma progressão negativa. Estas aulas foram divididas entre aulas síncronas, onde eram dadas em tempo real através da plataforma *Zoom*, e

aulas assíncronas, onde os alunos tinham o dever de gravar e enviar vídeos do programa solicitado pelo professor cooperante.

O material didático selecionado para o aluno B, dividiu-se entre exercícios de aquecimento, exercícios de desenvolvimento técnico, correção de embocadura, correção de postura, estudos do método “*Fifty Recreational Studies*” de Sigmund Hering (que começou no início do ano letivo e acompanhou ao longo de todo o ano) e a peça “*Excursion*” de Timothy Johnson.

Tabela 2. Material didático - Aluno B

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo	
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering• Peça <i>Excursion</i> - Timothy Johnson
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering

2.3. Aluno C – 1º Grau – Ensino Básico

O aluno C tem dez anos de idade, encontra-se no 1º grau em regime integrado, no 5º ano de escolaridade e iniciou os seus estudos de trompete no ano letivo de 2017/2018.

Com duração de quarenta e cinco minutos sozinho, mais 45 minutos junto com o aluno B, a sua aula tinha lugar à segunda-feira das 14h15 às 15h juntamente com o aluno B e das 15h15 às 16h sozinho. As aulas dividiam-se em duas partes distintas. Inicialmente executavam-se diferentes exercícios de aquecimento, seguidos de exercícios de rotina de técnica de base, para desenvolvimento técnico do aluno. Tal como no aluno B, o professor cooperante demonstrou sempre cuidado na alternação e variedade de exercícios para não se tornar repetitivo. Os principais objetivos eram: o desenvolvimento da posição correta da embocadura, o aumento do registo e o desenvolvimento da dicção e articulação. De seguida, na segunda parte, era executado o estudo ou a peça selecionada pelo professor Daniel Louro na aula anterior.

O aluno C é um aluno extrovertido, energético e não apresentou qualquer problema com a presença do mestrandos. Ao contrário do aluno B, o desenvolvimento do aluno C não foi tão positivo, uma vez que apresentava, por vezes, dificuldades em acatar as estratégias de ensino

do professor cooperante, não prestava a devida atenção e concentração, obrigando a repetir diversas vezes a mesma sentença e várias vezes não apresentava o estudo estipulado devidamente preparado, sendo assim obrigado a repetir na aula seguinte. Embora alertado regularmente, o aluno C insistia em aquecer sozinho, apresentando já sintomas de cansaço no início da aula, o que consequentemente afetava o rumo da mesma.

Verificaram-se algumas dificuldades no discente. Este apresentava uma embocadura menos correta, uma vez que tocava com o lábio superior mais à frente do que o lábio inferior. Foram aplicadas estratégias de correção por parte do professor cooperante como, por exemplo, exercícios apenas com o bocal. Embora não se tenha revelado totalmente corrigido, foi possível verificar uma melhoria nesse patamar. Também no registo, o aluno evidenciou algumas dificuldades que, igualmente com diferentes exercícios, foi melhorando.

Tal como nos alunos anteriores, devido ao confinamento, as aulas à distância do aluno C foram igualmente divididas entre aulas síncronas e assíncronas. O discente não baixou o seu ritmo de trabalho com este sistema, mantendo o mesmo nível de evolução e cumprindo o envio de vídeos.

O material didático atribuído ao aluno C repartiu-se entre exercícios de técnica de base, exercícios de correção de embocadura e estudos do método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering ao longo de todo o ano letivo.

Tabela 3. Material didático - Aluno C

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo	
1º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering
2º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering
3º Período	<ul style="list-style-type: none">• Estudos do método <i>Fifty Recreational Studies</i> - Sigmund Hering

2.4. Aluno D – 3º ano do Curso Profissional em regime integrado – Ensino Secundário

O aluno D tem vinte anos de idade, encontra-se no 3º ano do curso profissional em regime integrado e iniciou os seus estudos no trompete no ano letivo de 2009/2010.

A este discente estavam destinados três blocos de quarenta e cinco minutos de aula individual, mais quarenta e cinco minutos de técnica de base em conjunto com todos os alunos do ensino profissional, que na prática se juntava aos quarenta e cinco minutos do aluno E, somando um total de noventa minutos. Os três blocos de quarenta e cinco minutos de aula individual estavam divididos em dois dias. À quarta-feira das 09h05 às 09h50 e das 10h05 às 10h50, e à quinta-feira das 16h às 16h45. Por sua vez, o bloco de noventa minutos de técnica de base em conjunto tinha lugar à segunda-feira das 10h05 às 11h35.

As duas aulas de quarenta e cinco minutos de quarta-feira dividiam-se, por norma, em duas partes. O primeiro bloco de quarenta e cinco minutos destinava-se a exercícios de técnica de base, nomeadamente flexibilidade, staccato e digitação. O segundo bloco de quarenta e cinco minutos destinava-se a trabalhar o repertório estipulado, nomeadamente estudos, peças e concertos. À quinta-feira, das 16h às 16h45, era destinada apenas ao repertório.

O discente mostrou-se empenhado e dedicado, mantendo um estudo de forma organizada e coerente, obtendo assim resultados positivos na sua evolução. O aluno manifestou-se extremamente interessado, sendo participativo nas aulas expondo dúvidas e colocando questões, quer ao professor cooperante, quer ao mestrandeo. Este foi um fator importante de referir, visto que o aluno revelava interesse em seguir os estudos no ensino superior.

Ao longo do ano letivo, foram várias as vezes que o mestrandeo cooperou na evolução do discente, quer a lecionar, quer a orientar exercícios de técnica de base. Foram colocadas, por parte do aluno, questões de cariz físico da execução do trompete, tais como o posicionamento da embocadura, o uso do diafragma para a emissão do ar e trabalho de articulação. Respeitante à posição da embocadura, o discente expôs uma dúvida sobre o posicionamento do lábio, no qual, com a aprovação do professor Daniel Louro, o mestrandeo procurou transmitir que os lábios devem permanecer simétricos e ligeiramente direcionados para a frente. Isto é, não manter o lábio demasiado relaxado de forma a estar constantemente ativo. Breves comentários foram igualmente levados a cabo relativamente ao uso do diafragma, onde maioritariamente o problema estava no excesso de tensão na zona torácica, provocando má conduta do ar, afetando diretamente o som e a afinação. Foi transmitido ao discente que toda a zona torácica deve permanecer relaxada, onde apenas o diafragma deve estar ativo na emissão do ar. No que respeita à articulação, o aluno apresentava alguma dificuldade na velocidade e precisão do seu staccato/articulação, onde o objetivo foi transmitir ao discente que o controle do ar, quer em quantidade, quer em velocidade, afetam drasticamente a boa execução do staccato e favorece a

destreza da língua. Vários exercícios do método *Method for Cornet* de Jean-Baptiste Arban foram postos em prática em ordem a desenvolver este patamar. O aluno D foi o aluno cooperante na aula avaliada do segundo semestre.

O material didático selecionado para o aluno D, no que diz respeito à técnica de base e ao repertório encontra-se discriminado na seguinte tabela:

Tabela 4. Material didático - Aluno D

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo	
1º Período	<p>Métodos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Flow Studies</i> – Vincent Cichowicz • <i>Method for Cornet</i> - Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> - James Stamp • <i>Twenty-Seven Groups of Exercises for Cornet</i> – Earl D. Irons • <i>7 Russian Etudes</i> – Vladislav Blazhevich • <i>Six Notes</i> – Carmine Caruso <p>Peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Concerto para trompete em Mi bemol Maior</i> – Johann Nepomuk Hummel
2º Período	<p>Métodos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Flow Studies</i> – Vincent Cichowicz • <i>Method for Cornet</i> de Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> de James Stamp <p>Peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sonata para trompete – Paul Hindemith
3º Período	<p>Métodos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Method for Cornet</i> de Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> de James Stamp • <i>Lip Flexibilities</i> de Bai Lin • <i>Technical Studies for the Cornet</i> de Herbert L. Clarke <p>Peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Légende</i> – George Enescu

2.5. Aluno E – 3º ano do Curso Profissional em regime integrado – Ensino Secundário

O aluno E tem dezoito anos de idade, encontra-se no 3º ano do curso profissional em regime integrado e iniciou os seus estudos no trompete no ano letivo de 2010/2011.

Tal como o aluno D, o aluno E usufruía de três blocos de quarenta e cinco minutos de aula individual, mais quarenta e cinco minutos de técnica de base em conjunto com todos os alunos do ensino profissional que, tal como mencionado anteriormente, se juntava aos quarenta e cinco minutos do aluno D, somando um total de noventa minutos. Tinha dois blocos de quarenta e cinco minutos à quarta-feira das 10h50 às 11h35 e das 11h45 às 12h30 e à quinta-feira das 15h15 às 16h. Tal como no aluno anterior, o bloco de noventa minutos de técnica de base em conjunto tinha lugar à segunda-feira das 10h05 às 11h35.

As duas aulas de quarta-feira dividiam-se igualmente em duas partes, onde a primeira se destinava a exercícios de técnica de base, que incluía aquecimento, flexibilidade, staccato e digitação, e a segunda era respeitante aos estudos que se estivessem a executar no momento. Por sua vez, a aula de quinta-feira era reservada à execução das peças do repertório selecionado pelo professor cooperante.

É importante realçar que o aluno E revelou uma enorme evolução ao longo do ano letivo, onde foi possível sentir a diferença imediatamente no segundo período, comparativamente ao primeiro. Mostrou empenho e dedicação, estudo organizado e atenção a toda a informação que lhe era cedida. Devido ao facto de ser um aluno mais introvertido e mais pacato, não colocava tantas questões, contudo, sempre muito interessado em aprender e evoluir. Embora o aluno E pretende-se, inicialmente, seguir os seus estudos no ensino superior, desistiu do curso pouco antes do ano letivo terminar.

Quer a nível individual, quer em grupo, o mestrandinho acompanhou e lecionou o discente variadas vezes ao longo do ano letivo, sendo este um dos alunos cooperantes na aula avaliada do mestrandinho no primeiro semestre. O aluno E demonstrava diversas vezes uma posição incorreta na execução, dobrando demasiado o pulso esquerdo, que suporta o trompete e que o impedia de suportar o instrumento devidamente. Esta problemática provocava instabilidade na embocadura, impedindo o discente de obter uma performance sólida e dificuldade na subida do registo. Após ser alertado com alguma frequência, foi notória a correção da posição, beneficiando o registo e dessa forma, dando maior confiança. A nível da respiração, o aluno

demonstrava insuficiência de suporte do diafragma, que facilmente foi solucionado com alguns exercícios de respiração e vocalizos, sendo evidente a melhoria. Vários exercícios foram postos em prática para o desenvolvimento da precisão da articulação, nomeadamente através do método *Method for Cornet* de Jean-Baptiste Arban.

Quer a nível de técnica de base, quer a nível de repertório estipulado, o material didático atribuído ao aluno E confere-se na seguinte tabela:

Tabela 5. Material didático - Aluno E

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo	
1º Período	<p>Métodos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Flow Studies</i> – Vincent Cichowicz • <i>Method for Cornet</i> - Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> - James Stamp • <i>Twenty-Seven Groups of Exercises for Cornet</i> – Earl D. Irons • <i>7 Russian Etudes</i> – Vladislav Blazhevich • <i>Six Notes</i> – Carmine Caruso <p>Peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Trumpet Concerto</i> – Joseph Haydn
2º Período	<p>Métodos:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Flow Studies</i> – Vincent Cichowicz • <i>Method for Cornet</i> de Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> de James Stamp <p>Peças:</p> <ul style="list-style-type: none"> • <i>Cascades</i> – Allen Vizzutti • <i>Concerto para trompete e piano</i> – Alexander Arutunian
3º Período	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Method for Cornet</i> de Jean-Baptiste Arban • <i>Warm-ups and studies for trumpet</i> de James Stamp • <i>Lip Flexibilities</i> de Bai Lin • <i>Technical Studies for the Cornet</i> de Herbert L. Clarke

3. Práticas Educativas

Conforme estabelecido no plano de estudos da Prática de Ensino Supervisionada, o estágio totaliza 297 horas, onde 85 horas de estágio pertencem ao primeiro semestre e 212 horas ao segundo semestre, sendo que foram totalizadas 268 horas e 30 minutos, das quais 78 horas e 45 minutos no primeiro semestre e 189 horas e 45 minutos no segundo semestre. Os alunos com os quais foi realizada a PESEVM, pertencem à classe de trompete do Professor Cooperante, Professor Daniel Louro, sendo composta por um total de dez alunos dos 1º, 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico, quatro alunos de iniciação, quatro alunos do primeiro grau e dois alunos do ensino profissional.

3.1. Metodologias do orientador cooperante

A experiência enquanto professor estagiário do mestrando foi vincada pelo excelente profissionalismo do professor cooperante Daniel Louro. Daniel Melo Emídio Louro nasceu em Lisboa a 25 de Janeiro de 1985, tendo iniciado os seus estudos musicais na banda da Sociedade Filarmónica União Arrentelense. Mais tarde, estudou na Escola Profissional de Música e Artes de Almada com António Quitalo, na Escola Profissional de Artes da Beira Interior com Rui Borba e na Escola Superior de Música de Lisboa com Steve Mason e David Burt, concluiu o mestrado em trompete e em ensino do trompete nessa mesma instituição.

Colabora regularmente com várias orquestras nacionais como a Orquestra Gulbenkian, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Barroca da Casa da Música, Orquestra do Algarve, Orquestra de Câmara Portuguesa e “Os Músicos do Tejo”. Ao longo dos anos, frequentou master-classes com alguns dos principais trompetistas mundiais.

Em 2007 atuou com o ensemble de trompetes da ESML na conferência anual da “International Trumpet Guild” realizada em Amherst, Massachusetts, Estados Unidos da América. Apresentou-se a solo com a Orquestra Sinfónica da ESML com o concerto para trompete e orquestra de Alexander Arutunian, e com o quinteto de metais “A’BrassArt” e a Orquestra de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa, na estreia em Portugal da obra “Shadowcatcher” de Eric Ewazen, para quinteto de metais e orquestra de sopros.

Fez parte das orquestras dos musicais, “Ópera dos Três Vintén” (2004) e “Os Produtores” (2009) e integrou a orquestra dos espetáculos, “O Melhor dos Musicais”, “Esta

vida é uma cantiga” e “74.14”. Fez parte da “Orquestra Fantasma”, orquestra que acompanhou o grupo pop-rock português “Amor Electro”, no seu concerto no Coliseu dos Recreios.

Participou na gravação dos CD'S; “Pedaços de Mim” de Simone de Oliveira, “Round Time” (Naxos), com obras do compositor Português Luís Tinoco, e “Otello” de G. Verdi integrando a Orquestra Gulbenkian e “Il Mondo della Luna” de Pedro Avondano com “Os Músicos do Tejo”. Em 2015 integrou a orquestra que acompanhou Simone de Oliveira em dois concertos no Teatro São Luiz na comemoração dos seus 58 anos de carreira. Integra regularmente orquestras de Galas da TV nacional, como os “Globos de Ouro” (SIC), onde integra a orquestra desde 2011, “Portugal Aplaudir” (RTP), “Somos Portugal” (TVI), “Gala SIC 20 anos”, entre outras.

Em concursos, Daniel Louro obteve o 3º Prémio, Nível Superior, na categoria de trompete no “Prémio Jovens Músicos 2008” organizado pela Radiodifusão Portuguesa.

Atualmente é membro do GMS - Quinteto de Metais e professor de trompete na Escola de Música do Conservatório Nacional e na Universidade de Évora.

Para além de todo o conhecimento teórico que este já possui, permanece numa incansável busca por mais informação de forma a abrir o leque de possibilidades a transmitir aos seus alunos. Baseado na sua já vasta experiência, o seu método de ensino é semelhante em todos os níveis, adaptando, obviamente, ao nível de cada educando. Toda a informação era transmitida de forma clara e de fácil compreensão. Durante todo o ano letivo, o professor cooperante deu absoluta liberdade ao mestre para dar a sua opinião e partilhar as suas ideias.

No que respeita ao nível da iniciação, a primeira preocupação demonstrada pelo professor era ao nível da embocadura, sendo esta a base de toda a execução do trompete, direcionando especial atenção à posição do bocal nos lábios e a abertura correta dos dentes. Para tal, vários exercícios eram levados a cabo apenas com o bocal. Alcançado este patamar com sucesso, vários exercícios eram postos em prática para a digitação, som e articulação. Eram também executados estudos de nível básico, nomeadamente o método *Starter Solos* de Philip Sparke.

Por sua vez, nos alunos do ensino básico, o desenvolvimento técnico apresenta maior relevância para o professor cooperante. Contudo, em nenhum momento outro aspeto anteriormente mencionado foi desconsiderado. Vários exercícios eram postos em prática pelo professor Daniel Louro, quer de som, articulação e digitação. Especial atenção era também dada à postura. Para a técnica do instrumento vários estudos e peças eram trabalhados. Quanto aos estudos, foi utilizado o método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering.

Já nos alunos do ensino secundário, foram introduzidos outros instrumentos, como o trompete em dó, o trompete em mi bemol e o piccolo. Foi também nesta fase que, embora não conste nos conteúdos programáticos, foram introduzidos os excertos orquestrais. É também uma fase de preparação para o ensino superior, para todos os alunos que demonstrem interesse em enveredar pelo mesmo.

Como ferramentas de trabalho, o professor recorria frequentemente ao uso do piano, para uma maior percepção auditiva do aluno e correções de afinação, e de um espelho, para a correção da embocadura e postura. Em todas as aulas era selecionado um novo estudo para preparar, ou para repetir, caso o estudo atual não fosse apresentado de forma satisfatória.

No que respeita à avaliação, o professor cooperante demonstrava preocupação pela opinião dos educandos, pedindo sempre que estes se autoavaliassem ao final de cada período, de forma a compreender se mantinham o mesmo nível de exigência com eles próprios.

Uma vez que, devido à pandemia mundial Covid-19, voltou a ocorrer um confinamento, as aulas deixaram de ser presenciais passando ao regime de teletrabalho. Para tal, o professor Daniel Louro adotou um sistema que se divide em aulas síncronas e assíncronas. As aulas síncronas eram realizadas através da plataforma *Zoom* e as aulas assíncronas consistiam no envio de vídeos por parte dos alunos, através da aplicação *WhatsApp*.

De uma forma geral, embora adaptadas aos diferentes níveis e diferentes capacidades/dificuldades dos alunos, as aulas dividem-se da seguinte forma:

Tabela 6. Plano geral de aula do professor cooperante.

Conteúdo programático	Duração Aproximada	Metodologia/Estratégia
Aquecimento/Embocadura	10 minutos	-Exercícios com o bocal, vibração dos lábios. -Notas longas. -Exercícios de intervalos.
Som e flexibilidade	15 minutos	-Exercícios de intervalos. -Exercícios de arpejos. -Exercícios de flexibilidade.
Articulação	5 minutos	-Exercícios de stacatto. -Exercícios com diferentes articulações. -Exercícios de diversos métodos para trompete.
Técnica/Repertório	15 minutos	-Estudos, peças e excertos orquestrais.

4. Aulas lecionadas

Este ponto remete para a descrição das aulas lecionadas pelo mestrandoo. Serão relatadas as aulas lecionadas aos alunos anteriormente descritos, alunos A, B, C, D e E.

4.1. Aluno A – Iniciação III

Respeitante ao aluno A, aluno de iniciação III, o mestrandoo lecionou um total de três aulas, duas no primeiro semestre e uma no segundo semestre. Uma vez que o confinamento, devido à pandemia Covid-19, abrangeu uma grande parte do segundo semestre, considerou-se pertinente dar maior acompanhamento aos vídeos enviados pelo aluno A (aulas assíncronas), assistindo apenas às aulas síncronas e não as lecionar. Todo o material didático levado a cabo com o educando está anteriormente referenciado (Tabela 1).

A primeira aula lecionada iniciou-se com exercícios de flexibilidade. Como referido anteriormente, o aluno utilizava nesta fase um *pTrumpet*, o que condicionava um pouco a sua evolução. Estes exercícios consistiam na execução de notas longas, seguidos de intervalos de quintas perfeitas. Embora poucas vezes, o aluno apresentava uma postura incorreta na execução, baixando um pouco a cabeça, o que prejudica a transmissão do ar. O mestrandoo foi alertando ao longo da aula, onde obteve uma resposta positiva por parte do aluno. De seguida, foi trabalhado o estudo nº 19 do método para trompete *Starter Solos* de Philip Sparke. Este estudo vinha já da aula anterior, onde o professor cooperante pediu ao aluno A para o repetir, de forma que este o pudesse melhorar. O aluno apresentou poucas dificuldades na execução do estudo, embora com alguns defeitos a nível rítmico. Foi pedido pelo mestrandoo que solfejasse o estudo, sem o tocar, em ordem a corrigir esses problemas rítmicos. Uma vez mais, o aluno correspondeu ao pedido com sucesso.

A segunda aula, ainda no primeiro semestre, foi realizada online através da plataforma *Zoom*, uma vez mais devido ao confinamento provocado pela pandemia Covid-19. Esta aula teve a particularidade de ser supervisionada pelo orientador da PESEVM, prof. Doutor Mário Marques, onde o mestrandoo esteve a ser avaliado. Aqui, o aluno A possuía já um instrumento de melhor qualidade, que melhorou a sua performance e desenvolvimento de forma notória. A aula dividiu-se em duas partes distintas (anexo B). A primeira parte focou-se no aquecimento, que objetivava um bom aquecimento dos músculos e uma boa vibração labial. Para tal, foram praticados exercícios simples com notas longas, seguidos de intervalos de terceiras maiores e quintas perfeitas. Na segunda parte, foram realizados exercícios de articulação, em ordem a desenvolver a dicção no instrumento e a destreza da língua. De forma a não tornar a aula aborrecida, para não desmotivar o aluno A, foram propostos pelo mestrandoo alguns jogos de sílabas em diferentes registos. O educando manifestou-se divertido e motivado com a ideia e respondeu positivamente aos exercícios.

A terceira aula regeu-se sob os mesmos moldes da segunda aula, uma vez mais, esta foi realizada online e avaliada pelo orientador da PES prof. Doutor Mário Marques (anexo B). Também à semelhança da segunda aula, esta dividiu-se em duas partes, nomeadamente uma de aquecimento e outra de exercícios de flexibilidade. O aquecimento visava obter aquecimento muscular e boa vibração labial, onde foram executados exercícios simples com intervalos de quintas perfeitas. No que concerne à segunda parte, pretendia-se que o aluno A desenvolvesse o controle do ar e abrangesse um maior registo do instrumento. Para tal, realizaram-se

exercícios com intervalos distintos, quer ligados, quer articulados. O educando apresentou mais conforto nos exercícios ligados, uma vez que ainda demostrava maior dificuldade na articulação, nomeadamente no stacatto. Para tal, foi sugerida uma maior emissão do ar, pensado em sílabas em simultâneo, que ajudou consideravelmente o aluno A.

4.2. Aluno B – 1º Grau – Ensino Básico

Relativamente ao aluno B, aluno do ensino básico, 1º Grau, foram lecionadas pelo mestrandoo um total de cinco aulas, duas respeitantes ao primeiro semestre e três ao segundo semestre. Todo o material didático utilizado no aluno B está anteriormente referido (Tabela 2). Como referido anteriormente, o aluno apresentava pouco à vontade com a presença de pessoas alheias, o que levou um tempo considerável a que este se acostumasse à presença do mestrandoo. Contudo, foi criado um ambiente confortável e o resultado foi positivo.

À semelhança da rotina do professor cooperante, a primeira aula iniciou-se com exercícios de aquecimento, em ordem a aquecer bem todos os músculos e os lábios. Sugeridos pelo mestrandoo, foram realizados exercícios de notas longas, seguidos de intervalos de terceiras maiores e quintas perfeitas. Seguiram-se exercícios de articulação, com diferentes staccatos em diferentes registos. Terminados os exercícios de técnica, foram executados os estudos nº 13 e 14 do método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering, que o aluno tinha preparado. O estudo nº 13, que já vinha repetido da aula anterior foi apresentado com bastante eficácia, não havendo correções a fazer. Quanto ao estudo nº 14, o aluno apresentou o estudo consideravelmente bem preparado, embora com algumas notas erradas e algumas dificuldades rítmicas. O trabalho do mestrandoo para com o educando focou-se na leitura rítmica do estudo, sem instrumento, apenas solfejado, adicionando o trompete posteriormente. Uma vez que o aluno apresentava, por vezes, dificuldades na articulação, durante a execução do estudo, foram sugeridos pelo mestrandoo alguns exercícios para a resolução dessas dificuldades, tocando essas mesmas passagens ligadas e só depois adicionando a língua. O resultado no aluno foi notoriamente positivo.

A segunda aula realizou-se em regime online através da plataforma *Zoom*. Foram realizados alguns exercícios de flexibilidade como forma de aquecimento e de diferentes articulações, utilizando diferentes tipos de *staccatos*. O mestrandoo optou pela utilização de intervalos de terceira maior e quinta perfeita. De seguida, foi executado o estudo nº 23 do método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering. O aluno apresentou o estudo relativamente bem

preparado, embora com algumas dificuldades rítmicas e de articulação. Em ordem a resolver esses problemas, o mestrando incentivou o discente a solfejar o estudo, adicionando o trompete apenas quando este tivesse o ritmo correto. No que remete à articulação, foi sugerido pelo mestrando tocar as passagens com maior dificuldade ligadas, para o que o aluno obtivesse total percepção da emissão do ar necessária, adicionando posteriormente o uso da língua. O resultado foi absolutamente positivo e satisfatório.

A terceira aula, com a presença do orientador da PESEVM, prof. Doutor Mário Marques, onde o mestrando estava a ser avaliado, dividiu-se em três partes, aquecimento, articulação e um estudo (anexo B). Para o aquecimento foram realizados exercícios simples com notas longas. Para a articulação, foi sugerido pelo mestrando articulações com diferentes grupos rítmicos, em diferentes registos. Para uma melhor compreensão da articulação pretendida, foram realizados alguns jogos com sílabas. Por último, foi executado o estudo nº 23 do método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering, onde foram trabalhados o ritmo e as diferentes articulações que este exigia.

A quarta aula realizou-se em conjunto com o aluno C e focou-se apenas em exercícios de desenvolvimento de técnica. Como todas as aulas, iniciou-se com exercícios de aquecimento, recorrendo a notas longas, seguidas de intervalos de terceiras maiores e quintas perfeitas. De seguida, o mestrando propôs ao aluno que escolhesse uma escala até duas alterações. Foi escolhida a escala de ré maior, que foi executada com êxito, não havendo qualquer necessidade para correção. Posteriormente, foram realizados exercícios de stacatto, para o desenvolvimento da articulação e dicção do aluno. Durante os exercícios, o aluno apresentava alguns defeitos quer na postura, quer na posição da boca. Quanto à postura, o educando tocava diversas vezes com o trompete inclinado para baixo, sendo corrigido várias vezes ao longo da aula. Quanto à posição da boca, o aluno B, por vezes, abria demasiado os dentes, dificultando a subida de registo e tudo o que concerne à articulação. Vários alertas foram feitos durante a aula, que culminou na resolução desta problemática.

A quinta aula, uma vez mais com a presença do orientador da PESEVM, prof. Doutor Mário Marques, supervisionando o mestrando, debruçou-se no estudo nº 21 do método *Fifty Recreational Studies* de Sigmund Hering (anexo B). Antes do mesmo, pequenos exercícios de aquecimento foram realizados. Quanto ao estudo, três aspectos fundamentais foram tidos em conta pelo mestrando, nomeadamente o tempo, as dinâmicas e a técnica. Para obter maior controle sob o tempo, foram selecionadas algumas passagens que apresentavam maior

dificuldade técnica e, sugerido pelo mestrando, trabalharam-se de forma progressiva, iniciando num tempo mais lento, aumentando pouco a pouco. Respeitante às dinâmicas, objetivando um maior controle sob as mesmas, foram realizados exercícios de contrastes das mesmas. Por fim, pequenos exercícios foram abordados para a resolução de pequenas dificuldades de articulação. De forma geral, o aluno B ainda apresentava uma imperfeição na postura, que melhorava cada vez que era alertado.

4.3. Aluno C – 1º Grau – Ensino Básico

No que concerne ao aluno C, foram lecionadas pelo mestrando cinco aulas, sendo uma no primeiro semestre e quatro no segundo semestre, sendo que o respetivo material didático está anteriormente referenciado (Tabela 3).

A primeira aula objetivou o desenvolvimento técnico do aluno. O mestrando começou por sugerir exercícios simples apenas com o bocal, em forma de aquecimento. De seguida, foram realizados exercícios de notas longas. No decorrer deste exercício, foram feitas tentativas para subir no registo, mas com pouco sucesso, uma vez que o discente já apresentava algum cansaço. O aluno C apresentava imperfeição na embocadura, uma vez que utilizava mais o lábio de cima do que o de baixo, recorrendo apenas ao uso do bocal para a correção da problemática. Por fim, foram realizados exercícios simples de articulação, com diferentes *stacattos*.

A segunda e terceira aula focaram-se apenas em exercícios de técnica de base. Iniciou-se apenas por exercícios de notas longas. Uma vez que o discente demonstrava alguma imperfeição na embocadura, foram sugeridos pelo mestrando alguns exercícios bastante simples apenas com o bocal. Estes exercícios, com o auxílio do piano, para total percepção intervalar, consistiam em tocar intervalos de quintas perfeitas apenas com o bocal. O objetivo consistia na assimilação da posição labial correta e a quantidade necessária de ar, que posteriormente ajudaria na execução do trompete. Embora ligeira, foi notória uma melhoria. Numa tentativa de alargar o registo, foram postos em prática exercícios que consistiam em subir gradualmente, em intervalos de segundas maiores. O aluno apresentava algumas dificuldades em acatar as sugestões dadas pelo mestrando, levando o exercício a terminar precocemente para não criar danos desnecessários nos lábios, ainda que tenha sido sugerida uma dinâmica inferior.

Respeitante à articulação, o aluno C apresentou conforto e efetuou todos os exercícios sugeridos com sucesso, sendo notória a progressão e desenvolvimento.

A quarta e quinta aula, realizada juntamente com o aluno B, embora muito semelhantes às aulas anteriores, ressalvaram a correção da postura. O aluno tocava com demasiada frequência com o instrumento inclinado para baixo, o que dificulta a passagem do ar na garganta. Foi proposto pelo mestrandor que se focasse num ponto alto da sala de aula, em ordem a manter o instrumento inclinado para cima, o que melhorou consideravelmente a problemática. De seguida, o discente escolheu uma escala até duas alterações, na qual optou pela escala de dó maior. Não apresentou qualquer dificuldade, tendo executado a mesma em diferentes tempos confortavelmente. Após a execução da mesma, foi sugerido que tocasse o arpejo da escala, que o executou sem qualquer problema, sem necessidade de correções.

4.4. Aluno D - 3º ano do curso profissional em regime integrado – Ensino secundário

Ao aluno D, foram lecionadas pelo mestrandor quatro aulas, sendo que uma foi no primeiro semestre e três no segundo semestre. Quanto ao material didático utilizado, este foi mencionado anteriormente (Tabela 4).

A primeira aula realizou-se em conjunto com o aluno E, que frequenta o mesmo ano do curso profissional em regime integrado. Esta foi uma aula dedicada ao desenvolvimento da técnica de base, através do método *Warm-ups + Studies* de James Stamp. O aluno expôs uma questão ao mestrandor relativa ao controle do ar, através da utilização correta do diafragma. O aluno apresentava excesso de tensão na zona torácica que o impossibilitava obter controle do ar. Foi sugerido que relaxasse os músculos, deixando ativo apenas o diafragma, músculo que controla a emissão do ar. O resultado foi notoriamente positivo, que deixou o discente satisfeito e motivado.

A segunda aula destinou-se ao primeiro andamento da *Sonata para trompete e piano* de Paul Hindemith. O aluno D apresentou-se bem preparado e conhecedor da obra. Porém, evidenciavam-se dificuldades de resistência na execução da mesma. Em ordem a não chegar à exaustão precocemente, o mestrandor procurou trabalhar a diferença de dinâmicas e articulações, uma vez que o aluno executava, desnecessariamente, todo o andamento numa

dinâmica elevada. O resultado foi positivo. Foram também trabalhadas questões de fraseio e de estilo musical.

A terceira aula foi o seguimento da segunda aula, onde se trabalhou o mesmo material. Desta feita, o mestrando verificou que o aluno se encontrava bem preparado, mostrando maior controle nas dinâmicas e, assim, com maior controle sob a exaustão que a obra provoca. Nesta aula foram também trabalhadas questões de articulação. O aluno apresentava por vezes pouca clareza na articulação, sendo motivado pelo mestrando a tocar essas passagens num tempo mais lento, dando maior enfase ao uso da língua, objetivando um *staccato* mais curto e preciso.

A quarta aula contou com a presença do orientador da PESEVM, prof. Doutor Mário Marques. Nesta aula foi trabalhada a obra para trompete e piano *Légende* de George Enescu (anexo B). O mestrando pretendia abordar três componentes, nomeadamente o estilo da obra, a musicalidade e a técnica. Quanto ao estilo da obra, foi mantido um diálogo com o discente sobre o assunto, após a execução da obra. Relativamente à musicalidade, objetivou-se desenvolver o estilo/gosto musical do aluno, e mesmo o contraste de estilos dentro da mesma obra. Para tal, foram aplicados exercícios em pequenos excertos de diferentes estilos da obra. No que concerne à técnica, pretendia-se desenvolver as capacidades técnicas do aluno através desta obra. Para esse fim o mestrando aplicou alguns exercícios técnicos com motivos da obra.

4.5. Aluno E - 3º ano do curso profissional em regime integrado – Ensino secundário

Respeitante ao aluno E, foram lecionadas pelo mestrando quatro aulas. Duas aulas no primeiro semestre e duas no segundo semestre. Tal como os restantes discentes, o material didático utilizado encontra-se anteriormente referenciado (tabela 5).

Tal como referido no aluno anterior, a primeira aula foi realizada em conjunto com o aluno D, focada no desenvolvimento técnico através do método *Warm-ups + Studies* de James Stamp. Durante a execução dos exercícios, foi possível observar que o aluno apresentava insuficiência de emissão do ar. Foi proposto pelo mestrando que o discente se focasse no uso do diafragma, que contribuiu significativamente para uma melhor execução.

A segunda aula, realizada em regime online através da plataforma *Zoom*, focou-se em trabalhar o *Concerto para Trompete* de Alexander Arutiunian. Embora o aluno se tenha apresentado bem preparado, demonstrava dificuldades nas passagens com maior exigência

técnica, nomeadamente de articulação e digitação. Para a resolução das dificuldades de articulação, foi sugerido pelo mestrando a execução das mesmas num tempo mais lento e ligado, de forma a obter a percepção do ar necessário, e só mais tarde adicionar a língua. Foi absolutamente notória a evolução. Para a dedilhação, todas as passagens foram trabalhadas mais lentamente.

Na terceira aula, deu-se seguimento ao trabalho da mesma obra. Todos os aspectos anteriormente trabalhados apresentavam melhorias, embora ainda com margem de progressão. Os mesmos exercícios foram aplicados com resultados positivos.

Na quarta aula, vincada pela presença do orientador da PESEVM, trabalhou-se novamente o *Concerto para Trompete* de Alexander Arutiunian (anexo B). O mestrando procurou explorar três conteúdos programáticos, especificamente estilo, dinâmicas e técnica. Respeitante ao estilo, um breve diálogo acerca da obra foi mantido com o aluno, de forma que este o interiorizasse. De seguida, exercícios de contraste de dinâmicas foram levados a cabo, de forma a explorar todas as variantes. Por fim, tal como na segunda aula, vários exercícios para correção de dificuldades técnicas foram postos em prática. Durante a aula, o aluno apresentava imperfeição na postura, nomeadamente no pulso esquerdo, que suporta o trompete. O educando dobrava demasiado o pulso. Após alerta do mesmo, o aluno E corrigiu e sentiu melhorias na execução do instrumento.

5. Análise Crítica da Atividade Docente

De forma a nos encontrarmos em constante evolução, o sentido crítico desempenha um papel fundamental, para que a retrospectiva da atividade exercida crie margem para melhorar e a otimizar os parâmetros de execução. A PESEVM serve o propósito de desenvolver as competências pedagógicas dos mestrandos, através da observação direta das aulas e da oportunidade de lecionar. Analisando o ano letivo 2020/2021, em que o mestrando frequentou a PESEVM na EAMCN, este revelou-se profundamente enriquecedor, revestido de muita aprendizagem, troca e partilha de ideias.

Importa ressalvar mais uma vez o excelente profissionalismo do Professor cooperante, Professor Daniel Louro que, como referido anteriormente, continua numa incansável procura de mais informação e sabedoria, em ordem a oferecer o melhor possível aos seus alunos. São inúmeras as horas passadas a partilhar novas ideias. Desta forma, foi possível ao mestrando absorver informação e estratégias de ensino que seguramente irá beneficiar no futuro enquanto pedagogo.

No decorrer das aulas assistidas, foi possível absorver informação, metodologias e estratégias de ensino, bem como lidar com os diferentes caracteres de diferentes idades dos alunos, através de observação direta. Já nas aulas em que o mestrando lecionou, este procurou seguir os parâmetros de ensino do professor cooperante, pois acredita que sejam eficazes e benéficos para os discentes, dando continuidade ao trabalho a que estes estavam já habituados.

O primeiro período, ainda em regime presencial, decorreu dentro na normalidade, sendo claro o empenho da maioria dos alunos e a sua motivação. Devido à pandemia mundial Covid-19, uma parte considerável do ano letivo, mais propriamente grande parte do segundo e terceiro período, foi feita em regime online, através da plataforma *Zoom*. Infelizmente, esta variante não favoreceu os alunos, uma vez que foi notória a diferença do empenho e motivação do primeiro período para os restantes dois. Outro fator negativo que a pandemia proporcionou, foi o facto de não ter sido realizada qualquer audição, que é uma parte integrante e fundamental do ensino na EAMCN, uma vez que provocaria ajuntamento de pessoas.

Dos cinco alunos que o mestrando acompanhou, o balanço geral é positivo. Contudo, a satisfação evidencia-se mais em alguns alunos. O aluno A revelou-se uma boa experiência, sempre atento e com vontade de aprender. É possível concluir que esta é uma fase desafiante e de enorme responsabilidade, pois é aqui que se dão as bases essenciais para a execução do instrumento, que podem ditar o futuro do aluno. O balanço geral é positivo. O aluno B foi, sem

dúvida, a melhor experiência, pois o talento está aliado à vontade de aprender, que ofereceu ao mestrando margem de explorar novas formas de aprendizagem. O aluno C apresentava maiores dificuldades e pouco interesse em evoluir. Tornou-se dessa forma um desafio para lecionar, mas que permitiu ao mestrando aprender através da observação do professor cooperante. O aluno D, uma vez que era curioso e expunha muitas perguntas, obrigou o mestrando a procurar cada vez mais informação em ordem a satisfazer a sua curiosidade. Já o aluno E, encontrava-se num bom caminho de evolução, mas infelizmente desistiu do curso no final do ano letivo. Todas estas experiências distintas contribuíram para uma grande aprendizagem do mestrando, de aprender a lecionar e a lidar com todo o tipo de diferentes situações. Foi igualmente importante para desenvolver as competências pessoais e interpessoais.

De forma conclusiva, o mestrando sente-se satisfeito, com o sentimento de dever cumprido e preparado para o mundo do ensino. Tanto a EAMCN como o professor cooperante, prof. Daniel Louro, ofereceram a oportunidade de o preparar para o futuro enquanto docente. Este não poderia estar mais grato por toda a aprendizagem levada a cabo ao longo do ano letivo.

Secção II – Projeto de Investigação

6. Objeto de investigação

6.1. Descrição do projeto de investigação

É neste ponto que se dá o arranque estrutural do projeto de investigação levado a cabo pelo mestrando. Inicia-se, numa primeira fase, a descrever o que o motivou a pesquisar sobre a preparação de provas orquestrais no ensino básico e secundário e quais os objetivos dessa temática. Posteriormente, será apresentada qual a metodologia de investigação levada a cabo, seguindo-se da revisão da literatura sobre estudos existentes neste campo temático. Posteriormente, serão apresentados resultados dos instrumentos de recolha utilizados. De seguida, é exposto um conhecimento teórico dos excertos orquestrais mais requisitados em provas orquestrais, bem como estratégias de ensino e de trabalho. Por último, em forma de discussão, será criado um quadro de processos de preparação de provas orquestrais, baseado na opinião de atuais músicos de orquestra, objetivando três perspetivas distintas: candidato, júri e docente.

6.2. Motivo da escolha do objeto de investigação

O presente projeto de investigação é proveniente do amor pela arte orquestral que o mestrando tem desde tenra idade. A prática orquestral sempre o fascinou e despertou curiosidade. Nascido e criado numa família de músicos, a música sempre foi uma realidade presente na sua vida, cultivando o interesse pela mesma pouco a pouco. Ainda antes de decidir que a música viria a ser a sua profissão, a assiduidade em concertos de orquestra era já uma realidade.

Foi no desenvolver dos seus estudos académicos que percebeu que, ao contrário dele, uma percentagem considerável de colegas do meio musical não tinha ainda experienciado qualquer contacto com o meio orquestral. Uma vez que, baseado na opinião de vários colegas, o futuro numa orquestra é desejado por muitos estudantes de música, é conveniente que a abordagem à prática orquestral e preparação para as respetivas provas de admissão assumam uma posição de relevância e não surjam numa fase tardia dos seus estudos. Em acréscimo, é notório o desenvolvimento e aumento do número de orquestras de jovens, não só em Portugal, como em toda a Europa. Dado o aparecimento destas novas orquestras de jovens, que originam

um maior número de provas em idades mais jovens, é inegável que os jovens músicos deverão já possuir aptidão e conhecimento na área das provas orquestrais.

Após a análise da Portaria nº 223-A/2018, artigo 6º, que remete aos anexos III e IV, correspondente ao ensino básico, e da Portaria nº 229-A/2018, artigo 6º, que remete ao anexo II, respeitante ao ensino secundário, é possível observar que a preparação de provas orquestrais, bem como da prática de excertos orquestrais, não estão previstas nas matrizes curriculares-base.

É então que nasce a ideia de um projeto de investigação que proponha a inclusão da preparação de provas orquestrais, no ensino básico e secundário, como forma de preparação para o ensino superior, para essas mesmas orquestras jovens e para que a margem de progressão se desenvolva atempadamente e de forma estruturada.

6.3. Objetivos da investigação

Analizando a problemática e motivações expostas nos pontos anteriores, a presente investigação objetiva propor a inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional do trompete. Tal como referido, com o aparecimento de mais orquestras de jovens e o desejo de muitos jovens em enveredar pela via orquestral, urge a necessidade de uma preparação às provas de admissão mais precoce. Desta forma, os principais objetivos que se destacam nesta dissertação são:

1. Analisar se os docentes, a título individual, abordam os excertos orquestrais com os seus alunos do ensino vocacional;
2. No que respeita à preparação de provas orquestrais em si, realizar uma análise documental que explora a temática da preparação dos excertos orquestrais, com o objetivo da criação de exercícios de estudo e estratégias de ensino sobre esta prática;
3. Criar um quadro de processos de preparação de provas orquestrais, baseado na opinião de músicos de orquestra, de três perspetivas diferentes:
 - Perspetiva do candidato;
 - Perspetiva do júri;
 - Perspetiva do docente.

4. Aplicação das estratégias de ensino criadas nos pontos anteriores nos alunos da PESEVM, de forma a concluir qual a fase de ensino mais apropriada para a inclusão desta temática no ensino vocacional do trompete.

Em suma, o principal objetivo desta investigação é contribuir para que a preparação de provas orquestrais possa ser incutida nos alunos desde o ensino básico e secundário, incluindo este conteúdo no programa do ensino vocacional do trompete, criando possíveis estratégias para a prática do repertório orquestral, para que os alunos tenham uma preparação atempada e sólida.

6.4. Delimitação do objeto de investigação

O objeto de investigação deste trabalho foca-se na inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional do trompete em Portugal. Desta forma, torna-se importante delimitar o processo de provas orquestrais e quais os aspetos mais relevantes para uma preparação eficaz de uma prova de admissão do trompete.

A partir da segunda metade do século XXI, as provas orquestrais tornaram-se o processo habitual de seleção de novos membros. Antes disso, os lugares eram preenchidos através de provas privadas, provenientes de um convite dos maestros diretamente aos músicos (Buck, 2003). Segundo Buck (2013), o período entre 1960-1990 marcou uma mudança no processo de admissão de músicos. O que era uma audição privada entre um músico e o maestro, passou a ser um processo de provas orquestrais onde vários candidatos tocam perante um júri composto por vários elementos, onde existem várias rondas, em que a votação em unanimidade dos jurados passa, ou não, o candidato à seguinte ronda. No que concerne à composição dos membros do júri, segundo Oliveira (2020), “costumam estar presentes músicos de vários naipes e o maestro” (Oliveira, 2020, p.37).

Como indica Sachs (2012), o processo inicia-se a partir do momento em que há um lugar aberto. Aqui, o músico que tenciona concorrer ao lugar em questão deve enviar o seu *curriculum vitae*⁷ de forma a ser avaliado pelos membros do júri para a aceitação da sua candidatura. Assim que o candidato é aceite, torna-se fundamental recolher todo o material pedido para a prova. Sachs (2012) sugere que não devemos apenas recolher os excertos

⁷ Documento de tipo histórico que descreve o trajeto educacional e profissional de uma pessoa, como forma de expor as suas habilidades e competências.

orquestrais em si, mas todas as partes completas das obras requisitadas. Segundo afirma o autor, “é imperativo entender a peça, o estilo, e a grande imagem para aprender a parte completa” (Sachs, 2012, p.ix).

Numa primeira abordagem, é importante estudar lentamente, com metrónomo, e ser meticuloso no início de cada preparação. É fundamental evitar forçar erros que serão difíceis de corrigir mais tarde. Para Oliveira (2020) o foco deve incidir no estabelecimento de um ritmo estável no repertório, analisar todas as dinâmicas das obras, relaxamento do corpo, foco e ir para a prova com confiança.

Para Hunsicker (2012), as principais características que um júri pretende num candidato de trompete incidem na qualidade do som, ritmo, afinação, precisão, ajuste, flexibilidade, musicalidade e força. Contudo, o som, o ritmo e a afinação tendem a apresentar maior destaque.

Buck (2003) considera que, embora o objetivo seja escolher o melhor músico para o lugar em questão, nos dias que correm, pode perfeitamente acontecer ganhar o candidato que melhor está preparado para uma prova do que o melhor músico em geral. É aqui que Sach (2012) alerta para a importância de procurarmos constantemente várias críticas e opiniões durante o processo de preparação, idealmente de músicos de diferentes instrumentos, de forma a perspetivar o que cada um pode esperar de um candidato.

Uma melhor compreensão do processo de audição e da sua preparação será posteriormente relatado neste presente trabalho.

6.5. Metodologias da investigação

Segundo Coutinho (2014), a palavra investigar significa, etimologicamente, procurar. Ou seja, remete-nos ao seguimento de uma pista, à procura de algo. Uma investigação é um processo que contempla um conjunto de etapas que vão desde a identificação de uma problemática, à recolha de dados e à análise/interpretação dos mesmos, a fim de uma procura de possíveis soluções e/ou estratégias para o problema anunciado. No que diz respeito à metodologia, os métodos que escolhemos são os meios que utilizamos para conduzir a procura do conhecimento e das respostas que procuramos para a nossa problemática (Coutinho, 2014).

Para o presente relatório, o mestrando recorreu a diversas fontes de dados e diferentes métodos de recolha. Foi levada a cabo uma pesquisa bibliográfica, procedendo a uma análise de documentos como livros, dissertações, websites e discos. Para recolha de informação,

realizaram-se dois questionários mistos, com perguntas abertas e fechadas. O primeiro questionário direcionou-se a docentes de trompete em Portugal, do ensino básico, secundário e do ensino superior. O questionário serviu o propósito de observar quais os docentes que, a título individual, abordam a prática de excertos orquestrais, qual a sua importância e a sua pertinência. O segundo questionário foi dirigido a músicos de orquestra. Tal como o primeiro, foi um questionário misto, que objetivou recolher a informação necessária para a criação de um quadro de processos de preparação de provas orquestrais. Por último, o mestrando recorreu à observação direta, durante todo o ano letivo, na PESEVM.

Este projeto de investigação divide-se em cinco fases, onde cada uma prevê diferentes etapas. A fase 1 remete-se à descrição do projeto, onde será apresentado o motivo da escolha e quais os objetivos do trabalho. A fase 2 foca-se na pesquisa, onde será realizada uma recolha e análise da literatura. A fase 3 destina-se à exposição dos resultados dos modelos de análise, nomeadamente os questionários realizados para recolha de informação. A fase 4 incide na prática dos excertos orquestrais, onde será exposto um breve conhecimento teórico dos mesmos e sugestões de estratégias de ensino e de trabalho. Por último, na fase 5, será elaborada uma discussão do trabalho, analisando as respostas dos questionários, comparar com os trabalhos já existentes nesta área e como pode contribuir este trabalho. Nesta fase será também realizado um quadro de processos da preparação de provas orquestrais e uma análise empírica, através da aplicação das estratégias de ensino e trabalho dos excertos orquestrais, realizadas pelo mestrando, nos alunos da PESEVM.

Tabela 7. Sistematização das fases e etapas do projeto de investigação.

Fase	Etapa	Processo
I	Descrição do Projeto	- Motivo de escolha; - Objetivos - Metodologias
II	Revisão da Literatura	- Pesquisa e análise da literatura
III	Modelo de análise	- Aplicação dos questionários aos sujeitos a que se destinam; - Apresentação dos resultados.
IV	Excertos Orquestrais	- Conhecimento teórico; - Estratégias de ensino e de trabalho.
V	Discussão	-Análise e discussão de resultados; -Criação de um quadro de processos da preparação de provas orquestrais; -Análise empírica.

6.6. Métodos de estudo

No que concerne aos métodos de estudo, o investigador acarreta total responsabilidade do planeamento da sua investigação, devendo cumprir a função de selecionar os métodos e técnicas que se revelem mais eficazes para atingir os objetivos delineados (Freitas, 2020). Segundo Cesar (2005) “um método é um conjunto de processos pelos quais se torna possível uma determinada realidade, produzir determinado objeto ou desenvolver certos procedimentos ou comportamentos” (Cesar, 2005, p.1). Como refere a autora, o método científico representa a escolha de procedimentos sistemáticos que descrevem e explicam uma determinada situação a ser estudada, onde a sua escolha se deve basear em dois critérios básicos: a natureza do

objetivo a que se aplica e o objetivo pretendido com o estudo. Para Freitas (2020), os métodos de investigação dividem-se em três tipos: método experimental, método de medida ou análise extensiva. Estes podem ser analisados e abordados de forma quantitativa, que se preocupa com a quantificação de dados, que recorrem a recursos e técnicas estatísticas, ou de forma qualitativa que envolve uma diversa variedade de materiais empíricos, podendo ser estudos de caso, experiências pessoais ou interações pessoais, ou seja, materiais que relatam experiências com a vida humana (Cesar, 2005).

Segundo Freitas (2020), o método experimental, sendo um dos métodos mais utilizados na investigação científica, conduz-se através de quatro fases distintas, nomeadamente a observação, a formulação de hipóteses, a experiência e a conclusão através da interpretação de resultados. O método da medida ou de análise extensiva, já objetiva analisar um objeto de estudo numa população maior. Aqui, na recolha de dados, são utilizadas técnicas de entrevista ou de inquérito por questionário. Já a análise intensiva insere-se num objeto de estudo que ainda não foi muito aprofundado. Desta forma, utiliza-se o estudo de caso quando se pretende efetivamente explorar uma situação que não está ainda bem definida.

Para a realização do presente relatório, o mestrando optou por uma metodologia de estudo de caso, de forma a analisar as respostas dos respetivos docentes do ensino vocacional do trompete em Portugal e dos professores do ensino superior de forma intensiva, embora utilizando métodos quantitativos e qualitativos na análise dos resultados. O mesmo se aplicou ao questionário realizado a atuais músicos de orquestra, para que as suas respostas prestassem o seu contributo para cumprir os objetivos da dissertação. Ambas foram feitas em contexto natural, isto é, todos os inquiridos permanecem em prática na sua atividade.

7. Revisão de Literatura

A porta de entrada para uma carreira musical em orquestra é uma audição. À semelhança de uma entrevista de emprego, há aspetos que podem ajudar a lidar com o processo de candidatura e, por essa razão, devemos conhecer exatamente o sistema das provas (Yeo, 2013). Para tal, para aqueles que objetivam ser parte integrante de uma orquestra, é imperativo focar na aprendizagem e estudo correto de todo o processo envolvente a uma preparação para uma prova orquestral. Porém, segundo Alves (2017) o início a esta prática revela-se muitas vezes numa fase tardia, o que não proporciona uma preparação sólida e eficaz. Segundo Glymph (2012), a preparação de provas orquestrais começa, na verdade, quando iniciamos a prática do instrumento, com o desenvolvimento técnico e musical, e é apenas uma questão de pôr essas capacidades em prática direcionadas à prova. Nesse sentido, é pertinente considerar que a introdução a esta temática se preveja já no ensino básico e secundário, de forma que seja um processo atempado, sólido e natural. Assim, a proposta da inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional da música são a temática do presente relatório de estágio.

Em ordem a conhecer os estudos que já foram levados a cabo neste campo temático, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Foi possível verificar que existem diversos trabalhos dedicados à preparação de provas orquestrais, contudo, no que concerne à pertinência da introdução desta temática numa fase mais precoce, pouca informação foi encontrada. Como referido anteriormente, para recolha de dados, foram realizados dois questionários mistos, com perguntas abertas e fechadas, com diferentes propósitos, que serviram para fundamentação teórica.

Embora tenham sido utilizadas citações de outros trabalhos e livros, os que apresentaram maior relevância foram:

- 1.** A prática de excertos de orquestra - Benefícios no ensino do trompete no ensino especializado da música de Carolina Alves – Dissertação apresentada à Escola Superior de Música de Lisboa em Julho de 2019, para a obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música;
- 2.** *The Orchestral Trumpet*, de Michael Sachs – um livro lançado em 2012, publicação de Tricorda LLC;

3. *Audition and Performance Preparation for Trumpet; Orchestral Literature Studies, Volume I* de Rob Roy McGregor – um livro lançado em 1992 pela editora Balquhidder Music;
4. A importância da prática de orquestra no ensino especializado da música de André Fonseca – Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro em 2014, para cumprimento de requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música;
5. *The Art of Auditioning: Practical Guide to Preparing and Taking Auditions*, de Joseph Glymph - um livro lançado em 1990 pelo autor, revisto em 2012;
6. A prática de excertos orquestrais como contributo para o desenvolvimento da leitura à primeira vista na aprendizagem de violino no Ensino Especializado de Música de Mariana Barros – Dissertação apresentada à Universidade do Minho em 2017, para a obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música;
7. *Professional Orchestral Auditions for Trumpet: Criteria for Evaluation of Candidates, Common Mistakes and Concerns, and a Discussion of the Top Fifteen Excerpts Asked at Auditions* de John Hunsicker – Artigo de pesquisa apresentado em 2012 para cumprimento parcial dos requerimentos necessários à obtenção do grau de Doutor de Artes Musicais;
8. *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* um livro de Richard Parncutt e Gary E. McPherson em 2002 para a Oxford University Press.
9. *The orchestral flute audition: An examination of preparation methods and techniques* de Elizabeth Buck – Tese de doutoramento apresentada em 2012 à Rice University.

Estes trabalhos acima apresentados revestiram-se de maior importância na medida em que todos eles estão diretamente ou indiretamente conectados com a temática deste presente relatório. Observemos:

Alves (2019) aborda a pertinência e benefícios da prática de excertos orquestrais no ensino especializado da música. A autora defende que esta abordagem não deve ser introduzida numa fase tardia, mas sim numa fase mais precoce, nomeadamente no ensino básico e secundário. Este tema encontra-se diretamente ligado ao presente relatório na medida em que ambos objetivam analisar as mais-valias desta prática e o porquê de serem introduzidas mais cedo. Ainda nos benefícios que a prática orquestral oferece aos alunos, Fonseca (2014) e Barros (2017) dedicaram-se à pesquisa do mesmo. Fonseca (2014), num estudo de caso, analisou de ambas as perspetivas, quer dos docentes, quer dos alunos, que a prática orquestral se revela um fator motivacional para os discentes, estes tendem a apresentar melhorias consideráveis no seu desenvolvimento artístico, uma vez que o repertório orquestral, para além de ser mais desafiante tecnicamente, transporta motivação para os mesmos. Já Barros (2017) focou-se no contributo que a prática de excertos orquestrais presta ao desenvolvimento na leitura à primeira vista, provando, uma vez mais, os benefícios que surgem com esta temática. Ambos os trabalhos se demonstram importantes para o presente relatório uma vez que este objetiva fazer compreender a pertinência desta temática no enino vocacional.

Sachs (2012), no seu livro “*The Orchestral Trumpet*”, e McGregor (1992) no seu livro “*Audition and Performance Preparation for Trumpet; Orchestral Literature Studies, Volume I*”, exploram diferentes exercícios de trabalho dos excertos orquestrais, baseado nas suas experiências enquanto músicos de orquestra. Estes livros revelaram-se importantes para esta dissertação, uma vez que um dos objetivos é a criação de possíveis estratégias de trabalho e de ensino dos excertos orquestrais.

Glymph (2012), Hunsicker (2012) e Buck (2012) são importantes para o presente relatório dado que exploram diferentes técnicas de preparação das provas orquestrais em si, sendo este também um objetivo desta dissertação.

Parncutt e McPherson (2002) e Hunsicker (2012) oferecem uma perspetiva pedagógica, onde apresentam estratégias de ensino geral, o que se manifestou importante para esta dissertação quando pretendido criar estratégias de ensino dos excertos orquestrais.

Segundo Alves (2019), a prática de excertos orquestrais e a prática orquestral são fundamentais para desenvolver três capacidades:

- Competências auditivas, técnicas e musicais – o saber ouvir, interpretar música, obter análise crítica, melhoria de som e afinação, diferentes articulações, dinâmicas, coordenação, fraseio e expressividade.
- Competências performativas – o nível de autoeficácia do aluno, obtenção de fatores positivos e/ou negativos.
- Competências metacognitivas – “capacidade de monitorização do processo de aprendizagem por parte do aluno” (Alves, 2019, p.37). Criação de estratégias a dificuldades apresentadas pelos alunos.

Na sua dissertação, a autora conclui que a percentagem de alunos que deseja seguir uma carreira de músico de orquestra é significativamente grande. Esta afirmação intersesta-se com a ideia do presente trabalho, que objetiva a inclusão da prática de excertos orquestrais, de forma a obter uma preparação eficaz de uma prova de orquestra. Alves (2019) sugere que a inclusão dos excertos orquestrais, que contribuem para o desenvolvimento das capacidades acima referidas, seja incluída depois do 5º Grau, onde o aluno já deve apresentar capacidade para a execução dos mesmos, de forma que os alunos tenham a possibilidade de obter, pelo menos, o conhecimento estilístico das obras e compositores, bem como um maior desenvolvimento auditivo. Contudo, segundo a autora, se o aluno apresentar capacidades suficientes, esta prática deve ser introduzida imediatamente. Esta permite que os alunos, ao ingressarem no ensino superior, já levem estes conhecimentos adquiridos e apresentem já um maior desenvolvimento de diferentes capacidades.

Este tipo de preparação quando realizada no ensino especializado da música vai trazer benefícios no ensino superior assentes nas questões estilísticas a interpretar, assim como no desenvolvimento de competências auditivas que pode e deve ser feito o mais precocemente possível.

(Alves, 2019, p.77)

Barros (2017) igualmente afirma que a prática de excertos orquestrais é uma componente essencial para a formação de um músico instrumentista, e direciona-nos a outro

fator contributivo oferecido pela prática de excertos orquestrais: a leitura à primeira vista. Segundo a autora, a leitura à primeira vista é a capacidade mental de combinar elementos básicos e familiares técnicos e musicais conforme aparecem na obra e a habilidade de executar de imediato cada nova combinação no instrumento. Integra competências como a audição, análise, memorização, orientação cinestésica⁸ e uma vez desenvolvida, esta transmite maior confiança ao músico. Para Barros (2017), ler à primeira vista é um requisito essencial para o instrumentista de uma orquestra, uma vez que o repertório orquestral é extenso e o tempo de preparação, muitas vezes, não é o suficiente. É nesse sentido que a autora afirma que “para algumas orquestras são efetuadas provas de leitura à primeira vista na prova de admissão” (Barros, 2017, p.23). Esta é uma componente essencial para a performance, pois permite maior eficácia na memorização, obriga a uma melhor análise musical e uma audição mais atenta, que pode ser posta em prática com a inclusão de excertos orquestrais no ensino vocacional, como forma de desenvolvimento dessas competências e como forma de preparação de provas orquestrais.

No que concerne à pertinência da prática orquestral, nesta via de ensino, está a dissertação de Fonseca (2014) que objetivou analisar qual a importância da prática de orquestra no ensino especializado da música. Após questionar vários professores e alunos, o autor concluiu que esta prática contribui como fator motivacional e uma mais-valia para o desenvolvimento e evolução das competências de cada aluno. Da perspetiva dos professores, o autor conclui que, com a prática orquestral, os alunos dedicaram-se e empenharam-se mais ao estudo do instrumento, assumiram um maior grau de compromisso para com a música e apresentaram maior interação com o professor do instrumento com questões de resolução de dificuldades proporcionadas pelo repertório orquestral. Pela perspetiva dos alunos, o tempo necessário de estudo aumentou com a prática orquestral, resultando num fator motivacional, pois não só o repertório para estudar aumenta como as dificuldades técnicas são mais exigentes. Segundo Fonseca (2014) “os desafios da prática de orquestra não parecem desmotivar os alunos, mas parecem dar-lhes um motivo adicional para se esforçarem” (Fonseca, 2014, p.121).

Nessa linha de pensamento estão Parncutt, & McPherson, (2002). Os autores também realçam que a motivação é fulcral para o desenvolvimento de qualquer aluno. Os mesmos alertam para a importância da motivação do aluno e da ansiedade na performance, e sugerem

⁸ Sensibilidade no movimento.

algumas estratégias para colmatar estes dois importantes fatores que, infelizmente, podem afetar a preparação de uma prova orquestral. Para a motivação do aluno salientam-se:

- o desenvolvimento do potencial e eficácia do aluno, aplicando estratégias como:
(1) criar pequenas metas consoante o nível de cada um, (2) comunicar com os alunos de forma positiva e (3) acreditando no seu potencial;
- Manter os objetivos de forma tranquila, com o cuidado de não criar ansiedade na conquista dos mesmos;
- Providenciar modelos de pessoas a seguir, em quem se inspirar;

Já para a ansiedade da performance, estes sugerem estratégias como:

- Incentivar o aluno a adotar uma conversa pessoal positiva;
- Olhar para a ansiedade como um fator positivo;
- Ensaio mental e imaginário – onde podem visualizar mentalmente a audição em questão, criando imagens sensoriais tais como o som, a vista, o cheiro e cinestesia;
- Treino de relaxamento – não só reduz a tensão muscular como aumenta a energia e produtividade e melhora a memória e concentração. Relaxamento respiratório apontado como o mais efetivo antes de uma prova ou performance;
- Criar rotinas de performance.

Todos os pontos referidos são benefícios oferecidos pela prática orquestral, seja de grupo ou da prática de excertos orquestrais. Contudo, para todos os alunos que pretendem seguir a vida orquestral como futuro profissional, é importante focar no estudo correto da preparação para as provas em si. Nesse sentido, Glymph (2012) ilude-nos sobre a arte de fazer provas de orquestra. No seu livro, o autor apresenta vários fatores de como lidar com a prova e como preparar a mesma. Para Glymph (2012), a preparação de provas orquestrais começa, na verdade, quando iniciamos a prática do instrumento, com o desenvolvimento técnico e musical, e é apenas uma questão de pôr essas capacidades em prática direcionadas à prova. Vários são os aspectos que o autor considera fundamentais, tais como:

- Definir metas – a longo prazo (objetivo de se tornar um membro de uma orquestra) e a curto prazo (passo a passo criar pequenas metas de preparação);
- Preparar o repertório de prova com especial atenção para o ritmo, pulsação, tempo, dinâmicas, clareza e estilo;
- Estudar lentamente, com a ajuda de metrónomo;
- Gravar e ouvir;
- Ouvir diferentes gravações;
- Simular a prova frequentemente.

Nesta vertente está Sachs (2012). Na criação do seu livro, a sua visão é clara quanto à preparação de provas orquestrais. Tal como o autor afirma “não há segredos nem atalhos para o sucesso” (Sachs, 2012,p.ix). Sachs (2012) afirma que a chave para o sucesso numa prova de orquestra é o resultado direto de trabalho árduo e preparação minuciosa. *“There are plenty of trumpeters out there who can play all of the right notes. You must do far more than accurately execute an excerpt to win a job”*⁹ (Sachs, 2012, p. ix). Ou seja, uma preparação rápida revela-se pouco sólida. Isto é, quando esta preparação não é incutida atempadamente, o risco de ignorar detalhes é elevado, pois a principal preocupação foca-se apenas na execução das notas corretas. Comparativamente ao objetivo do presente relatório de estágio, salienta-se assim a necessidade desta preparação surgir atempadamente para uma maior eficácia.

Na visão de Sachs (2012), há sete aspectos fundamentais para obter sucesso na prática de música orquestral:

- Qualidade do som – Provavelmente o elemento mais importante para qualquer músico. O som é a personalidade musical de qualquer instrumentista e uma vez que é o primeiro padrão que soa a quem ouve, este funciona como cartão de apresentação;
- Ritmo sólido – Correto e estável, é imperativo;
- Resposta segura e articulação consistente – a ligação entre o centro das notas com a clareza apropriada nos diferentes registos, dinâmicas e tempos;
- Afinação – Execução com um som firme e centrado em todas as notas, independentemente do instrumento que se utiliza;

⁹ Tradução livre: Existem por aí muitos trompetistas que podem tocar todas as notas certas. É necessário fazer muito mais do que executar um excerto com precisão para ganhar um emprego.

- Música em conjunto – Capacidade de ouvir o que nos rodeia e nos ajustarmos rapidamente e de forma eficaz. Ser flexível é um aspeto altamente importante para a nossa abordagem mental;
- Preparação e detalhes – Uma preparação meticulosa “é o coração do sucesso de qualquer performance”. É fundamental não preparar apenas a parte em questão, mas compreender o contexto e como tudo se encaixa entre si. Preparação cuidadosa permite saber exatamente o que necessita ser feito para uma boa performance e é vital no controle do nervosismo;
- Contexto – Não tocar apenas o que está escrito enquanto estudamos, mas pensar em todo o contexto envolvente na música. Isto ajudará a definir o tempo, sensação, carácter, cor e estilo.

De forma a compreender o processo de uma prova de orquestra, Yeo (2013), baseado na sua experiência enquanto músico, mostra-nos 4 modelos de sistema de prova:

1. Todos os candidatos são convidados para tocar presencialmente para um painel de júris. De um ponto de vista, este é o sistema mais justo, pois todos têm uma oportunidade. Contudo, com o aumento do número de candidatos, este processo revela ser pouco eficaz, pois é extremamente demoroso e teria de ser dividido em vários dias.
2. Um pequeno número de candidatos é convidado à audição baseado na sua reputação, experiência ou currículo. Esta variante beneficia a redução do número de candidatos, convocando apenas músicos já conhecidos ou atuais membros de outras orquestras (benefício à experiência orquestral), evitando assim que o processo de audição se torne demasiado largo. Porém, este retira a oportunidade a músicos que não possuam ainda muita (ou nenhuma) experiência orquestral, mas que possam apresentar qualidades para desempenhar a função na orquestra com eficácia.
3. Um número de candidatos é convidado à audição baseado na sua reputação, experiência ou currículo, e os restantes candidatos são convidados a concorrer

através de uma gravação áudio. Este é o sistema mais utilizado nos dias de hoje e reúne as duas componentes dos pontos anteriores. Por um lado, dá maior importância a músicos com nome ou experiência, e por outro lado, não deixa de dar uma chance aos restantes interessados. Contudo, nem sempre há clareza na escolha dos critérios que determinam quais os candidatos que avançam diretamente à prova presencial.

4. Todos os candidatos são obrigados a realizar uma gravação áudio. Este é um processo justo tal como o primeiro. Embora existam candidatos, exercendo já a prática orquestral, que consideram insultuoso terem de enviar gravação, todos têm uma oportunidade de concorrer de forma igual.

Relativamente ao pedido de gravação áudio, Yeo (2013) refere que este sistema tem como objetivo tornar as provas orquestrais o mais justas possíveis, onde normalmente é especificado exatamente o que deve ser gravado (obras a solo e excertos orquestrais, tempo entre takes, etc.). Este sistema, por um lado é justo e todos têm a oportunidade de concorrer, por outro, representa um nível de exigência maior do que a audição principal. Porquê? Porque todos os candidatos têm a oportunidade de produzir uma gravação perfeita (possibilidade de gravar várias vezes) e o jurado não irá esperar menos do que isso. Baseado na sua experiência, o autor refere que o primeiro excerto é fundamental para captar a atenção do júri. “*The key, therefore, is to make your first excerpts “perfect” in order to capture and maintain the committee’s interest*”¹⁰. É imperativo dar o devido valor a este parâmetro, pois este é o cartão de boas-vindas.

Outro aspecto que devemos esperar é o uso da cortina¹¹. Esta surge em ordem de evitar discriminação extramusical, quer seja de raça, sexo, idade, crenças, nacionalidade ou orientação sexual. Contudo, este não é um procedimento obrigatório, estando ao encargo de cada orquestra a decisão da utilização ou não da mesma (Buck, 2003). Porém, na perspetiva de Tommasini (2020) a cortina deve ser imediatamente removida do procedimento das provas. O autor defende que um instrumentista, ao tocar, desempenha uma importante parte atlética que se torna

¹⁰ Tradução livre – A chave, portanto, é fazer o primeiro excerto “perfeito” em ordem a capturar e manter o interesse do júri.

¹¹ O uso da cortina (que divide o candidato do júri) é destinado a proteger a identidade dos candidatos. Com o uso desta, os membros do júri não sabem quem está a tocar, não permitindo dessa forma favorecer ou desfavorecer ninguém.

impossível de verificar com o uso da cortina. Para uma orquestra, a qualidade de um músico ideal deve incluir talento e interesse em inovação e este deve ser capaz de fomentar esses valores em vez de esperar que simplesmente surja por trás da cortina. Também Woods (2012) discorda, embora numa diferente perspetiva. O autor afirma que a cortina não traz benefícios, mas apenas vantagens aos que jogam de “forma suja” pois, segundo o autor, qualquer sistema pode ser manipulado. O júri pode reconhecer quem está a tocar através da sua musicalidade, som, ou qualquer outra característica e neste caso, o uso da cortina serve como alegada desculpa de que o candidato foi escolhido justamente.

Kahn (2015) mostra-nos as duas perspetivas do processo de uma prova.

Do lado dos concorrentes, estes devem considerar diferentes fatores quando pretendem atender à prova:

- As despesas de deslocação e alojamento estão ao seu encargo (embora algumas orquestras suportem as despesas de deslocação aos finalistas); as datas das audições podem coincidir com outras orquestras, ou com compromissos que já tenham assumido; O facto de se candidatar não significa imediatamente o acesso à prova, pois necessitam ser aceites para a audição, dependendo da reputação, experiência e currículo; as condições da prova são sempre diferentes sendo que os candidatos devem saber que têm o direito a aquecer e a prestar a sua prova num ambiente suficientemente confortável.

Por sua vez, do lado do jurado, devemos considerar:

- Uma vez escolhida a prova como procedimento de escolha de um novo membro de orquestra, o júri deve delinear qual a abrangência ao número de candidatos pretendido, tendo em conta o tempo que pretendem despender para a prova e se pretendem ou não dar uma chance a todos os interessados; o jurado não é obrigado a selecionar um vencedor (pode não haver número mínimo suficiente de votos, ou a decisão de que nenhum dos finalista apresenta o nível suficiente para o lugar em questão); cabe igualmente ao jurado decidir se pretendem ou não o uso da cortina.

Numa rápida pesquisa, foi possível averiguar que não só as orquestras profissionais requerem uma prova, mas também as orquestras de jovens, que todos os anos seleccionam novos

membros. Segundo Kartomi (2007), as orquestras de jovens são fundamentais para a educação musical de milhares de crianças e adolescentes por todo o mundo. Mesmo que os estudantes recebam a sua aprendizagem musical através de aulas individuais e ensembles escolares, a integração numa orquestra de jovens pode ser uma mudança de vida e fonte de inspiração. Estas orquestras providenciam educação e oportunidades de performance em conjunto entre jovens. Normalmente é estabelecida uma agenda de provas orquestrais e de ensaios, uma ou duas vezes ao ano, onde na maioria, as idades são compreendidas entre os 12 e os 25 anos.

Também em Portugal, nos últimos anos, várias orquestras jovens se começaram a formar. Após pesquisa, três websites foram encontrados:

- www.sinfonica-juvenil.com
- www.aproarte.org
- www.ocp.org.pt

Em 1973 surgiu a Orquestra Sinfônica Juvenil (OSJ). Esta é uma orquestra reconhecida como uma instituição fundamental no panorama músico-pedagógico, atualmente sob a direção de Christopher Bochmann (Orquestra Sinfônica Juvenil, s.d.). Em 1999, como consequência natural da criação da Associação Nacional do Ensino Profissional de Música e Artes (APROARTE), surge a orquestra Aproarte, “valorizando a comunicação e troca de experiências (...)” (Orquestra Sinfônica Aproarte, s.d., 2021), igualmente com a escolha de músicos através de uma audição. Em 2010, sob a direção artística do maestro e solista internacional Pedro Carneiro, resultado de uma iniciativa da Orquestra de Câmara Portuguesa (OCP), surge a Jovem Orquestra Portuguesa (JOP), que pretende valorizar o trabalho artístico da juventude portuguesa e tem como missão “(...)manter em funcionamento uma orquestra juvenil dedicada a estudantes de música provenientes de todo o território nacional, escolhidos em audição, pela excelência, talento e potencial (...)” (Jovem Orquestra Portuguesa, s.d.), onde os músicos compreendem as idades entre os 12 e os 24 anos. Assim, é possível verificar que maioritariamente as orquestras de jovens selecionam os membros integrantes através de uma prova de admissão. Como acima mencionado, as idades dos jovens inseridos nestas orquestras são entre os 12 e os 25 anos, sendo assim pertinente assumir que, idealmente, os alunos não devem iniciar esta abordagem numa fase tardia.

Posto isto, evidencia-se a necessidade de uma preparação mais precoce de provas orquestrais. Não só dá margem aos alunos de uma preparação atempada, como os prepara para as respetivas orquestras de jovens. Por isso, a preparação destas provas assume a sua pertinência no ensino básico e secundário.

8. Instrumento de recolha – Resultados dos questionários 1 e 2

Para recolha de dados, através da plataforma *Googleforms* foram realizados dois questionários com finalidades distintas. O questionário 1, destinou-se a docentes de trompete do ensino básico e/ou secundário e do ensino superior em Portugal. O principal objetivo era analisar se os docentes, a título individual, abordam os excertos orquestrais nos conteúdos programáticos. Outro dos objetivos era perceber se os docentes consideram pertinente a introdução da temática da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional, mais concretamente na oferta complementar. Por fim, pretendeu-se analisar qual o ponto de vista pedagógico relativamente à inclusão desta temática nos seus conteúdos programáticos.

O questionário 1 foi enviado a 30 docentes, foram registadas 25 respostas, sendo que 21 são professores do ensino básico e/ou secundário e 4 do ensino superior (anexo C). Uma vez que se destinava a duas vias de ensino distintas (básico e/ou secundário e superior), embora com a mesma finalidade, dois questionários diferentes foram realizados, consoante a resposta à via de ensino em que cada docente leciona (Questão 1).

Este questionário teve como base de construção 4 etapas:

- Etapa 1 - Caracterização do docente
- Etapa 2 – Oferta educativa
- Etapa 3 – Aplicação da temática
- Etapa 4 – Vantagens

Tabela 8. Questionário 1 – Docentes do ensino vocacional e superior.

Etapa	Categoria	Temas
Etapa 1	Caracterização do docente	-Grau de lecionação -Anos de lecionação
Etapa 2	Oferta educativa	-Conteúdos programáticos -Oferta complementar
Etapa 3	Aplicação da temática	-Capacidades do aluno -Introdução aos excertos orquestrais -Momento adequado para introdução
Etapa 4	Vantagens	-Vantagens no desenvolvimento do aluno -Motivação

Por sua vez, o questionário 2 foi enviado a 32 músicos de orquestra, através da plataforma *Googleforms*, e objetivou compreender o processo de preparação de uma prova orquestral, aos olhos de músicos que já venceram uma ou mais provas (anexo C). De forma a enriquecer a visualização do processo de preparação com diferentes perspetivas, dividiu-se em três etapas:

- Perspetiva dos inquiridos enquanto músicos/candidatos (30 respostas);
- Perspetiva dos inquiridos enquanto júri (23 respostas);
- Perspetiva dos inquiridos enquanto pedagogos (21 respostas).

Em suma, enquanto músico/candidato, foi pretendido verificar quais os principais desafios sentidos durante o processo e que estratégias foram aplicadas para contornar essas dificuldades: a preparação dividida passo a passo; como obter um maior nível de confiança e como gerir o esforço. Já na perspetiva do júri, objetivou-se saber quais as principais características que este procura num candidato. Na perspetiva do pedagogo, pretendeu-se

verificar, segundo a opinião dos inquiridos, qual o momento adequado para a introdução da temática da preparação de excertos orquestrais e qual periodicidade. Por último, foi proposto aos inquiridos, ainda na vertente pedagógica, mencionar qual o melhor conselho que estes passam a todos os alunos.

Tabela 9. Questionário 2 - Músicos de orquestra.

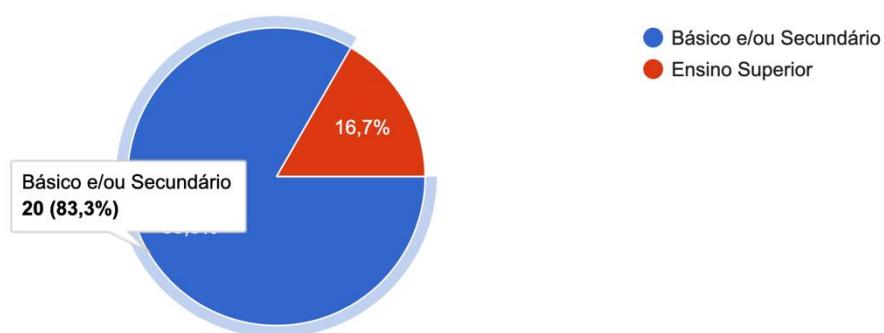
Etapa	Perspetiva	Objetivos
Etapa 1	Músico/Candidato	-Principais desafios e estratégias; -Preparação passo a passo; -Confiança; -Gestão de esforço.
Etapa 2	Júri	-Características mais procuradas num candidato.
Etapa 3	Docente	-Opinião sobre a inclusão da temática no ensino básico e secundário; -Conselho para jovens estudantes.

8.1. Resultados – Questionário 1

Gráfico 1. Respostas à questão 1 do questionário 1.

É docente de trompete de que via de ensino?

24 respostas



A questão 1 foi colocada a todos os docentes, consoante a sua resposta, esta remetia para o questionário a que se destinavam os diferentes níveis de ensino. Como se pode observar, a grande maioria foram os professores do ensino básico e/ou secundário, com 84% (21 respostas), enquanto apenas 16% (4 respostas) foram obtidas por professores do ensino superior. De todos os inquiridos, 47,6% exerce a função de docente há mais de dez anos, 38,1% à mais de quatro anos e 14,3% à menos de quatro anos¹².

8.1.1. Docentes do ensino básico e/ou secundário

Quando questionados se os conteúdos programáticos da disciplina de trompete mencionam alguma abordagem à preparação de provas orquestrais, é possível verificar que 66,7% dos inquiridos não prevê a preparação da mesma e apenas 33,3% dos inquiridos prevê essa preparação¹³. Aqui se evidencia a não inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino básico e secundário do trompete em Portugal. Quando questionados se concordavam que a inclusão desta temática, de carácter introdutório, como forma de preparação para o ensino superior, fosse benéfica para os alunos, 82,4% concordou que sim era benéfico enquanto apenas 17,6% respondeu “talvez”¹⁴. A questão seguinte pretendeu compreender qual a atividade atribuída à oferta complementar dos respetivos conservatórios onde lecionam (Tabela 10).

¹² Anexo C – Pergunta 2 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

¹³ Anexo C – Pergunta 3 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

¹⁴ Anexo C – Pergunta 4 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

Tabela 10. Respostas obtidas na questão 5 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, correspondente à oferta complementar (Nº de unidades de registo equivalente ao nº de respostas).

Oferta complementar	Nº de unidade de registo
Classes de conjunto	2
Curso Profissional	1
Formação Musical	2
Masterclasses	1
Música de Câmara	2
Orquestra	3
Práticas de Teclado	1
Técnica de base	2
Não há oferta complementar	2

Assumindo que a falta de tempo representa um fator contraditório para adicionar diferentes temáticas, foi questionado se os inquiridos consideram pertinente a inclusão da preparação de provas orquestrais, de forma introdutória, nessa mesma oferta complementar. Observando as respostas concluiu-se que 71,4% dos inquiridos concorda com a pertinência e apenas 28,6% dos mesmos respondeu “talvez”¹⁵.

Para que o início desta atividade apareça no momento adequado, pretendeu-se saber quais as competências que o aluno já deve apresentar. De uma forma geral as respostas foram coerentes (Tabela 11).

¹⁵ Anexo C – Pergunta 6 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

Tabela 11. Respostas obtidas na questão 7 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, relativas às competências que o aluno deve apresentar para a introdução de excertos orquestrais e as respetivas provas de admissão. As categorias representam o padrão geral das competências necessárias; as características equivalem aos parâmetros inerentes a esses padrões; e o N° de unidades de registo equivalem ao número de respostas

Categorias	Características	Nº de unidade de registo
Controle/domínio do instrumento	<ul style="list-style-type: none"> - Embocadura correta - Postura - Controle da respiração - Boa emissão do ar - Conforto nos diferentes registos - Equilíbrio sonoro 	13
Técnica de base	<ul style="list-style-type: none"> - Noção de articulação - Flexibilidade - Boa leitura rítmica - Noção de pulsação - Noção de transposição - Noção de afinação 	8
Interesse	<ul style="list-style-type: none"> -Curiosidade e conhecimento pelo repertório orquestral - Interesse pelo estudo orquestral 	3
Nível de ensino	<ul style="list-style-type: none"> - Aluno do ensino secundário 	2

Posto isto, pretendeu-se compreender especificamente em que grau de ensino os inquiridos consideram pertinente a inclusão desta temática. Após análise das respostas, foi possível concluir que estes não consideram adequado o início desta prática no ensino básico. Como podemos observar na seguinte tabela (Tabela 12), os graus que mais foram escolhidos são os sexto e sétimo grau, correspondentes ao ensino secundário.

Tabela 12. Respostas obtidas na questão 8 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, correspondentes ao momento adequado para a introdução da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional do trompete (Nº de unidade de registo equivale ao número de respostas obtidas).

Graus	Nº de unidade de registo
3º Grau	1
5º Grau	3
6º Grau	6
7º Grau	6
8º Grau	3
Assim que o aluno adquira capacidades suficientes	1
No ensino secundário	2

De forma a criar possíveis estratégias de ensino e de trabalho de excertos orquestrais, pretendeu-se analisar quais os excertos mais adequados para uma primeira abordagem (Tabela 13). Uma vez mais, as respostas revelaram-se coerentes.

Tabela 13. Resposta à questão 9 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1, relativas aos excertos orquestrais adequados para uma primeira abordagem, do ponto de vista dos docentes inquiridos.

Composer	Excerpt Orchestral	Nº de registo de unidades
Ludwig van Beethoven	Leonore Overture nº 2	11
	Leonore Overture nº 3	
George Bizet	Carmen - Prelude	11
Modest Mussorgsky	Quadros de uma exposição - Promenade	8
Gaetano Donizetti	Don Pasquale – Prelude, 2º Ato	4
Maurice Ravel	Bolero	1
Benjamin Britten	Guia de orquestra para jovens	1
Igor Stravinsky	Petrushka	5
Ottorino Respighi	Pinheiros de Roma	1
Gustav Mahler	5ª Sinfonia - Início	4
Béla Bartok	Concerto para orquestra – 1º e 2º andamento	1
Robert Schumann	2ª Sinfonia	1

Na perspetiva de um dos docentes inquiridos, devem ser abordados inicialmente compositores clássicos, com ênfase a excertos orquestrais de segundo trompete, “porque tecnicamente são excertos mais fáceis, embora do ponto de vista de carácter e de qualidade de som, sejam os mais adequados para uma primeira abordagem”. Como refere outro inquirido, “depende sempre do nível do aluno”. Os excertos devem ser selecionados consoante o desenvolvimento técnico do discente. Por fim, a escolha dos excertos orquestrais deve “ir aumentando o nível de dificuldade até aos quatro excertos pedidos tradicionalmente pela

Europe Union Young Orchestra (EUYO) e pela Jovem Orquestra Portuguesa (JOP)”¹⁶. Esta afirmação por parte de um dos professores inquiridos fortalece a ideia desta dissertação, onde a preparação para orquestras de jovens é um objetivo que naturalmente deve ser considerada numa fase mais precoce.

Como mencionado no capítulo anterior, a prática de excertos orquestrais oferece inúmeros benefícios. Quando questionados se consideram que uma boa capacidade de leitura à primeira vista e transposição seja uma mais-valia para a prática do trompete, em unanimidade, todos os docentes inquiridos (100%) concordaram que sim¹⁷ (Anexo C – Pergunta 10 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1). Por sua vez, 90,5% dos inquiridos afirmam que a prática de excertos orquestrais seja benéfica para trabalhar essas mesmas capacidades, enquanto apenas 9,5% não concorda com essa afirmação (Anexo C – Pergunta 11 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1).

No que concerne ao interesse demonstrado por parte dos alunos pelo meio orquestral, 57,1% dos inquiridos afirmou que é frequente os seus alunos demonstrarem este interesse. Para aqueles que responderam negativamente (42,9%) pretendeu-se verificar se, ao longo do ensino básico e secundário, esta temática fosse abordada sistematicamente, poderia suscitar esse interesse por parte dos discentes. Aqui, 66,7% dos inquiridos concorda que sim, poderia suscitar esse interesse e apenas 33,3% respondeu “talvez”. Nenhum inquirido respondeu negativamente¹⁸.

No que respeita à motivação, 61,9% dos docentes inquiridos concorda que a abordagem à preparação de provas orquestrais pode representar um fator motivacional¹⁹.

Atendendo que a temática deste presente relatório de estágio é uma proposta de inclusão da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional da música, objetivou-se analisar se os inquiridos consideram importante esta prática, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal. Aqui, foi possível concluir que a maioria considera pertinente esta inclusão, com 61,9 % dos inquiridos, onde 28,1% respondeu “talvez” e apenas 9,5% não concorda com esta introdução.

¹⁶ Anexo C – Pergunta 9 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

¹⁷ - Anexo C – Pergunta 12 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

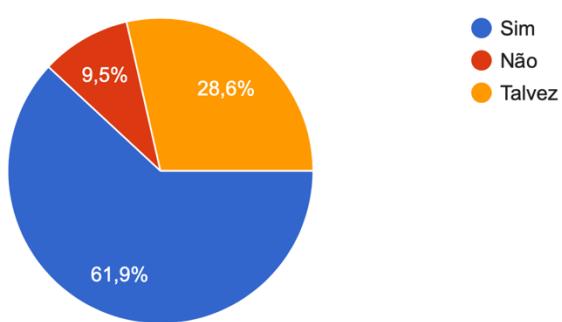
¹⁸ - Anexo C – Pergunta 13 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

¹⁹ - Anexo C – Pergunta 14 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

Gráfico 2. Respostas à questão 15 dos docentes do ensino básico e/ou secundário do questionário 1.

Considera importante o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal?

21 respostas



8.1.2. Docentes do ensino superior

Das quatro respostas obtidas, dois dos docentes inquiridos leciona há mais de dez anos, um leciona há mais de quatro anos e outro há menos de quatro anos²⁰. De forma unânime (100%), os inquiridos afirmaram que é importante a preparação de provas orquestrais e que é frequente os alunos apresentarem interesse pelo meio orquestral e para a preparação das provas de acesso anos²¹.

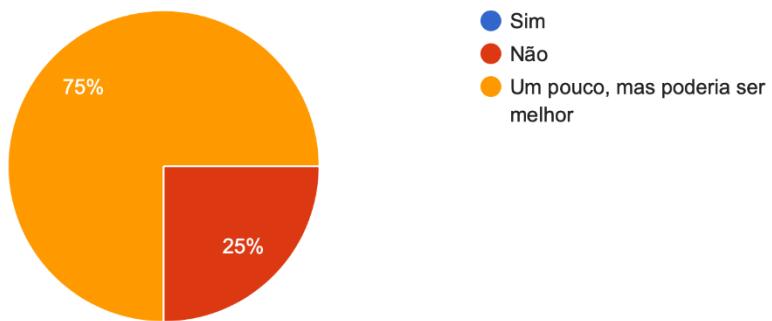
Baseado na experiência destes docentes, objetivou-se analisar se os alunos, de uma forma geral, já chegam ao ensino superior com um bom conhecimento e preparação neste meio. Como se previa, confirmou-se que poderia ser melhor. 75% dos docentes inquiridos afirmou que os alunos apresentam uma pequena base sobre esta temática, mas que poderia ser melhor, e um docente afirmou que não, modo geral, os alunos não chegam ao ensino superior com uma boa preparação neste meio anos.

²⁰ - Anexo C – Pergunta 2 dos docentes do ensino superior do questionário 1.

²¹ - Anexo C – Perguntas 3 e 4 dos docentes do ensino superior do questionário 1.

Gráfico 3. Resposta à questão 5, relativa ao conhecimento e preparação dos alunos quando ingressam no ensino superior, dos docentes do ensino superior do questionário 1.

De uma forma geral, considera que os alunos já chegam ao ensino superior com um bom conhecimento e preparação nesse meio?
4 respostas



Tal como os docentes do ensino básico e/ou secundário, também os inquiridos do ensino superior consideram, em unânime (100%), que uma boa capacidade de leitura à primeira vista e transposição são uma mais-valia para a prática do trompete e que a prática de excertos orquestrais é benéfica para o desenvolvimento dessas capacidades²².

Quando questionados se seria pertinente haver uma abordagem, de carácter introdutório, a preparação de provas orquestrais no ensino básico e secundário, como forma de preparação para o ensino superior, a resposta foi mais uma vez unânime, onde todos concordaram²³.

Assim, pretendeu-se compreender quais os excertos que os inquiridos consideram mais indicados para uma abordagem inicial, desta feita nos docentes do ensino superior (Tabela 14).

²² - Anexo C – Perguntas 5 e 6 dos docentes do ensino superior do questionário 1.

²³ - Anexo C – Pergunta 7 dos docentes do ensino superior do questionário 1.

Tabela 14. Resposta à pergunta 8 dos docentes do ensino superior do questionário 1, relativas aos excertos orquestrais adequados para uma primeira abordagem, do ponto de vista dos docentes inquiridos.

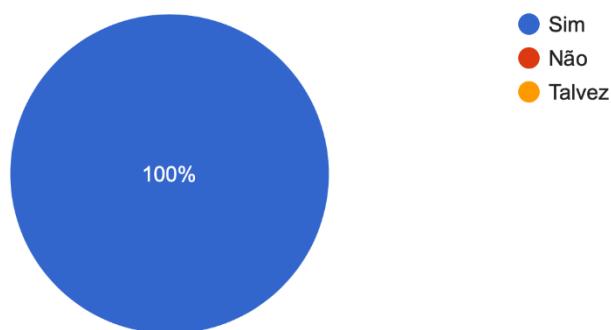
Composer	Excerpt Orchestral	Nº de registo de unidades
Ludwig van Beethoven	Leonore Overture nº 2	4
	Leonore Overture nº 3	
George Bizet	Carmen - Prelude	4
Modest Mussorgsky	Quadros de uma exposição - Promenade	3
Richard Wagner	Parsifal	2
Maurice Ravel	Bolero	1
Maurice Ravel	Concerto para piano em Sol Maior	2
Igor Stravinsky	Petrushka	4
Rimsky-Korsakov	Scheherazade	1
Gustav Mahler	5ª Sinfonia - Início	4
Robert Schumann	2ª Sinfonia	2

Por fim, assumindo igualmente a sua importância, 100% dos docentes inquiridos considera importante o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal.

Gráfico 4. Resposta à pergunta 9 dos docentes do ensino superior do questionário 1.

Considera importante o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal?

4 respostas



8.2. Resultados – Questionário 2

Numa primeira abordagem foi possível verificar que, dos trinta músicos inquiridos, vinte e cinco (83,3%) já venceram mais do que uma prova, enquanto cinco (16,7%) venceram apenas uma. Desses trinta, vinte (66,7%) dos inquiridos venceu há dez ou menos anos, enquanto dez (33,3%) venceu há onze ou mais anos. Relativamente à sua faixa etária aquando da última prova vencida, constatou-se que dezasseis (53,3%) inquiridos tinha vinte e cinco ou menos anos, enquanto catorze (46,7%) tinham já vinte e seis ou mais anos.

Tabela 15. Visão geral das perguntas 1, 2 e 3 do questionário 2.

Tópico	Número de inquiridos	Número de inquiridos
Nº de provas que venceu	Mais do que uma	Apenas uma
	25	5
Tempo desde que venceu	10 ou menos anos	11 ou mais anos
	20	10
Faixa etária	25 ou menos anos	26 ou mais anos
	16	14

Na questão seguinte revelou-se um ponto fulcral de todo o processo de preparação de provas orquestrais. Quando questionados se o processo de preparação havia sido em específico para as provas que venceram, ou se era um processo que já vinham a desenvolver no seu trabalho de desenvolvimento, vinte e cinco (83,3%) dos inquiridos revelaram que este era um processo que integravam já no seu trabalho de rotina, enquanto apenas cinco (16,7%) afirmaram que deram início a esta prática quando se candidataram a uma prova de orquestra²⁴.

Relativamente ao tempo de estudo que os inquiridos dedicavam à PPO, vinte e três (76,6%) dos músicos revelaram que todos os dias reservavam uma parte do seu estudo a esta prática. Por sua vez, quatro deles (13,3%) assumiram que o faziam duas a três vezes por semana, enquanto apenas três (10%) o fazia de forma esporádica²⁵. Uma outra resposta foi dada por um músico inquirido, onde afirma que o estudo de excertos orquestrais só era diário quando se inscrevia numa prova. Quando não o tinha, dedicava-se a esta temática apenas duas a três vezes por semana.

Na seguinte questão pretendeu-se saber quais os maiores desafios que os inquiridos sentiram durante a preparação das provas orquestrais (Tabela 16).

Tabela 16. Respostas obtidas na pergunta 5 do questionário 2, relativas aos maiores desafios durante a preparação de uma prova orquestral.

Conteúdo	Percentagem
Gestão de tempo de estudo	12 inquiridos (40%)
Gestão de esforço	13 inquiridos (43,3%)
Lidar com a ansiedade/nervosismo	12 inquiridos (40%)
Resolução de problemas técnicos	12 inquiridos (40%)
Enquadramento de diferentes estilos	14 inquiridos (46,7%)
Preparação mental	22 inquiridos (73,3%)
Sentir confiança	12 inquiridos (40%)

²⁴ - Anexo C – Pergunta 4 do questionário 2.

²⁵ - Anexo C – Pergunta 5 do questionário 2.

Como é possível observar, a preparação mental é a maior barreira a ultrapassar durante o processo de preparação, embora todos os outros fatores sejam igualmente problemas que surgem durante este processo.

Em ordem a ultrapassar estas dificuldades, objetivou-se perceber quais as estratégias que os músicos aplicaram para resolver esses desafios (Tabela 17).

Tabela 17. Respostas obtidas na pergunta 7 do *questionário 2*, respeitantes às estratégias aplicadas para a resolução de problemas durante o processo de preparação de provas orquestrais.

Conteúdo	Percentagem
Procurei gerir o tempo de estudo previamente	11 (37,9%)
Procurei estudar mentalmente	22 (75,9%)
Simulei diversas vezes	25 (86,2%)
Procurei criar estratégias para as passagens que representavam maior dificuldade para mim	17 (58,6%)
Experimentei diferentes materiais (do instrumento) até encontrar o que melhor resulta	9 (31%)
Toquei para diferentes pessoas, mesmo de outros instrumentos	21 (72,4%)

A questão 8 remeteu para as diferentes etapas da PPO. Foi questionada qual a ordem das etapas que estes consideram mais pertinente²⁶. As respostas revelaram-se divergentes, embora uma ordem se tenha destacado:

²⁶ - Anexo C – Pergunta 8 do questionário 2.

Etapa 1 - Ter um bom conhecimento do repertório;



Etapa 2 - Preparação técnica;



Etapa 3 - Estar preparado fisicamente;



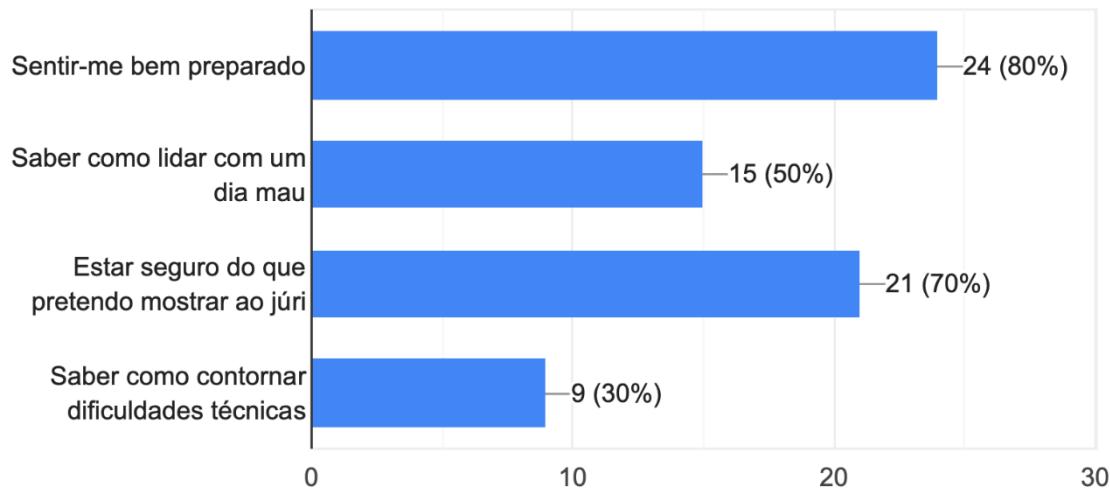
Etapa 4 - Preparação mental;



Etapa 5 - Simular a prova com regularidade.

Quando questionados se consideram que a confiança é necessária para uma boa preparação e prestação de uma prova orquestral, em unanimidade, todos (100%) afirmara que sim²⁷. Para que tal confiança possa ser solidificada, pretendeu-se observar como esta pode ser feita, segundo a visão dos músicos inquiridos (Gráfico 5).

Gráfico 5. Respostas obtidas na pergunta 10 do questionário 2, relativas às possíveis, variantes de solidificação da confiança.



²⁷ - Anexo C – Pergunta 9 do questionário 2.

Podemos concluir que a boa preparação e a segurança do que pretendemos mostrar ao júri se destacam. Ainda assim, saber como lidar com um dia mau e como contornar dificuldades técnicas desempenham um papel igualmente fundamental.

Remetendo à preparação de excertos orquestrais em si, os inquiridos foram questionados quais os aspectos que estes consideram fundamentais para uma preparação eficaz:

- 1- Bom conhecimento de toda a obra (estilo e acompanhamento no momento da passagem), 90%;
- 2- Estudar lentamente as passagens que apresentam maior dificuldade técnica, 83,3%;
- 3- Criar estratégias/exercícios para a resolução de dificuldades/problemas técnicos, 80%;
- 4- Gravar com regularidade, 80%;
- 5- Assegurar a capacidade física, de forma a obter conforto na execução de todo o excerto, 76,7%;
- 6- Simular o momento do excerto com regularidade, 70%.

No entanto, outras respostas menos votadas devem ser igualmente consideradas, tais como: ouvir diferentes gravações, repetir diversas vezes até estar memorizado e experimentar diferentes tipos de materiais (instrumentos, bocais, surdinas, etc.)²⁸.

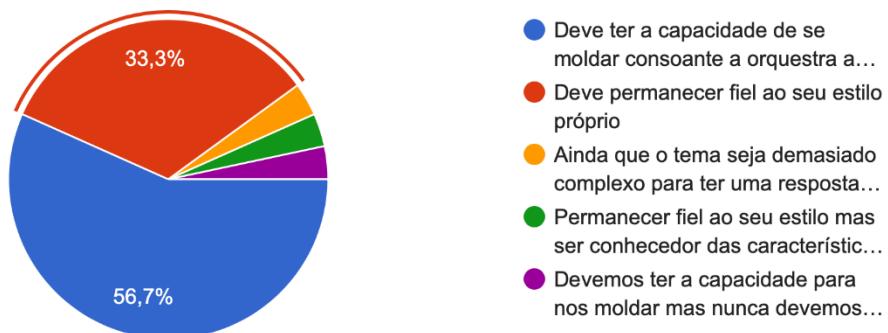
Uma vez que a escolha de um candidato passa pelo gosto musical de cada individual do júri, persiste a fulcral questão:

“Considera pertinente o músico ter a capacidade de se moldar ao estilo/forma de tocar, consoante a orquestra a que se candidata? Ou deve permanecer fiel ao seu estilo próprio?” (Gráfico 6).

²⁸ - Anexo C – Pergunta 11 do questionário 2.

Gráfico 6. Respostas obtidas na questão 12 do questionário 2, respeitantes ao estilo apresentado em provas orquestrais.

Considera pertinente o músico ter a capacidade de se moldar ao estilo/forma de tocar, consoante a orquestra a que se candidata? Ou deve permanecer fiel ao seu estilo próprio?
30 respostas



Como é possível observar, mais de metade dos músicos inquiridos (56,7%), afirma que sim, o candidato deve ter a capacidade de se moldar consoante a orquestra a que se candidata. Contudo, uma percentagem considerável (33,3%), acredita que o músico deve permanecer fiel ao seu estilo próprio. Outras respostas foram dadas por alguns inquiridos:

- “Devemos ter a capacidade para nos moldar, mas nunca devemos fugir daquilo que somos nós próprios. Personalidade tem que estar sempre presente, principalmente se estivermos a concorrer para um lugar de solista”;
- “Permanecer fiel ao seu estilo, mas ser conhecedor das características interpretarias da orquestra a que se candidata”;
- “(...) creio que o candidato deve ir ao encontro do estilo/forma do meio onde se encontra a estudar (...”).

Focando na gestão de esforço, objetivou-se saber se os músicos inquiridos consideram importante que haja uma boa gestão deste fator. Dos trinta inquiridos, apenas um não o considera importante, contra os restantes vinte e nove (96,6%), que responderam positivamente,

afirmando que uma boa gestão de esforço é importante²⁹. Para que esta gestão possa ser controlada, pretendeu-se analisar o que pode ser feito para uma gestão de esforço positiva³⁰:

- Estudar sem instrumento, 72,4%;
- Definir antecipadamente o dia de estudo, 69%;
- Não chegar à exaustão muscular todos os dias, 44,8%;
- Selecionar apenas algumas passagens para estudar, 44,8%;
- Nunca chegar à exaustão muscular.

A seguinte questão, integrante da etapa 2 (perspetiva enquanto júri), concluiu que vinte e três dos músicos inquiridos já foi membro integrante de um júri de provas orquestrais³¹. Desta forma, pretendeu-se saber quais as características que um jurado mais procura num candidato (Tabela 18):

²⁹- Anexo C – Pergunta 13 do questionário 2.

³⁰ - Anexo C – Pergunta 14 do questionário 2.

³¹ - Anexo C – Pergunta 15 do questionário 2.

Tabela 18. Respostas obtidas na questão 16 do questionário 2, relativas às características que um jurado procura maioritariamente num candidato.

Conteúdo	Percentagem
Boa afinação	24 inquiridos (100%)
Bom som	24 inquiridos (100%)
Ritmo sólido	24 inquiridos (100%)
Maturidade musical (bom conhecimento de toda a obra e o seu estilo)	21 inquiridos (87,5%)
Que o candidato tenha uma boa capacidade de se adaptar a diferentes estilos	19 inquiridos (79,2%)
Rápida reação quando algo diferente é solicitado	17 inquiridos (70,8%)
Confiança na performance	14 inquiridos (58,3%)
Boa capacidade de reação à pressão	10 inquiridos (41,7%)
Boa capacidade de reação ao nervosismo/ansiedade	9 inquiridos (37,5%)
Boa capacidade física (capacidade de executar largos programas)	6 inquiridos (25%)

Uma vez que a temática do presente relatório de estágio aborda a proposta da inclusão de preparação de provas orquestrais numa fase mais precoce, foi questionado se os inquiridos sentiam que a sua preparação para provas orquestrais teria surgido numa fase tardia, e se seria benéfico ter surgido numa fase mais inicial. Concluiu-se que mais de metade dos candidatos não sente que tenha surgido tarde (63,3%), enquanto apenas 36% afirma que sim, surgiu numa fase tardia³².

Na seguinte questão, que deu início à etapa 3 (perspetiva enquanto pedagogo), concluiu-se que vinte e um dos músicos inquiridos, à parte da sua carreira orquestral, leciona ou já lecionou³³. Neste sentido, pretendeu-se analisar se, enquanto pedagogos, abordam, a título individual, a preparação de provas orquestrais com os seus alunos, onde 85,7% afirmou que

³² - Anexo C – Pergunta 17 do questionário 2.

³³ - Anexo C – Pergunta 18 do questionário 2.

sim, enquanto apenas 14,3% negou essa prática³⁴. Assim, a questão seguinte objetivou compreender se os inquiridos concordam que, assim que o aluno apresente capacidades suficientes, seja benéfico introduzir esta temática no imediato, para que o aluno tenha tempo para uma preparação sólida. Nenhum dos músicos inquiridos negou a pertinência desta pergunta, onde 92,6% concordou que seria benéfico e apenas 7,4% respondeu “talvez”³⁵. Nesse sentido, ambicionou-se analisar se os mesmos inquiridos consideram pertinente uma disciplina nesta variante, de carácter semanal, de forma introdutória aos excertos orquestrais, no ensino básico e secundário, de forma a preparar para o ensino superior e audições para orquestras de jovens. Uma vez mais, 92,9% afirmou positivamente, enquanto apenas 7,4% não considera pertinente a criação de uma disciplina³⁶.

³⁴ - Anexo C – Pergunta 19 do questionário 2.

³⁵ - Anexo C – Pergunta 20 do questionário 2.

³⁶ - Anexo C – Pergunta 21 do questionário 2.

9. Excertos orquestrais – Conhecimento teórico, estratégias de ensino e de trabalho

Este capítulo remete-nos para o trabalho dos excertos orquestrais, analisando um breve conhecimento teórico dos mesmos e criando possíveis exercícios de estudo e estratégias de ensino. A escolha dos excertos tem como base os resultados do questionário 1 direcionado aos docentes do ensino vocacional do trompete em Portugal e aos docentes do ensino superior, de acordo com a sua visão/opinião, quando questionados quais os mais indicados para uma primeira abordagem. Foi também fator de seleção uma breve análise sobre quais os excertos mais requeridos em provas orquestrais, sobretudo de orquestras de jovens, meta mais provável para alunos do ensino básico e secundário.

9.1. Ludwig van Beethoven – *Leonore 2 & 3*

Leonore é o nome original da ópera *Fidelio*, a única ópera de Ludwig van Beethoven³⁷. Frequentemente pedidos em provas de admissão de orquestra, estes excertos são uma fanfarrada executada duas vezes fora do palco, em forma de sinal, anunciando a chegada de *Don Fernando*³⁸, onde tipicamente a segunda vez se toca mais forte do que a primeira. É um excerto que revela estilo, afinação e articulação (Wong, 2017).

Segundo Sachs (2012), ambas as fanfarradas devem ser executadas com um carácter dramático e com ousadia. São, por norma, tocadas num género de recitativo livre (embora dentro do ritmo), onde são acrescentados *accelerandos*³⁹ ou *ritardandos*⁴⁰ que não estão escritos. Uma vez que são executados fora do palco, as dinâmicas podem variar, assim como a articulação, duração das notas, a velocidade do *accelerando* e do *ritardando*, dependendo da acústica onde decorre a execução.

Em situação de prova, em ambas as aberturas, devem ser considerados os seguintes aspectos:

³⁷ Compositor alemão do período de transição entre o Classicismo e o Romantismo (1770-1827), considerado um dos pilares da música ocidental.

³⁸ Personagem da ópera, ministro do estado.

³⁹ Expressão musical de origem italiana que indica apressar ou acelerar o ritmo da música.

⁴⁰ Expressão musical de origem italiana que indica um alongamento gradual do andamento da execução.

- Qualidade do som – Projetar um forte bem cantado desde a primeira nota, bem como som consistente em todo o excerto;
- Afinação – Uma vez que ambos os excertos são em arpejo (Si bemol e Mi bemol), obter uma afinação coerente ao longo de todas as notas;
- Musicalidade – Tocar com carácter;
- Articulação – Executar cada nota com uma articulação clara e consistente.

“Certifique-se que pode responder “sim” a todas estas questões.”

(Sachs, 2012, p.22)

No que respeita à prova em si, uma nota deixada por Wong (2017) remete-nos ao cuidado da acústica. É importante estar consciente da articulação necessária para a execução destes excertos, que deve alterar consoante a acústica da sala. Como forma de exemplo, numa acústica seca, a articulação deve ser mais longa, enquanto numa sala com mais reverberação, esta deve ser mais definida. Ambas, obviamente, devem ser consistentes e coerentes ao longo de todo o excerto.

9.1.1. *Leonore 2*

Figura 1. Excerto orquestral *Leonore 2* de Ludwig van Beethoven.

Nota. Excerto orquestral retirado de <https://orchestraexcerpts.com/7491-2/>.

Na visão de Sachs (2012) há duas possibilidades de execução deste excerto:

1. Com um *accelerando* nas tercinas do terceiro compasso, direcionado ao primeiro tempo do quarto compasso, iniciar novamente em tempo lento (no si bemol, nota real), impulsionando as restantes tercinas em *accelerando* (eventualmente mais rápidas do que no terceiro compasso), até à *fermata*⁴¹.
2. Um *accelerando* gradual desde o terceiro compasso até à *fermata* com uma ligeira paragem no primeiro tempo do quarto compasso, entre o Mi bemol e o Si bemol (notas reais).

Quanto aos dois compassos iniciais, é importante pensar num estilo recitativo, executando as semicolcheias e colcheias como se fossem cantadas, dando ênfase a um estilo dramático, com especial atenção a uma articulação bem definida e igual importância sonora, como nas notas longas. Sachs (2012) aconselha ainda pensar a contar “três-quatro-um”, em compasso quaternário, na *fermata*, para que a última nota do excerto (Mi bemol, nota real) seja em tempo, de forma organizada e não num tempo aleatório. Em adição, é importante não tocar a última nota demasiado suave, mas sim com um bom suporte de ar, de forma a reduzir o risco de falhar e de um desequilíbrio sonoro.

9.1.2. *Leonore 3*

Figura 2. Excerto orquestral *Leonore 3* de Ludwig van Beethoven.



Nota. Excerto retirado de <https://orchestraexcerpts.com/trumpet-beethoven-leonore-overture-no-3-offstage-fanfare/>.

⁴¹ Expressão musical de origem italiana que indica uma paragem na nota em que se encontra (também conhecida por suspensão).

Tal como na *Leonore 2*, é importante realçar, nos dois primeiros compassos, um estilo dramático e recitativo, embora desta vez respeitando as pausas de colcheia⁴² escritas. A partir do segundo compasso, iniciar um *accelerando* em direção ao quarto compasso, onde idealmente devemos estar à velocidade máxima desta passagem. A partir desse momento, progressivamente desacelerar o tempo até à fermata, com especial atenção à articulação, dinâmicas e qualidade sonora, que podem facilmente alterar com as mudanças de velocidade do tempo, devendo permanecer consistentes ao longo de todo o excerto. Sachs (2012) sugere pensar em cada grupo de semicolcheias⁴³ já pertencendo ao próximo tempo forte (próxima mínima⁴⁴), como forma de anacruse. Ainda na sua visão, o autor aconselha pensar na fermata com a duração de sete tempos, sendo que três devem permanecer em forte e os restantes quatro em diminuendo. Contudo, deve haver especial cuidado para a afinação permanecer estável e não se alterar aquando do diminuendo.

Em situação de prova, uma vez que o excerto é tocado duas vezes, é importante enfatizar uma diferença da primeira para a segunda vez. Uma forma de obter esta diferença é executar a segunda vez ainda mais dramática. Para tal, uma possibilidade poderá ser um pouco mais forte, uma articulação mais larga nas semicolcheias e, eventualmente, ainda mais diferença nas mudanças de tempo, ou seja, um *accelerando* mais repentino e um *ritardando* ainda mais dramático e espaçado no final.

Sugerida por Alves (2019), uma possível estratégia de ensino para este excerto consiste na alteração das células rítmicas (Figura 3). Objetivando uma articulação definida em todas as notas, com uma afinação correta e coerente, é proposto substituir os ritmos curtos por ritmos mais longos para uma melhor percepção por parte do aluno.

⁴² Figura musical cuja duração é de meio tempo.

⁴³ Figura musical cuja duração é de 25% do valor de um tempo.

⁴⁴ Figura musical cuja duração são dois tempos.

Figura 3. Estratégia de ensino do excerto orquestral *Leonore 3* de Ludwig van Beethoven.



Nota. Excerto retirado de Alves (2019), p. 69.

Como exercício de trabalho, uma vez que é sugerido haver diferença de articulação da primeira para a segunda vez, torna-se importante praticar o exercício acima demonstrado com diferentes articulações, ora mais curta, ora mais larga, de forma a criar conforto nas duas variantes e demonstrar essa capacidade de forma vincada ao júri.

9.2. Georges Bizet - *Carmen*

Figura 4. Excerto orquestral do prelúdio de *Carmen* de Georges Bizet.

Nº 1. Prélude.

in A.
Andante moderato. ($\text{♩} = 58$)

 A musical score for 'Prelude' from 'Carmen'. The title 'Nº 1. Prélude.' is at the top, followed by 'in A.' and 'Andante moderato. ($\text{♩} = 58$)'. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic 'f' and a 'dim.' marking. The second staff starts with a dynamic 'ff'. The third staff starts with a dynamic 'p' and markings 'meno p', 'cresc. molto', 'ff', and 'attacca'.

Nota. Excerto retirado de <https://www.trumpetexcerpts.org/bizet.html>

Da ópera *Carmen* de Georges Bizet⁴⁵, esta é uma melodia de carácter dramático em uníssono com os violoncelos. Devido ao registo em que se encontra, este deve ser idealmente executado no trompete em Si bemol. Este excerto apresenta como principais características a transposição (meio tom descendente), o registo grave em que se encontra e a execução de uma nota pedal (nota fora do registo harmónico do instrumento). É aconselhável o máximo cuidado com as dinâmicas, para não começar demasiado forte, de forma a criar um maior impacto quando, por duas vezes, está escrito *fortíssimo*.⁴⁶

A primeira etapa de trabalho deste excerto deve ser o controle da transposição. Para tal, revela-se benéfico que o aluno visualize a parte transposta para si bemol, para que tenha a oportunidade de interiorizar as notas corretas, de forma a evitar erros que poderão ser problemáticos no futuro (Alves, 2019).

Figura 5. Excerto orquestral *Carmen* de Georges Bizet, transposto para trompete em Si bemol.

The musical score is titled "TROMBA I in B_b". It is identified as "Nº 1. Prélude." (Prelude to Act I). The tempo is "Andante moderato. (♩ = 58.)". The key signature is A major (two sharps). The score consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic of *ff*. The second staff begins with *p*. The third staff starts with *meno p*. Various dynamics are indicated throughout, including *cresc. molto*, *dim.*, and *attacca*. Performance instructions like "dim.", "attacca", and "cresc. molto" are placed near specific notes and measures. The score is labeled "TRANSPOSED PART" in a box at the top left.

Nota. Excerto retirado de <https://orchestraexcerpts.com/trumpet-bizet-carmen-prelude-act-beginning-m-28/>

⁴⁵ Compositor Francês (1838-1875), destacado pelas suas óperas, tendo como a última e mais famosa a ópera *Carmen*.

⁴⁶ Dinâmica musical superior ao forte.

Contudo, o maior desafio centra-se na execução da nota pedal, que deve ser bem centrada e com ressonância, não alterando a afinação das notas prévias e posteriores. Smith (1994) aconselha o seguinte exercício:

- Abrir a bomba do 3º pistão a partir do quinto compasso e utilizar posições auxiliares ao longo dos compassos 5, 6 e 7.

Ou seja:

1. 3º tempo do quinto compasso, sol (trompete em si bemol) com 2º e 3º pistões;
 2. 1º tempo do sexto compasso, fá sustenido (trompete em si bemol) com 1º e 3º pistões;
 3. Sétimo compasso, lá bemol (trompete em si bemol) com o 3º pistão e o fá natural com 1º, 2º e 3º pistões.

Figura 6. Exemplo de possível variante de execução do excerto orquestral *Carmen* de Georges Bizet.

Exemplo:

Piano:

Andante moderato. ($\text{♩} = 55$)

2 1 1
3 3 2
3 3

dim.

Por sua vez, Sachs (2012) sugere outra possibilidade:

- Tocar todas as notas com as posições naturais e abrir rapidamente as bombas dos 1º e 3º pistões e fechar rapidamente para o lá bemol (trompete em si bemol) do sexto compasso.

Embora seja uma possível solução, esta pode criar alguma instabilidade no suporte do instrumento, provocando dificuldades no centro das notas e na afinação. Uma vez que esta dissertação se direciona a pedagogos do ensino básico e secundário, esta poderá ser a variante menos indicada para esses níveis de ensino.

9.3. Igor Stravinsky – *Petruschka*

Figura 7. Excerto orquestral *Petruschka* de Igor Stravinsky.

The musical score shows two staves of music for trumpet. The first staff starts with a dynamic of *mf*. Measure 69 begins with a single note followed by a sixteenth-note pattern. Measure 70 starts with a sixteenth-note pattern. The second staff continues the sixteenth-note pattern. Measure 70 ends with a dynamic of *rall.*.

Nota. Excerto retirado de <https://orchestraexcerpts.com/trumpet-stravinsky-petrouchka-4-excerpts/>.

Petruschka é um dos excertos que está entre os mais requeridos em todas as provas de orquestra, sejam elas orquestras profissionais ou de jovens. Ao longo de toda a obra, o trompete desempenha um papel fundamental com vários solos, sendo aqui exposto o famoso solo da

“bailarina”. Uma vez que é um solo acompanhado apenas pela caixa⁴⁷, nesta secção, as principais dificuldades são a precisão da articulação, a consistência do som e as diferenças de carácter e dinâmica.

Numa primeira instância, é fundamental saber que existem duas versões diferentes, sendo a primeira de 1911 e a segunda de 1947. São várias as diferenças que se podem encontrar entre estas duas versões, nomeadamente nos ritmos e nas articulações. Nesse sentido, o executante deve ter o máximo cuidado em verificar qual das duas são requeridas na prova para a qual se estão a preparar. O júri deve igualmente ter esse cuidado. A versão de 1947 é, por norma, a mais executada nos dias que correm. Nesse sentido, quando nenhuma das versões é especificada pelo júri, essa versão (1947) será, provavelmente, a melhor opção (Hunsicker, 2012).

Em situação de prova, o perigo de um candidato ser excluído por falhas pontuais está realmente presente, onde facilmente uma nota pode estar fora de tom ou com uma diferente articulação, sendo fundamental trabalhar nesse sentido. Uma apresentação consistente, com ideias musicais fixas, é o que um júri maioritariamente procura (Hunsicker, 2012). De encontro com esta ideia está Sachs (2012) que afirma que uma articulação nítida e consistência sonora são a chave deste excerto. Sachs (2012) chama a atenção para dois aspetos essenciais na preparação deste excerto:

- A criação de um diálogo entre o *leggiero*⁴⁸ (partes articuladas) e o *legato*⁴⁹ (partes com ligaduras);
- Conhecer bem a parte da caixa, seguir o carácter que esta transmite e deixar que esta imponha o tempo.

Ou seja, como em qualquer outro excerto, é fundamental o bom conhecimento da obra, assim como o acompanhamento no momento da passagem. Neste solo em específico a caixa transmite um carácter de leveza e elegância, com o objetivo de acompanhar uma bailarina, devendo o trompete acompanhar essa linha musical. Em situação de prova é aconselhável

⁴⁷ Instrumento musical da família da percussão, em forma de tambor composto por um corpo cilíndrico, com duas peles sob tensão e uma esteira de metal em contacto com a pele inferior de forma a vibrar, sempre que a pele superior é percutida, através da ressonância.

⁴⁸ Expressão musical de origem italiana que indica um carácter leve.

⁴⁹ Expressão musical de origem italiana que indica ligar as notas sucessivas.

imaginar a caixa no momento da execução, pois não só dita o tempo como também o carácter. Por sua vez, como já referido, dois caracteres musicais estão presentes, o *leggiero* e o *legato*. É primordial criar um diálogo entre ambas, onde sejamos capazes de transmitir uma linha musical que conduza de um carácter para o outro, sempre, obviamente, com um tempo sólido e uma articulação clara (Sachs, 2012).

Tanto Hunsicker (2012) como Sachs (2012) afirmam que este excerto pode ser executado em diferentes trompetes, nomeadamente no trompete em Si bemol, no trompete em Dó e no trompete em Mi bemol. Na versão original de 1911, Igor Stravinsky escreve a parte para cornetim, enquanto na versão de 1947 especifica que é para trompete. Todos estes instrumentos apresentam diferentes vantagens. Por exemplo:

- O trompete em Mi bemol favorece a leveza da articulação, dando maior ênfase ao carácter *leggiero* que caracteriza o excerto.
- O trompete em Si bemol permite um som maior e mais cheio, embora dificulte a precisão da articulação e, uma vez que é necessária uma maior emissão de ar, a chance de falhar aumenta.
- O trompete em Dó encontra um equilíbrio entre os dois anteriores, sendo provavelmente uma escolha acertada quando se executa o excerto em orquestra.

A escolha deve ser feita consoante o que o trompetista procura e muito importante, qual instrumento irá favorecer a sua zona menos confortável. Não existe a escolha ideal, uma vez que cada músico apresenta características diferentes e gostos distintos.

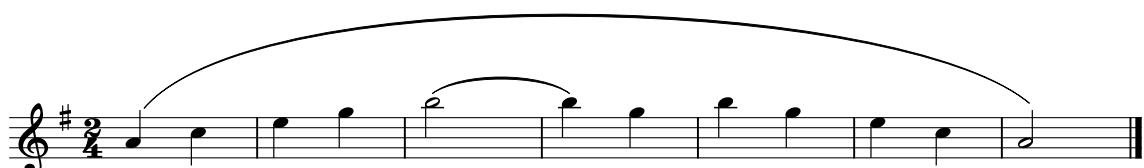
Uma vez que a articulação representa um dos aspetos musicais mais relevantes, é sugerido o seguinte exercício de trabalho:

Figura 8. Sugestão de exercício de trabalho do excerto orquestral *Petruschka* de Georges Bizet.



Ao executar este exercício, deve ser dada especial atenção à igualdade da articulação durante todo o excerto. Este exemplo permite igualmente ao aluno ter absoluta noção da duração das colcheias, aqui representadas como semicolcheias. Objetivando maior flexibilidade nas diferentes articulações, é sugerida a prática do mesmo com diferentes staccatos, sejam mais curtos ou mais largos.

Figura 9. Sugestão de exercício de trabalho do excerto *Petruschka* de Georges Bizet.



Os 4 compassos após 13 compassos depois de 69 são, indubitavelmente, um dos maiores desafios deste excerto. O exercício da figura 9 é uma possível estratégia de trabalho para o mesmo, que pode ser feito de diversas formas, nomeadamente:

- Num tempo lento, garantir um bom controle do ar, de forma a facilitar a passagem entre cada intervalo. Não só beneficiará a passagem entre as notas para o registo agudo, como conduzirá ao treino auditivo dos intervalos;
- Igualmente num tempo lento, aplicar o *flatterzunge*⁵⁰, que obrigará instantaneamente a soprar mais, permitindo a percepção do ar necessário para a execução confortável dessa passagem.

Em ambas as variantes, é altamente recomendado o uso do afinador, uma vez que facilmente a altura da nota pode estar desajustada, seja pelo tempo rápido das mudanças intervalares, ou pela insuficiência de ar.

⁵⁰ Técnica de língua para instrumentistas de sopro.

9.4. Modest Mussorgsky - *Quadros de uma Exposição – Promenade*

Figura 10. Excerto orquestral *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky.

TROMBE I II
en Ut

Allegro guisto, nel modo russico; senza allegrezza, ma poco sostenuto.

Nota. Excerto retirado de <https://www.trumpetexcerpts.org/mussorgskyravel.html>

De acordo com Lee (1993), os *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky foi uma suite escrita em memória do pintor e arquiteto Victor Hartman, amigo de Modest Mussorgsky, que havia falecido em 1873. Após visitar uma exposição em memória do amigo, em 1874, decidiu dedicar-lhe uma suite. Toda a obra se passa como se de uma visita a uma exposição se tratasse. Este excerto em específico é a abertura da suite, intitulada de *Promenade*. Esta imagem da obra permite-nos visualizar qual o estilo e carácter pretendido. Smith (1994) e Sachs (2012) concordam que, aquando da execução do excerto, devemos imaginar os passos de alguém que inicia uma visita às galerias de arte do seu amigo Hartman.

Dentro do carácter anteriormente exposto, há vários tempos possíveis para a execução da passagem. Há quem prefira mais lento, há quem o imagine mais rápido (Sachs, 2012). Provavelmente, a melhor opção será um meio termo, podendo desta forma agradar o júri em contexto de prova. Contudo, a máxima atenção deve ser tomada aquando da preparação de uma prova em específico, pois em diversas situações o júri indica o tempo que pretende ouvir. Neste contexto, o tempo deve ser rigorosamente o indicado.

Na visão de Hunsicker (2012), esta passagem comprehende uma articulação consistente, qualidade do som e fraseamento. Mais do que preocupação com detalhes técnicos, estes deverão ser os aspetos a considerar. O mesmo refere Sachs (2012), afirmando que a consistência da articulação e os ataques centrados em todas as notas, fraseando idealmente de dois em dois compassos, são a chave para este excerto. Sachs (2012) alerta ainda para a dinâmica, apenas um forte, onde facilmente pode ser exagerado que obrigará a soprar mais, pondo em risco o controle da afinação dos intervalos. Nesse sentido Hays (2014) concorda que a dinâmica não se deve exceder, pondo também em causa a respiração, que pode representar uma dificuldade, mas que pode facilmente ser resolvida com uma dinâmica não exagerada. A respiração deve fazer parte da música e do fraseado. Bom som, boa articulação e fraseamento são o mais importante e mais fáceis de obter numa dinâmica confortável.

Para os saltos intervalares das colcheias, é sugerida a prática das mesmas apoiando sempre a nota inferior. A título de exercício, pensar na colcheia inferior com um acento, de forma a obter uma melhor percepção do ar necessário para o salto. Este exercício permitirá que o apoio nessa nota seja mais consistente e com mais ar, originando maior conforto na transição para a colcheia superior (Figura 11).

Figura 11. Sugestão de exercício de trabalho do excerto orquestral *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky.



9.5 Gustav Mahler – Sinfonia nº 5

Figura 12. Excerto orquestral *Sinfonia nº 5* de Gustav Mahler.



Nota. Excerto retirado de <https://www.trumpetexcerpts.org/symphony-no-5-in-c-minor1.html>

A quinta sinfonia de Gustav Mahler é, indubitavelmente, um dos solos mais icónicos em todo o repertório de trompete. Escrita entre 1901 e 1902, em dó sustenido menor, esta “representa uma das escritas mais dramáticas no repertório orquestral do trompete” (Sachs, 2012, p.67).

Este excerto apresentado na figura 12, é o solo de abertura da sinfonia, que se inicia apenas com o trompete. Tal como indicado na partitura, “*trauermarch*”⁵¹, esta passagem representa um carácter dramático. Segundo Hunsicker (2012), um aspeto interessante desta introdução é a mudança drástica de dinâmicas, que vai desde uma dinâmica de *piano* até um *fortíssimo*. Contudo, em situação de prova, o candidato deve ter a plena consciência de que, ao tentar soprar demasiado (para uma dinâmica mais forte), a chance de perder o controle é elevada. É nesse sentido que Smith (1994) alerta os candidatos de que é preferível um bom som, com boa afinação, do que um *fortíssimo* desajustado.

Numa primeira abordagem à preparação deste excerto, o aluno deve ter o cuidado de o dó sustenido inicial (se executado em trompete em dó) estar com a afinação baixa o suficiente,

⁵¹ - Tradução livre – Marcha fúnebre

para que não encontre o risco de desafinação com a chegada ao mi (Smith, 1994). As tercinas⁵² devem tomar sempre a direção ao primeiro tempo do compasso seguinte, respeitando o crescendo e o *sforzando*,⁵³ tal como indicado na partitura, aumentando a intensidade a cada compasso, até ao quarto compasso. De seguida, repetir o processo nos seguintes quatro compassos, embora desta vez com um *molto crescendo* no sétimo compasso. É importante realçar uma dinâmica realmente em *piano*, em ordem a obter uma maior margem para um crescendo confortável, criando desta forma um sentido mais dramático quando chegamos finalmente ao *fortíssimo*. É imperativo manter o tempo sólido e não precipitar as tercinas. Sachs (2012) aconselha um bom suporte de ar nas tercinas e deixar que a língua conduza o ar, sempre com a direção ao compasso seguinte.

As semínimas com dois pontos presentes a partir do nono compasso, devem igualmente ser executadas com um bom suporte de ar e intensidade, não relaxando demasiado, idealmente com um fraseamento de dois compassos, objetivando o compasso número onze. (Sachs, 2012). No compasso número onze, a tercina pode ser executada de várias formas, contudo, esta deve sempre apresentar um carácter de avançar/acerlar o tempo. Por último, as tercinas dos compassos nº 20, 21 e 22, são executados em conjunto com a orquestra, sendo fundamental apresentar um tempo sólido e claro (Sachs 2012).

⁵² Figura musical que representa o uso de três notas num só tempo.

⁵³ Anotação musical, que indica uma alteração súbita da dinâmica, mais forte e com ênfase.

10. Discussão

Esta dissertação teve como objetivo primordial propor a introdução da preparação de provas orquestrais no ensino vocacional do trompete em Portugal, para que doravante possa constar nas matrizes curriculares e nos respetivos conteúdos programáticos. Desta forma, os alunos passariam a ter uma preparação das mesmas de forma estruturada, atempada, sólida e que contribuiria substancialmente para melhores resultados neste patamar. Como analisado nos resultados do questionário 1, a maioria dos alunos apresenta interesse pela via orquestral, como também mencionou Alves (2019). Em acréscimo, como mencionado anteriormente, com o aparecimento de mais orquestras de jovens e com o nível de exigência a aumentar, devido ao aumento do número de candidatos, urge a necessidade desta preparação ser altamente considerada já no ensino vocacional e não apenas no ensino superior. Em reforço a esta ideia estão os docentes do ensino superior, no questionário 1, onde na sua maioria, afirmam que um grande número de alunos chega ao ensino superior com pouca ou nenhuma preparação e conhecimento nesta área. Posto isto, é impossível ignorar a evidência destacada no questionário 2, onde a esmagadora maioria dos inquiridos afirmou que iniciaram a preparação de provas orquestrais numa fase mais inicial, muito antes de se candidatarem a qualquer orquestra.

Contudo, o tempo disponível para adicionar uma nova temática pode representar um obstáculo. Como observamos nos resultados do questionário 1, a falta de tempo poderá ser problemática, podendo mesmo impedir a inclusão desta temática. Desta forma, em procura de alternativas, após uma pesquisa na Portaria nº 229-A/2018, artigo 6º, é possível observar que há uma disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa, com uma carga horária até noventa minutos, designada por oferta complementar. Esta pode ser a criação de uma nova disciplina ou o reforço de outras coletivas com componentes de formação científica ou técnica artística. Aqui, na visão do mestrando, estamos provavelmente perante a solução ideal para que a preparação de provas orquestrais possa ser incluída nos conteúdos programáticos sem pôr em causa a boa funcionalidade da disciplina de instrumento, nem o desenvolvimento técnico de cada aluno. A proposta seria aproveitar, desses noventa minutos da oferta complementar, quarenta e cinco minutos dos mesmos, de forma a não esgotar outras possíveis variantes à finalidade da oferta complementar e estruturar uma disciplina que funcionasse nesse sentido. De acordo com esta ideia estão os docentes inquiridos do questionário 1, onde 70% dos mesmos considera pertinente incluir a preparação de provas orquestrais, como forma introdutória, na oferta complementar. Esta não irá sobrecarregar os

respetivos docentes, uma vez que deve ser uma aula coletiva, onde seria possível incutir a informação da temática em grupo e onde todos têm a oportunidade de executar os respetantes excertos orquestrais individualmente.

A proposta de organização desta disciplina privilegia a autonomia do docente, em organizá-la convenientemente, de carácter introdutório aos excertos orquestrais, para conhecimento teórico dos mesmos, bem como de estratégias de estudo e preparação. Desta forma, será favorecida a preparação das provas orquestrais a que os alunos se propõem, conduzida, obviamente, consoante o nível de cada um deles. Contudo, todas as sugestões oferecidas nesta dissertação, dos passos necessários para uma preparação eficaz são, na opinião do mestrando, um potencial molde de estrutura a ser considerado, bem como as estratégias de ensino e de prática dos respetivos excertos orquestrais. Em acréscimo, para todos os discentes que objetivem ingressar no ensino superior, possuirão não só a base dos excertos orquestrais, como também do processo de provas orquestrais, dando margem para uma maior progressão e aperfeiçoamento dos mesmos. Em apoio a esta ideia estão os docentes inquiridos no questionário 1 que, na sua maioria, afirmam que o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal, seria de extrema importância para o desenvolvimento destas capacidades.

Porém, foi possível concluir que a prática de excertos orquestrais, uma vez que já requer capacidades e domínio das técnicas do instrumento, não se adequa a iniciantes. Em busca de uma resposta para o momento adequado da introdução da temática, pôde-se concluir, baseado na opinião dos docentes do questionário 1 e também na opinião de Alves (2019), que o ensino secundário será o mais apropriado, uma vez que o aluno já deverá apresentar um domínio instrumental significante, ou seja, já deve possuir capacidades técnicas suficientes para a execução dos respetivos excertos orquestrais. Assim, podemos assumir que esta seria uma disciplina direcionada apenas a este grau de ensino.

Como forma de provar a eficácia desta temática, observemos o exemplo da EPM e do CML-FR. Quando simplesmente preveem nos seus respetivos conteúdos programáticos a iniciação aos excertos orquestrais, obtiveram a curto e longo prazo resultados positivos. A EPM conta já com oito alunos/ex-alunos vencedores de provas orquestrais, nomeadamente orquestras profissionais, orquestras de jovens e estagiários. Já o CML-FR, embora ainda recente, conta já com dois alunos/ex-alunos vencedores de orquestras jovens. Nestes dois casos específicos, o foco incide na introdução aos excertos orquestrais. Se os mesmos integrassem uma disciplina,

onde o foco não era apenas a introdução aos excertos orquestrais, mas de todo o processo envolvente da preparação, é seguro afirmar que seria uma mais-valia, que traria possivelmente bons resultados futuros. Assim, nenhum aluno teria que preparar uma prova com pouco tempo e estaria bem seguro do que esperar da mesma (autorizações para menção concedidas em ambos os conservatórios, anexo A).

10.1. Excertos orquestrais – Conhecimento teórico, estratégias de ensino e de trabalho – Análise empírica

Após a criação de estratégias de ensino e de trabalho, bem como uma abordagem do conhecimento teórico dos excertos orquestrais mais requisitados em provas orquestrais de trompete, foi pretendido testar a sua eficácia, aplicando-os a alunos de trompete da EMCN. Esta prática foi executada em cada um dos excertos orquestrais. Contudo, foram testados apenas em alunos do ensino secundário, mais propriamente 11º e 12º ano, pois os alunos do ensino básico não apresentavam ainda capacidades técnicas suficientes. O balanço geral foi positivo, onde a transmissão do conhecimento teórico motivou os alunos, dando-lhes a visão correta do que é pretendido em cada excerto. Quanto às sugestões de exercícios apresentadas, a maior parte destas beneficiou os alunos, ajudando-os a melhorar a execução.

No que concerne ao excerto *Leonore 2* de Ludwig van Beethoven, o *feedback* dos alunos revelou-se positivo. Dos aspetos que ajudaram a uma execução mais eficaz, o facto de não acelerar tanto na primeira subida permitiu criar margem para mostrar algo de diferente, não se tornando desta forma repetitivo. Em acréscimo, o facto de o executar num estilo recitativo contribuiu para que se sobressaísse um estilo mais dramático.

O excerto *Leonore 3* de Ludwig van Beethoven, como sugerido anteriormente (figura 3), contribuiu para que fosse possível obter mais sentido de frase e, segundo os alunos, para “uma maior liberdade na articulação”.

Relativamente ao excerto *Carmen* de Georges Bizet, estão sugeridos dois exercícios distintos relativos à dedilhação, principal dificuldade do excerto em questão. Contudo, de forma unânime, os alunos afirmaram que a sugestão de Sachs (2012) foi mais contributiva. Nas suas opiniões, a sugestão de Smith (1994), uma vez que utiliza várias posições auxiliares, torna-se antinatural, o que não ajuda.

Quanto ao excerto *Petruschka* de Igor Stravinsky, este foi provavelmente o que mais contribuiu. Das duas passagens que apresentam maior dificuldade técnica, onde foram apresentados dois exercícios distintos, o primeiro (figura 8) ajudou consideravelmente os discentes no controle do tempo e sobretudo, no controle do stacatto. O facto de o praticar em semicolcheias permitiu que a articulação seja igual em toda a passagem e ajudou a obter a absoluta noção da duração das colcheias. Assim, tornou-se possível praticar com diferentes tipos de staccatos, ou mais longo, ou mais curto. Já na segunda parte, o exercício que consta na figura 9, contribuiu para uma maior fluidez do ar, o que ajudou na aproximação dos intervalos escritos. Com a aplicação do *flatterzunge*, foi notório, devido à maior emissão de ar, a facilidade que lhes proporcionou.

Por sua vez, o excerto *Quadros de uma Exposição* de Modest Mussorgsky foi o excerto que menos contribuiu para uma melhoria dos alunos. Estes afirmaram que o exercício proposto (figura 11), com a utilização dos acentos, não acrescentou grandes melhorias na sua performance. Contudo, ajudou-os a tomar um melhor sentido de fraseado.

Por fim, o excerto *Sinfonia nº 5* de Gustav Mahler, foi absolutamente notória a melhoria no controle do tempo, sendo esta uma das principais características a ter em conta numa prova, como comprovado no questionário 2. Em acréscimo, foi igualmente pertinente o controle das dinâmicas. Numa fase inicial, os alunos apresentavam uma dinâmica muito forte desde o início, não dando margem de progressão para a mesma. Após a leitura das sugestões expostas, foi possível observar a melhoria no controle das dinâmicas, através do facto de pensar sempre nas tercinas em crescendo até um *sforzando*, numa dinâmica suave e dramática. A opinião dos alunos revelou-se muito positiva neste parâmetro.

10.2. Quadro de processos de preparação de provas orquestrais – contributos da dissertação

Além da proposta da introdução desta temática no ensino vocacional do trompete, esta dissertação ambicionou contribuir para a otimização dos parâmetros integrantes da disciplina a que se propõe. Nesse sentido, foi criado um quadro de processos de preparação de provas orquestrais baseado no questionário 2, sob a visão de músicos que já venceram uma ou mais provas de orquestras. Assim, é possível observar com clareza possíveis ideias para uma

preparação eficaz. Uma vez mais, na opinião do mestrando, esta poderá ser uma possível variante para conteúdos programáticos da disciplina em causa.

Tal como mencionado anteriormente, no questionário 2, o foco incidiu em três etapas distintas, onde cada uma delas se baseia em diferentes perspetivas, nomeadamente:

- Perspetiva enquanto candidato;
- Perspetiva enquanto júri;
- Perspetiva enquanto pedagogo.

10.2.1. Desafios/dificuldades e estratégias/soluções.

Na perspetiva do candidato, durante o processo de preparação de uma prova orquestral há duas derradeiras questões que se colocam:

- Quais os maiores desafios/dificuldades que sentiu durante a preparação?
- Que estratégias aplicou para resolver esses desafios/dificuldades?

Relativamente aos desafios/dificuldades, concluiu-se que a preparação mental⁵⁴, o enquadramento de diferentes estilos⁵⁵ e a gestão de esforço⁵⁶ representam a maior dificuldade durante o processo. Contudo, outras respostas surgiram, como a resolução de problemas técnicos, a gestão de tempo de estudo, sentir confiança e lidar com a ansiedade/nervosismo.

Para contornar essas adversidades, simular diversas vezes o momento da prova, o estudo mental e tocar para diferentes pessoas (incluindo músicos de diferentes instrumentos) foram as soluções com maior destaque dos músicos inquiridos. Ainda assim, outras estratégias aplicadas pelos mesmos, para contornar esses desafios, passaram pela criação de estratégias ou exercícios para a resolução de passagens de maior dificuldade técnica, gerir antecipadamente o tempo e o

⁵⁴ Estar preparado psicologicamente para lidar com o nervosismo, a clareza psicológica de todo o processo envolvente a uma prova orquestral e a certeza do que pretende mostrar ao júri.

⁵⁵ Capacidade de tocar cada excerto orquestral no devido estilo da época em que foi escrito.

⁵⁶ Capacidade de gerir o esforço físico exigido (maioritariamente labial, no caso do trompete) pelo repertório, de forma a não ser prejudicado pela exaustão muscular.

conteúdo do estudo, e mesmo a utilização de diferentes materiais respeitantes ao instrumento.

Observemos:

Tabela 19. Dificuldades e soluções.

Desafios/Dificuldades	Estratégias/Soluções
Preparação mental + Enquadramento de diferentes estilos	- Estudo mental, sem o instrumento, interiorização do repertório; - Conhecimento apropriado de toda a obra, estilo e acompanhamento no momento da execução.
Gestão de tempo de estudo + Gestão de esforço	- Programar o próximo dia de estudo antecipadamente, quer a nível de conteúdo (qual o repertório destinado para esse dia), quer o tempo dedicado a cada um. - Executar um excerto de maior exigência física apenas após estudo mental de forma a não repetir diversas vezes.
Problemas ou dificuldades técnicas	- Criação de exercícios simples com motivos da obra em questão.
Lidar com ansiedade/nervosismo + Sentir confiança	- Todos os pontos acima referidos levados com seriedade, de forma a não ter receios técnicos ou de conhecimento e má forma física (quer por fadiga ou por falta de resistência); - Simular diversas vezes em diferentes contextos (diferentes horas, diferentes acústicas e diferentes temperaturas); - Gravar com frequência com sentido crítico; - Tocar para diversos músicos de todos os instrumentos.

10.2.2. Etapas da preparação de provas orquestrais

Quando há uma preparação de uma prova orquestral, várias etapas devem ser consideradas. Nesse sentido, a escolha assertiva da ordem pode representar um papel fundamental na eficácia dessa preparação. A seguinte ordem é sugerida:

Etapa 1. Ter um bom conhecimento do repertório (obra, compositor e estilo);

Etapa 2. Preparação técnica (Ritmo, resolução de dificuldades/problemas técnicos e de afinação);

Etapa 3. Estar preparado fisicamente (boa capacidade física, conforto em todo o repertório e capacidade de executar o mesmo do início ao fim sem ser prejudicado pela exaustão muscular);

Etapa 4. Preparação mental;

Etapa 5. Simular a prova com regularidade.

Contudo, há uma questão que diversas vezes suscita dúvida:

- Será pertinente o músico ter a capacidade de se moldar ao estilo/forma de tocar, consoante a orquestra a que se candidata? Ou deve permanecer fiel ao seu estilo?

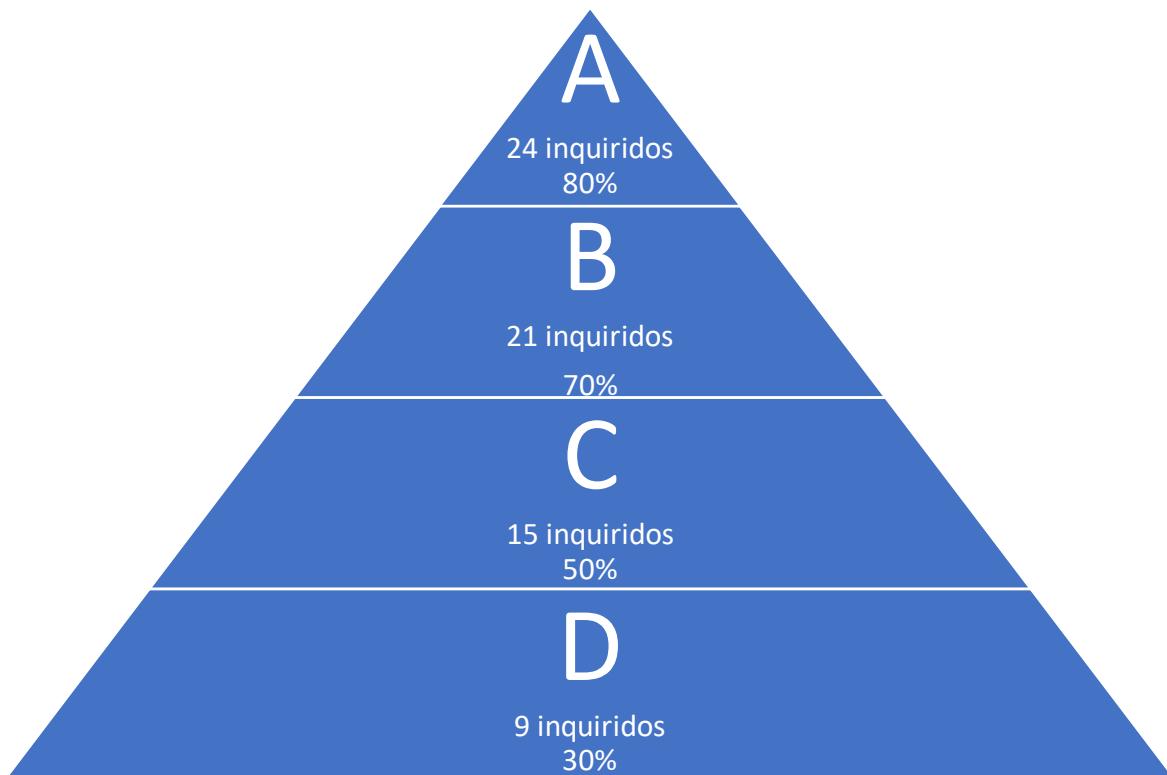
Como analisado no questionário 2, a maioria dos inquiridos afirma que sim, deve haver a capacidade de se moldar ao estilo/forma de tocar da orquestra a que se candidata. Ainda assim, uma percentagem dos mesmos considera que qualquer candidato deve permanecer fiel ao seu estilo próprio. Por último, não menos importante, uma visão pertinente de um dos músicos inquiridos. O mesmo assume que sim, o candidato deve ir ao encontro do estilo/forma de tocar, do meio em que se encontra a estudar, ou seja, do país onde se encontra. Afirma que as escolas superiores tendem a preparar os alunos para o meio onde se inserem e que, uma mudança de estilo ou cultura muito diferente, pode ser um processo demorado e que dificilmente será conseguido em audições pontuais.

10.2.3. Confiança

De acordo com os inquiridos, a confiança é absolutamente necessária para uma boa preparação e prestação de uma prova orquestral. De forma a solidificar a confiança, segundo a opinião dos inquiridos, quatro possíveis estratégias foram sugeridas:

- A - Sentir-me bem preparado;
- B - Estar seguro do que pretendo mostrar ao júri;
- C - Saber como lidar com um dia mau;
- D - Saber como contornar dificuldades técnicas.

Figura 13. Ilustração do processo de solidificação da confiança.



Uma boa preparação em todos os aspectos é claramente a chave para fortalecer a confiança do músico que, espontaneamente, diminui o nível de nervosismo e ansiedade. Obviamente,

quando nos referimos a uma boa preparação, englobamos diferentes parâmetros, tal como acima referido. Analisando os resultados, conclui-se que as sugestões que se seguem complementam a primeira, ou seja, a boa preparação. Assim, com a certeza do que pretendemos mostrar ao júri, que se constrói com um estudo prévio e adequado de cada obra, oferece-nos a capacidade de mostrar o devido conhecimento. Aprender a lidar com dias maus, menos confortáveis, que são parte da vida do músico, não desistindo do estudo nesses dias. Por último, extremamente importante, saber como contornar dificuldades técnicas. Isto é, cada músico encontrará, em algum momento, passagens que representam maior dificuldade técnica. É imperativo criar exercícios e estratégias, que permitam contornar essas dificuldades e criar conforto nessas passagens para que no momento da prova, estes não provoquem um maior nível de nervosismo/ansiedade.

10.2.4. Preparação eficaz de um excerto orquestral

Quando se inicia a preparação de um excerto orquestral, vários são os aspetos a considerar, para que esta seja eficaz. Tais como:

- Bom conhecimento de toda a obra (estilo e acompanhamento no momento da passagem);
- Estudar lentamente as passagens que apresentam maior dificuldade técnica;
- Criar estratégias/exercícios para a resolução de dificuldades/problemas técnicos;
- Gravar com regularidade;
- Assegurar a capacidade física, de forma a obter conforto na execução de todo o excerto;
- Simular o momento do excerto com regularidade;
- Ouvir diferentes gravações.

Segundo a opinião dos músicos inquiridos, estes passos contribuem para uma preparação eficaz. Como foi possível observar no inquérito, vários dos parâmetros apresentam semelhança à preparação de uma prova orquestral em si, reforçando a sua importância.

10.2.5. Perspetiva do júri

Dos 30 músicos inquiridos, verificou-se que 23 dos mesmos já foram membros do júri em provas orquestrais. Desta forma, pretendeu-se entender, perante a visão dos mesmos, quais os aspetos/características que um júri mais procura num candidato. As três características que mais se destacaram (com 100% dos votos) foram:

- Boa afinação;
- Bom som;
- Ritmo sólido.

De acordo com os inquiridos, a afinação, som e ritmo são a base de uma prova eficiente. Neste sentido, estas devem ser a maior preocupação do candidato. Contudo, outras características, igualmente importantes, são procuradas pelo júri, nomeadamente:

- Maturidade musical (bom conhecimento de toda a obra e o seu estilo);
- Que o candidato tenha uma boa capacidade de se adaptar a diferentes estilos;
- Rápida reação quando algo diferente é solicitado;
- Confiança na performance;
- Boa capacidade de reação à pressão;
- Boa capacidade física.

Figura 14. Ilustração da perspetiva do júri.



10.2.6. Perspetiva do docente

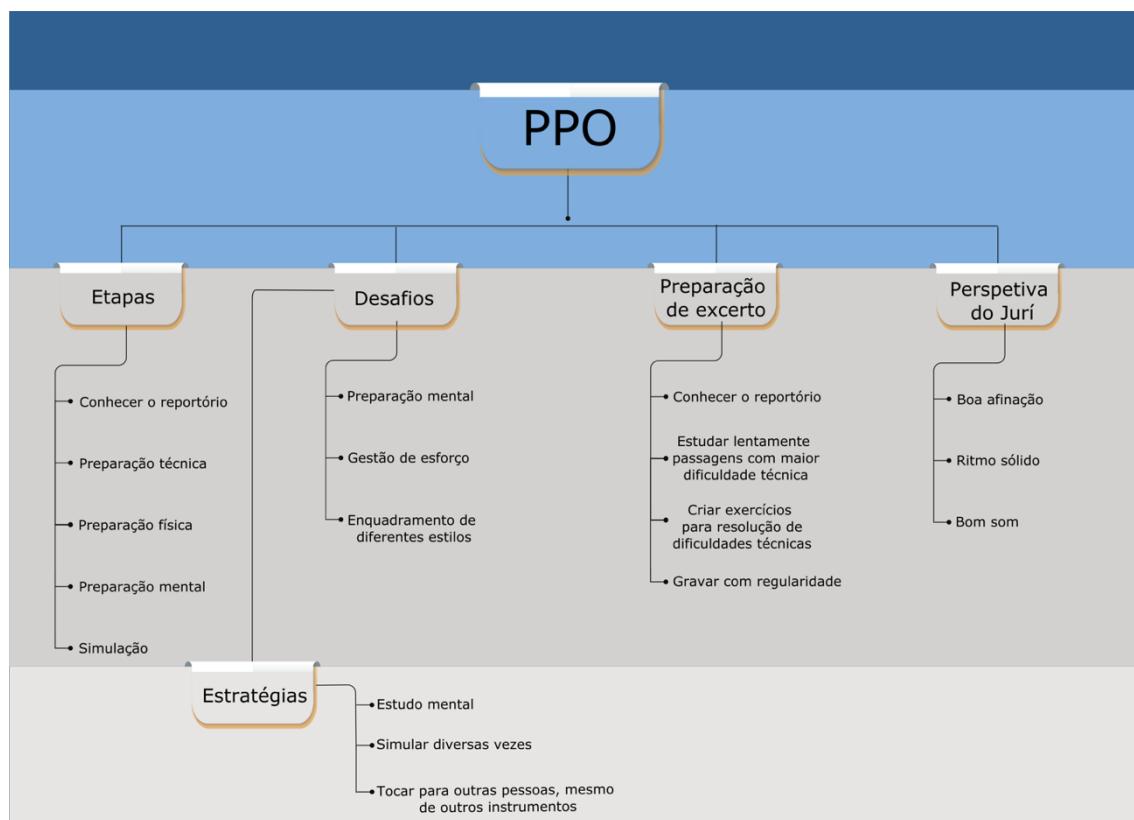
Dos trinta músicos inquiridos, vinte e um deles (70%), à parte da sua carreira orquestra, também lecionam. No decorrer das questões, procurou-se saber, nas suas visões, qual a pertinência da preparação de provas orquestrais. Dezoito dos músicos inquiridos (85,7%) afirmou que aborda, de forma estruturada, essa preparação e, vinte e cinco dos mesmos (92,6%) concorda que, assim que o aluno apresente capacidades suficientes, é benéfico introduzir de imediato esta temática, de forma que este tenha uma preparação mais sólida, com tempo e bem estruturada. Nesse seguimento, 26 dos inquiridos (92,9%) considera pertinente uma disciplina nesta variante, de carácter semanal, de forma introdutória aos excertos orquestrais, no ensino básico e secundário, de forma a preparar para o ensino superior e audições para orquestras de jovens. Todas estas respostas têm em conta esta particularidade, que as orquestras jovens estão a emergir e em expansão.

Por último, foi lançado o desafio aos músicos inquiridos nesta vertente pedagógica, de facultar qual o melhor conselho que um professor pode dar neste processo de preparação de provas orquestrais. Todas as respostas foram de extrema pertinência, de cariz importante e

seguramente uma mais-valia para qualquer aluno. Todo o processo de preparar provas orquestrais deve partir de um trabalho metódico, organizado, com dedicação, sacrifício, muita disciplina e acima de tudo confiando em nós próprios. É importante organizar o estudo de forma inteligente, preparando-o antecipadamente. Num ponto inicial é imperativo conhecer devidamente a obra, estar enquadrado no estilo, saber quais instrumentos tocam em simultâneo no momento da passagem. Para tal, como mencionado pela grande maioria dos inquiridos, é fundamental ouvir muita música, diferentes interpretações, diferentes instrumentos e concertos ao vivo. Todo este processo nos faz criar o nosso próprio gosto musical. Aí, é o ponto de partida para o trabalho técnico do repertório, onde o uso do metrônomo e afinador devem ser uma companhia diária. Qualquer passagem que represente um maior desafio técnico deve ser trabalhada lentamente desde o início, de forma a evitar erros e frustrações futuras. A chave para uma preparação eficaz não é a capacidade de corrigir erros, mas sim de não os criar. Ser metódico desde o início. A partir desse ponto, é importante tocar para vários músicos. Alguns dos músicos inquiridos sugerem tocar para músicos do mesmo naipe de várias orquestras, enquanto outros afirmam que o mesmo deve ser feito para músicos de outros instrumentos. O importante é ter a humildade de receber críticas e diferentes visões/ideias, pois qualquer detalhe pode fazer a diferença no dia de uma prova.

Recorrer a gravações é um ponto muito mencionado. Gravar o repertório ajuda-nos a detetar erros que por vezes não nos apercebemos enquanto tocamos, ajuda-nos a melhorar, sendo altamente recomendado fazê-lo com muita frequência, pois afinal, permite-nos perceber a nossa própria evolução. Aí devemos começar a simular o momento da prova com regularidade, pois é aqui que se inicia a nossa preparação mental. Saber como reage o corpo à pressão e aprender como lidar com isso. Tentativa-erro é, sem dúvida, o caminho para esse ideal. Essencialmente, é conhecermo-nos a nós próprios. Todo este processo nos trará confiança, pois estamos confortáveis quer a nível técnico, quer a nível mental. A partir daí, fazer muitas provas, disfrutar do momento e aprender com os possíveis erros, para que estes não voltem a acontecer. Seriedade no trabalho da preparação é a chave, pois como menciona um dos músicos inquiridos, “difícil campo de treino, fácil campo de batalha”.

Figura 15. Ilustração do quadro de processos de preparação de provas orquestrais.



11. Reflexão final do projeto de investigação

Durante a pesquisa levada a cabo, foi possível observar que em Portugal, a preparação de provas orquestrais não é uma componente integrante no ciclo de estudos do ensino vocacional de trompete. Contudo, se a mesma for incluída, várias são as vantagens, tais como a motivação do aluno, o seu desenvolvimento técnico e musical (uma vez que se trata de um repertório exigente e minucioso), na leitura à primeira vista, na resolução de problemas técnicos e também no alargamento do conhecimento geral da música. É incontornável o número de orquestras jovens que estão a surgir e em expansão e a participação nas mesmas é maioritariamente sinónimo de motivação e desenvolvimento técnico dos alunos. O próprio repertório orquestral possui diferentes desafios técnicos que o repertório solista usual nas aulas individuais de instrumento não porta. Mas como analisado, para integrar uma orquestra, seja

profissional ou jovem, é necessário vencer uma prova. Desta forma, a análise e compreensão do processo de audições torna-se inevitável, para que o sucesso seja uma realidade.

Da perspetiva dos músicos de orquestra inquiridos, membros integrantes do júri de provas orquestrais, a visão geral foi coerente. Embora dependa sempre do gosto de cada um, os parâmetros incidem maioritariamente num bom som, um tempo sólido, boa afinação e maturidade musical, ou seja, um bom conhecimento de todo o repertório. As dificuldades sentidas são por norma coerentes na maioria dos músicos que se candidatam, mas que com a aplicação correta das sugestões encontradas podem facilmente ser contornadas, o que conduzirá a um maior conforto e automaticamente a uma maior confiança. A elaboração deste projeto de investigação permitiu observar a complexidade que é a preparação de uma prova orquestral. No entanto, baseado na visão de alguns dos mais prestigiados músicos de orquestra do nosso país e de orquestras estrangeiras, aos quais é deixado um profundo agradecimento pela opinião partilhada, foi possível estruturar esta preparação de forma consciente, compreendendo as diferentes perspetivas, quer do candidato, quer do júri e do pedagogo.

Para o aumento da eficácia da preparação de uma prova, há várias etapas que devem ser consideradas. No entanto, a ordem das mesmas representa um papel fundamental. No quadro de processos realizado foi possível concluir que a base inicial se foca no bom conhecimento do repertório, ou seja, conhecimento geral da obra em questão, do compositor e o estilo do mesmo. De seguida, devem ser postas em prática a preparação técnica, seja de ritmo, resolução de dificuldades/problemas técnicos e de afinação. A preparação física deve, idealmente, ser a seguinte preocupação, para obter conforto na execução de todo o repertório sem que a exaustão muscular seja um impedimento de uma prova de sucesso. Por último, a preparação mental e a simulação regular de provas devem ser levadas a cabo. Todo o quadro de processos realizado nesta dissertação pode ser o sinónimo de uma prova de sucesso quando seguidos passo a passo, de forma consciente.

Todos os passos demonstrados são parte integrante de um grande processo de preparação, que deve ser executado com tempo e de forma racional. Este é um processo que requer tempo para que o ciclo seja completo de forma sólida e clara. Desta forma, é seguro afirmar que é fundamental que esta prática surja numa fase mais precoce, nomeadamente no ensino vocacional. Pois mais tarde, quando os mesmos educandos se apresentarem numa prova de orquestra levarão vantagem sobre todos os candidatos que se preparam apenas para uma prova em específico.

12. Conclusão

A realização do presente relatório revelou-se portadora de inúmeros benefícios que irão seguramente contribuir para o futuro do mestrando enquanto pedagogo. No que concerne à realização da PESEVM, esta permitiu uma análise crítica de todo o processo ensino/aprendizagem que decorreu durante todo o ano letivo 2020/2021. Neste processo, o mestrando teve a oportunidade de aprender a ensinar e com cada aluno conseguiu compreender a importância da comunicação pessoal no desenvolvimento e motivação dos discentes enquanto músicos e pessoas.

O facto de cada aluno apresentar diferentes dificuldades e manifestar diferentes dúvidas, conduziram o mestrando a um constante estado de pesquisa em ordem a contribuir de forma eficaz para o desenvolvimento de cada educando e a satisfazer as suas curiosidades. Não só no que concerne à prática instrumental e musical, como também aprender a lidar com diferentes caracteres pessoais que cada indivíduo possui. As relações pessoais e interpessoais foram igualmente um desafio ultrapassado com sucesso para que doravante o mestrando possa pôr em prática enquanto docente.

Respeitante ao projeto de investigação, este teve como objetivo propor a inclusão da preparação de provas orquestrais no ciclo de estudos do ensino vocacional de trompete. Numa primeira instância conclui-se que em Portugal, a título individual, poucos professores abordam esta prática. No entanto, aqueles que o fazem tendem a apresentar um maior número de resultados positivos em provas orquestrais, como os exemplos recolhidos da EPM e do CML-FR de vários alunos e ex-alunos vencedores. É aqui que se conclui a pertinência da temática, quando se propõe incluir a mesma no ensino vocacional de trompete.

No entanto, para que não seja retirado qualquer tempo de aula individual do instrumento, a solução que se julga ideal foca-se na oferta complementar. Aqui, a escola tem autonomia para decidir qual a atividade atribuída à mesma e como foi possível verificar nos professores inquiridos, nenhum prevê a preparação de provas orquestrais. Para esta oferta, estão previstos noventa minutos, embora a proposta desta inclusão seja de apenas quarenta e cinco minutos dos mesmos, em ordem a não esgotar a totalidade do tempo disponível apenas para este fim. O momento em que esta é introduzida é igualmente importante. Baseado na opinião da maioria dos docentes inquiridos, conclui-se que o ensino secundário é o momento ideal, uma vez que no ensino básico estão ainda a ser desenvolvidas as capacidades técnicas dos alunos. Este é o

momento-chave desta dissertação, é aqui que se propõe a inclusão desta temática neste nível de ensino:

- Criação de uma disciplina, de carácter semanal, inserida numa parte da oferta complementar (quarenta e cinco minutos), nos alunos do ensino secundário, para a introdução aos excertos orquestrais e para a possibilidade de uma análise e compreensão do processo de uma prova orquestral e de todo o processo de uma preparação eficaz dos respetivos excertos orquestrais. Embora todos os discentes devam ter oportunidade de tocar individualmente, a proposta incide na criação de uma disciplina em conjunto.

A criação do quadro de processos de uma prova orquestral foi um dos pontos fulcrais desta dissertação. Aqui é possível compreender todo o processo inerente à preparação de uma prova orquestral. São identificados os maiores desafios e dificuldades sentidas quer da preparação de um excerto orquestral, quer da preparação da prova em si e são sugeridos exercícios e estratégias de trabalho e de ensino. É também componente deste quadro as diferentes etapas para uma preparação eficaz e é sugerida uma ordem que se julga a ideal. O mestrando acredita vigorosamente que as estratégias encontradas, embora meras sugestões, serão um forte contributo para a prática de ensino na vertente da preparação de provas orquestrais.

Como forma de ligação do projeto de investigação à PESEVM, o mestrando aplicou as estratégias de trabalho e de ensino nos alunos de trompete da EMCN. Contudo, após uma análise empírica, foi possível concluir que as estratégias de trabalho dos excertos orquestrais não apresentam os mesmos resultados em todos os alunos, ou seja, o que funciona positivamente para um determinado aluno, não significa que seja igualmente eficaz para todos os outros. Os alunos que preparam um determinado excerto orquestral devem ter a capacidade (bem como os respetivos docentes) de analisar quais as suas maiores dificuldades e praticar os exercícios que melhor irão ajudar nesse sentido.

Relativamente à proposta da inclusão da preparação de provas orquestrais no ciclo de estudos do ensino vocacional de trompete, após a realização do presente relatório, o mestrando ficou ainda mais convicto de que é realmente importante a sua introdução nesse nível de ensino, de forma a elevar os padrões de eficácia da preparação dos futuros candidatos. Porém, não é

pretendido, de forma nenhuma, afirmar que os atuais pedagogos não preparam os seus alunos de forma eficaz para provas orquestrais. Esta dissertação é apenas uma sugestão para que a preparação dessas provas surja numa fase tenra, de forma consciente, em ordem a contribuir para a melhoria dessa preparação, baseando-se no facto de que a carreira orquestral é um futuro desejado por muitos alunos, ou mesmo pelos que pretendem vivenciar uma orquestra de jovens.

Por último, o mestrando acredita no contributo da sua dissertação neste campo temático, como potencial material de apoio a pedagogos, alunos, ou simplesmente candidatos. Desta forma, é sugerido que este estudo seja mais aprofundado no futuro. Mais investigações devem ser feitas nesta área.

13. Referências Bibliográficas

Alves, C. I. G. (2019). A prática de trechos de orquestra: benefícios no ensino do trompete no ensino especializado da música. Dissertação apresentada à Escola Superior de Música de Lisboa. Retirado de <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/10705>.

Barros, M. V. (2017). A prática de excertos orquestrais como contributo para o desenvolvimento da leitura à primeira vista na aprendizagem de violino no Ensino Especializado da Música. Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade do Minho. Repositório da Universidade do Minho. <https://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/57444>

BORGES, M. J. (2017). História. Site da EMCN. Acedido a 19 de Fevereiro de 2021. <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia>.

Buck, E. Y. (2003). The orchestral flute audition: an examination of preparation methods and techniques (Tese de doutoramento apresentada à Rice University).

Cesar, A. M. R. V. C. (2005). Método do estudo de caso (case studies) ou método do caso (Teaching cases)? Uma análise dos dois métodos no ensino e pesquisa em administração. REMAC Revista Eletrônica Mackenzie de Casos, São Paulo-Brasil.

Coutinho, C. P. (2014). Metodologia de investigação em ciências sociais e humanas. Editora: Leya.

Fonseca, A. (2014). A importância da prática de orquestra no ensino especializado da música: implicações no âmbito da motivação para a aprendizagem instrumental. Tese de doutoramento apresentada ao departamento de comunicação e arte – Universidade de Aveiro.

Freitas, R. F. V. D. (2020). Relatório de prática de ensino supervisionada realizada no Conservatório de Música de Loulé-Francisco Rosado-O contributo de Alan Dawson

para o ensino da bateria. Relatório de Prática de Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Évora. Repositório da Universidade de Évora
<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/28656>

Glymph, J. (1990). *The art of auditioning: A practical guide to preparing and taking audition*: The author

Hays, L. J. (2014). Preparation for audition versus performance: An examination of four prominent orchestral excerpts for trumpet. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Oklahoma. <https://shareok.org/handle/11244/13622>

Hunsicker, J. D. (2012). *Professional orchestral auditions for trumpet: Criteria for evaluation of candidates, common mistakes and concerns, and a discussion of the top fifteen excerpts asked at auditions*. Tese de doutoramento apresentada à Arizona State University.

JOP – Jovem Orquestra Portuguesa. (2020). Missão, visão e história. Acedido a 10 de Fevereiro de 2021. <https://ocp.org.pt/missao-visao-e-historia-jop/>

Kahn, N. (2015). *A look at both sides of the audition process*. Acedido a 7 de Março de 2021. <https://internationalmusician.org/a-look-at-both-sides-of-the-audition-process/>

Kartomi, M. (2007). The Australian youth orchestras Inc: Its identity as a national icon and expansion of its performance and educational programs. Australasian Music Research.

Lee, C. T. (1993). Mussorgsky's "Pictures at an Exhibition". An analytical and performance study. Tese de doutoramento apresentada à Universidade do estado de Ohio.

Martins, C. D. L. (2020). Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: Digitácia no saxofone através de tonalidades de canções populares e tradicionais, divulgadas no universo infanto-juvenil. Relatório de Prática de Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Évora.

Repositório da Universidade de Évora.
<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/28237>

Nunes, A. R. D. O. (2018). Relatório de prática de ensino supervisionada realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: adequação do repertório português ao ensino básico e secundário em violino. Relatório de Prática de Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Évora. Repositório da Universidade de Évora.
<https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/24265>

McGregor, R. R. (2012). *Audition and performance preparation for trumpet; Orchestral literature studies, Volume I*. Montrose: Balquhidder Music.

Oliveira, F. R. S. (2020). A preparação de excertos orquestrais de trompa para provas de admissão em orquestra. Relatório de estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Repositório Científico do Instituto Politécnico de Castelo Branco. <https://repositorio.ipcb.pt/handle/10400.11/7501>

Parncutt, R. & McPherson, G. (2002). *The science and psychology of music performance: Creative strategies for teaching and learning*. Oxford University Press

Sachs, M. (2012). *The orchestral trumpet*. Editora: Tricordia.

Smith, P. (1994). *Orchestral excerpts for trumpet*. (CD). Editora: Summit Records.

Tommasini, A. (2020). *To make orchestras more diverse, end blind auditions*. The New York Times, 16.

Wong, M. N. (2017). *A comprehensive guide to trumpet orchestral excerpts: An analysis of excerpts by Bartók, Beethoven, Mahler, and Mussorgsky*. Temple University

Woods, K. (2012). Cruel and unusual – It's time to change de audition system. Acedido a 8 de Março de 2021. <https://kennethwoods.net/blog1/2012/06/28/cruel-and-unusual-its-time-to-change-the-audition-system/>

Yeo, D. (2013). Symphony auditions: Preparation and execution. Acedido a 3 de Março de 2021. http://www.yeodoug.com/resources/symphony_auditions/yeoauditions.html

Anexos

Anexos A

Pedidos de autorização

Pedido de autorização aos encarregados de educação

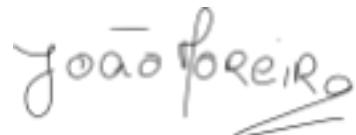
Pedido de Autorização

Exmo/a Encarregado de Educação,

Eu, João António de Pinho Moreira, venho por este meio informa Vossa Excelência de que, no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Ensino da Música, que estou a realizar na Universidade de Évora, e ao abrigo do protocolo estabelecido entre a instituição e a Escola Artística do Conservatório Nacional de Lisboa, pretendo descrever o desenvolvimento artístico do seu educando. Será feita de forma incógnita, mencionando os respetivos alunos como A, B e C, nunca expondo o nome do/a seu/sua educando/a no meu Relatório de Estágio.

Para tal, solicito a Vossa Excelência autorização para este fim, através do preenchimento do documento abaixo.

Com os melhores cumprimentos,



Eu, _____, Encarregado de Educação
do/a aluno/a _____, declaro que autorizo / não
autorizo (sublinhar a opção desejada) que o mestrandoo João António de Pinho Moreira proceda
à descrição do desenvolvimento artístico do/a meu/minha educando/a que se realizará de forma
incógnita.

(assinatura)

(local e data)

Pedido de autorização aos conservatórios mencionados

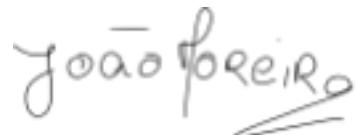
Pedido de Autorização

Exmo/a Diretor/a Pedagógico/a,

Eu, João António de Pinho Moreira, venho por este meio solicitar a autorização de Vossa Excelência para mencionar a respetiva escola, mais propriamente a classe de trompete, no meu relatório de estágio, que está a ser realizado no âmbito do estágio curricular do Mestrado em Ensino da Música, que estou a realizar na Universidade de Évora, pretendendo dá-la como exemplo do êxito dos alunos e ex-alunos vencedores de provas orquestrais.

Para tal, solicito a Vossa Excelência autorização para este fim, através do preenchimento do documento abaixo.

Com os melhores cumprimentos,



Eu, _____, Diretor/a Pedagógico/a do/a _____, declaro que autorizo / não autorizo (sublinhar a opção desejada) que o mestrandoo João António de Pinho Moreira proceda à menção desta instituição e da classe de trompete no seu relatório de estágio.

(assinatura)

(local e data)

Anexos B

Planificação das aulas avaliadas

Planificação de aula avaliada (PESEVM I)

Aluno: Aluno A

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	Iniciação	17/03/2021	20 min.

Sumário: - Exercícios de aquecimento

- Exercícios de articulação

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Aquecimento	-Aquecer os músculos; -Obter boa vibração dos lábios.	-Exercícios simples com notas longas	Avaliação por observação direta	10 min.
Exercícios de articulação	-Desenvolver a dicção no instrumento; -Desenvolver a destreza da língua.	-Jogos com sílabas em diferentes registos.	Avaliação por observação direta	10 min.

Planificação de aula avaliada (PESEVM II)

Aluno: Aluno A

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	Iniciação	05/07/2021	20 min.

Sumário: - Exercícios de aquecimento

- Exercícios de flexibilidade

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Aquecimento	-Vibração dos lábios; -Aquecimento muscular.	-Exercícios simples com intervalos de 5ª perfeitas.	Avaliação por observação direta	5 min.
Exercícios de flexibilidade	-Desenvolver o controle do ar; -Desenvolver o aumento do registo.	-Exercícios com intervalos, ligados e articulados.	Avaliação por observação direta	15 min.

Planificação de aula avaliada (PESEVM I)

Aluno: Aluno B

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	1º Grau	17/03/2021	25 min.

Sumário: - Exercícios de aquecimento

- Exercícios de articulação
- Estudo nº 23 do método “Fifty Recreational Studies” de Sigmund Hering

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Aquecimento	-Aquecer os músculos; -Obter boa vibração dos lábios.	-Exercícios simples com notas longas	Avaliação por observação direta	10 min.
Articulação	-Desenvolver a dicção no instrumento;	-Exercícios com diferentes articulações, em diferentes registo; -Jogos de sílabas.	Avaliação por observação direta	5 min.
Técnica	-Desenvolver capacidades técnicas	Estudo nº 23 do método “Fifty Recreational Studies” de Sigmund Hering -Correção da postura	Avaliação por observação direta	10 min.



Planificação de aula avaliada (PESEVM II)

Aluno: Aluno B

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	1º Grau	05/07/2021	25 min.

Sumário: - Estudo nº 21 do método “Fifty Recreational Studies” de Sigmund Hering

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Tempo	-Controle sob o tempo.	-Trabalhar em diferentes tempos, de forma progressiva, iniciando num tempo mais lento, aumentando pouco a pouco.	Avaliação por observação direta	5 min.
Dinâmicas	-Controle de diferentes dinâmicas do instrumento.	-Exercícios de contraste de dinâmicas, aquando a execução do estudo.	Avaliação por observação direta	5 min.
Técnica	-Desenvolver capacidades técnicas;	-Estudo nº 21 do método “Fifty Recreational Studies” de Sigmund Hering -Correção da postura.	Avaliação por observação direta	15 min.



Planificação de aula avaliada (PESEVM II)

Aluno: Aluno D

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	8º Grau	05/07/2021	30 min.

Sumário: - Excerto da obra “Légende”, para trompete e piano, de George Enescu

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Estilo	-Conhecimento do estilo da obra	-Diálogo com o aluno, acerca do estilo da obra, após execução da mesma	Avaliação por observação direta	5 min.
Musicalidade	Desenvolvimento do estilo/gosto musical do aluno; Desenvolvimento do contraste de estilos.	-Aplicação de exercícios em pequenos trechos da obra e de diferentes estilos.	Avaliação por observação direta	10 min.
Técnica	-Desenvolver capacidades técnicas do instrumento através da obra	-Aplicação de exercícios técnicos, com motivos da obra, para resolução de problemas ou dificuldades técnicas -Correção da postura	Avaliação por observação direta	15 min.



Planificação de aula avaliada (PESEVM I)

Aluno: Aluno E

Professor estagiário: João António De Pinho Moreira

Ano Letivo	Unidade Curricular	Grau	Data	Duração
2020/2021	Trompete	8º Grau	17/03/2021	30 min.

Sumário: - Concerto para trompete e piano de Alexander Arutunian

Conteúdos Programáticos	Objetivos	Metodologias/ Estratégias	Avaliação	Duração
Estilo	-Conhecimento do estilo da obra	-Diálogo com o aluno, acerca do estilo da obra, após execução da mesma	Avaliação por observação direta	5 min.
Dinâmicas	-Explorar diferentes dinâmicas do instrumento	-Exercícios de contraste de dinâmicas, aquando a execução da obra	Avaliação por observação direta	5 min.
Técnica	-Desenvolver capacidades técnicas do instrumento através da obra	-Aplicação de exercícios técnicos, com motivos da obra, para resolução de problemas ou dificuldades técnicas -Correção da postura	Avaliação por observação direta	20 min.

Anexos C

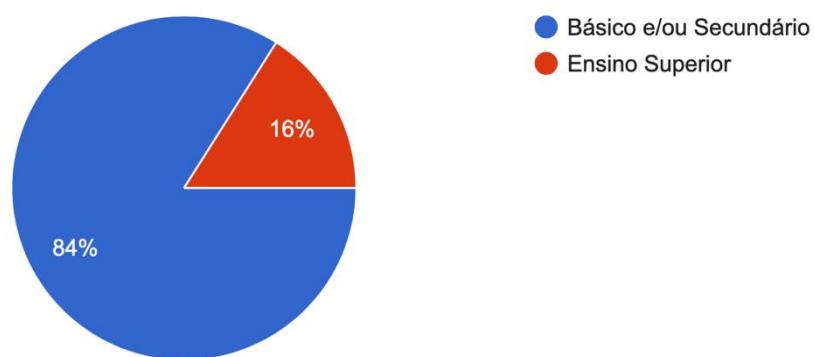
Questionários

Questionário 1 – Docentes do ensino básico e/ou secundário

Pergunta 1.

É docente de trompete de que via de ensino?

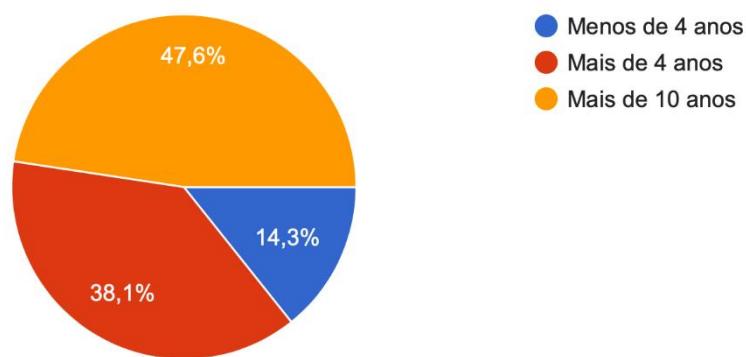
25 respostas



Pergunta 2.

Há quantos anos exerce a função de docente de trompete?

21 respostas

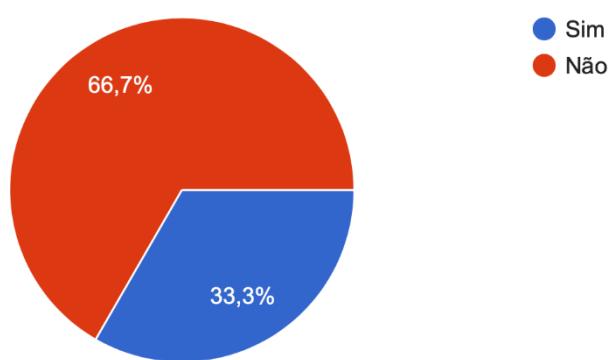


Pergunta 3.

Na(s) escola(s) em que lecciona, os conteúdos programáticos da disciplina de

trompete mencionam alguma abordagem à preparação de provas orquestrais?

21 respostas

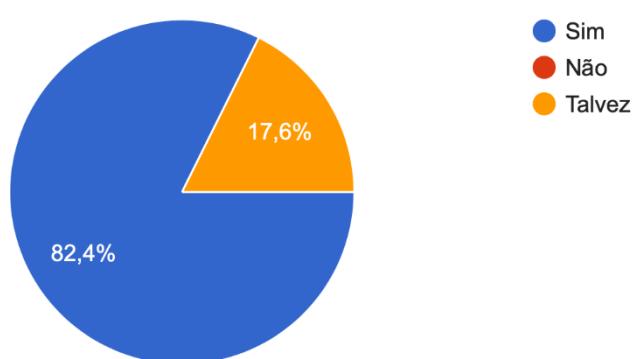


Pergunta 4.

Caso não mencionem, concorda que a inclusão desta temática, de carácter

introdutório, como forma de preparação ...superior, seja benéfico para os alunos?

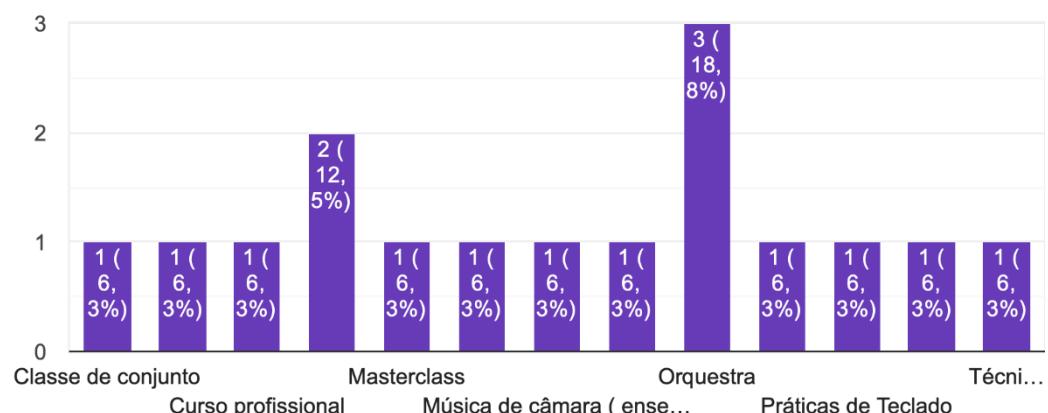
17 respostas



Pergunta 5.

Na(s) escola(s) onde lecciona, qual é a atividade atribuída à oferta complementar?

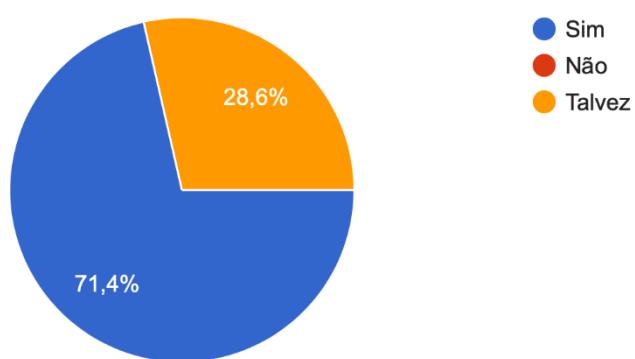
16 respostas



Pergunta 6.

Uma vez que a falta de tempo pode representar um fator contraditório, acredita que seja pertinente a inclusão ...introdutória, nessa oferta complementar?

21 respostas



Pergunta 7.

Baseado na sua experiência, que competências deve o aluno apresentar para dar inicio a esta atividade?

20 respostas

Boa Leitura rítmica e notacional;

Algum nível técnico no instrumento relativo com articulação, flexibilidade, emissão sonora e.o;

Conceito de pulsação estabelecido, noção de afinação, boa leitura, demonstrar domínio sobre o instrumento.

Deve ter consolidadas as bases técnicas de controle do instrumento (embocadura, respiração, postura...)

Ser aluno de secundário.

O aluno deve possuir competências técnicas e musicais que lhe permitam abordar, executar e compreender o contexto de alguns excertos de menor dificuldade.

Uma boa base técnica e control do instrumento.

Um bom domínio da técnica e da linguagem/leitura musical

Boa base técnica do instrumento, boa base rítmica e algumas noções de transposição

Pergunta 8.

Na sua perspetiva, qual o momento mais adequado, aproximadamente, para que a preparação de provas orquestrais seja introduzida? (Graus)

21 respostas

5º grau

7º grau

Ensino Secundário

7º/8º graus

8º

6.º Grau

A partir do 6º grau.

Final 5.º grau, 6.º grau

Na minha perspetiva deve acontecer logo que o aluno adquira capacidades para as preparar.

A partir do 6º Grau

6º Grau.

7º/8º graus

No secundário.

Por volta do 7.º grau.

5º grau

Por volta do sétimo grau.

Final 5.º grau, 6.º grau

5º Grau

Pergunta 9.

Quais os excertos orquestrais que considera mais adequados para uma primeira abordagem a esta temática?

21 respostas

Leonoress e don pasquale

Don Pasquale - Donizetti, Dueto 16 do 2º Ato - Carmen, Ouvertures Leonor - Beethoven, alguns andamentos do Concerto para Orquestra - Bela Bartok

Quandros de uma Exposição (Promenade) e Carmen

Leonore II e III de Beethoven/Carmen de Bizet/Don Pasquale de Donizetti/ Bolero de Ravel

Petroushka, Quadros de uma exposição, Leonoras e carmen

George Bizet - Carmen, Beethoven - Leonores 2 e 3, Britten - The young persons guide to the orchestra, Donizetti - Don Pasquale, Mussorgsky - promenade, Respighy - Pines of Rome, Nikolai Rimsky Korsakow

Carmen, Petrushka e Mahler.

Leonora(s), início 5.a sinfonia de Mahler e excertos que não envolvam muita transposição e de facial audição no enquadramento da obra

Leonore 3, Promenade - Quadros de Uma Exposição

Penso que excertos do período clássico

Petrouská, Carmen, 5.ª de Mahler

Carmen, Leonora de Beethoven, sinfonias de Mozart e quadro de uma exposição

Carmen, Pictures at an Exhibition (parte de trompete), entre outros

Compositores clássicos, 1a escola de Viena, a abordagem à articulação, introdução do instrumento como ritmo harmônico, a importância do segundo trompete neste tipo de música e porque tecnicamente são os excertos mais fáceis, embora do ponto de vista de caráter e de qualidade de som, sejam os mais adequados para uma primeira abordagem

Beethoven

Depende sempre do nível do aluno. Basicamente as Leonoras, Carmen, 2.ª de Schumann e Petruska.

Promenade, Quadros de uma exposição; Mussorgsky, M.

Promenade - Mussorgsky; Leonore 2 e 3 - Beethoven (entre outras obras do mesmo); Carmen - Bizet;

Alguns excertos do repertório clássico menos complexos (Mozart ou Beethoven); "Promenade" dos Quadros de uma Exposição de Mussorgski; Ir aumentando o nível de dificuldade até aos quatro excertos pedidos tradicionalmente pela EUYO e pela JOP.

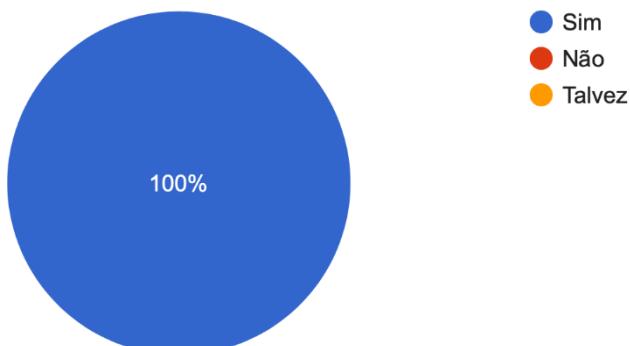
Carmen, Leonor overture nº2 e 3, petruscka, mahler sinfonia nº5.

Mussorgsky Promenade

Pergunta 10.

Considera uma boa capacidade de leitura à primeira vista e transposição uma mais valia para a prática do trompete?

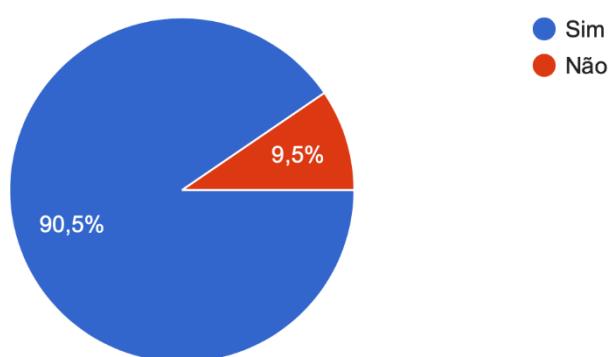
21 respostas



Pergunta 11.

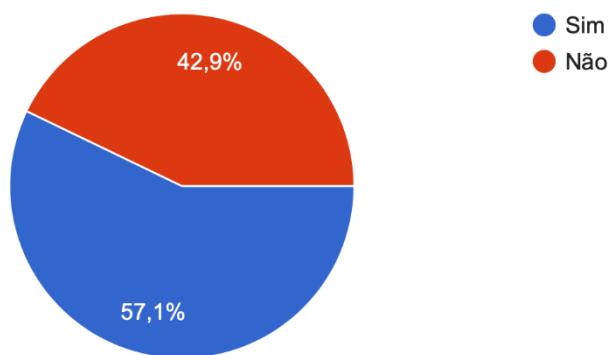
Concorda que a prática de excertos orquestrais seja benéfica para trabalhar essas capacidades? (Leitura à primeira vista e transposição)

21 respostas



Baseado na sua experiência, é frequente os alunos demonstrarem interesse no meio orquestral?

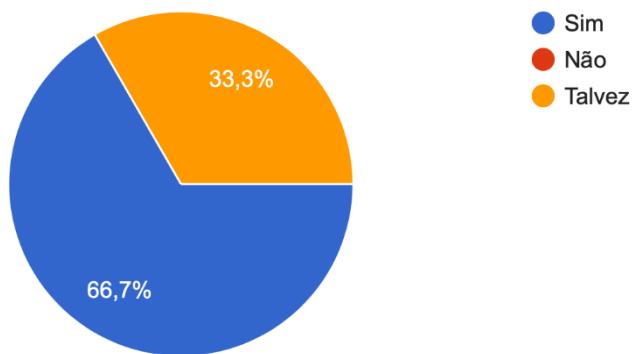
21 respostas



Pergunta 13.

Caso não o demonstrem com frequência, acredita que, se ao longo do ensino básico ou secundário esta temática fosse...vidade orquestral por parte dos alunos?

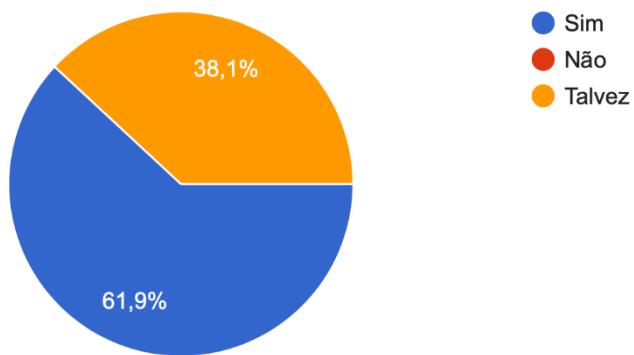
21 respostas



Pergunta 14.

Acredita que a abordagem à preparação de provas orquestrais possa representar um fator motivacional?

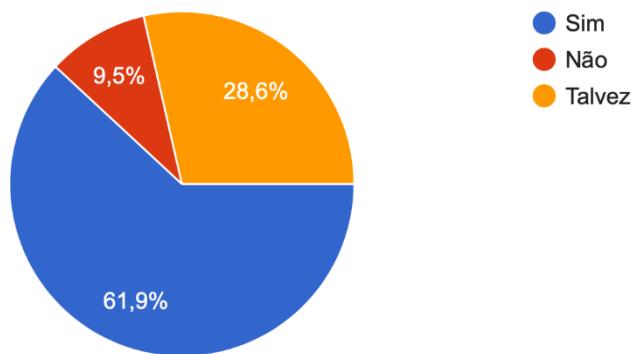
21 respostas



Pergunta 15.

Considera importante o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal?

21 respostas



Pergunta 16.

Há alguma coisa que considere pertinente acrescentar?

10 respostas

A prática de orquestra/conjunto é das melhores formas de os alunos de se apresentarem para ganhar confiança em palco.

Temática muito pertinente! A utilização da oferta complementar com esta finalidade é uma excelente ideia.

Na maioria dos casos dos alunos que não frequentam o ensino profissional, os atributos técnicos e o rendimento do aluno podem não ser suficientes para a introdução do trabalho de excertos, além do facto de muitas vezes haver alunos que estando em regime supletivo já se vêem a braços com a dificuldade em gerir o tempo entre o estudo musical e o trabalho da escola regular.

Só deixar aqui uma nota à questão do Trompete em dó, nem todos os alunos têm posse para a aquisição de um trompete e muitas vezes as escolas também não têm nem para emprestar nem para alugar.

Não

Na verdade até acho que a disciplina de excertos pode ser iniciada no ensino básico (1º a 5º graus) mas não com os livros de excertos mais comuns, como o Probespiel. Pode antes iniciar-se com excertos de obras orquestrais sejam do instrumento ou não, normalmente em arranjos simplificados, de forma a cativar o aluno a ouvir música orquestral. Tal facto poderá despertar mais cedo o interesse pela prática orquestral, seja sinfónica ou até mesmo de sopros ou cordas. Os excertos no sentido que comumente se conhecem apenas seriam abordados a partir do secundário.

A seleção dos excertos para introduzir o aluno neste meio deve ter em conta as suas capacidades.

Creio que no ensino vocacional, exceptuando talvez as escolas profissionais, os currículos não permitem dedicar tempo suficiente para uma abordagem mais consistente dos excertos orquestrais. Grande parte dos professores tenta contornar essa situação mas nem sempre é fácil. Depende muito da disponibilidade e interesse dos alunos.

A audição dos excertos também ajuda a que os alunos os consigam interpretar melhor

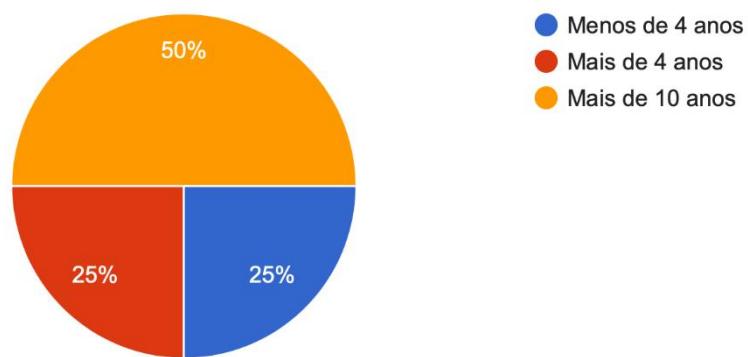
Não

Docentes do ensino superior

Pergunta 1.

Há quantos anos exerce a função de docente de trompete no ensino superior?

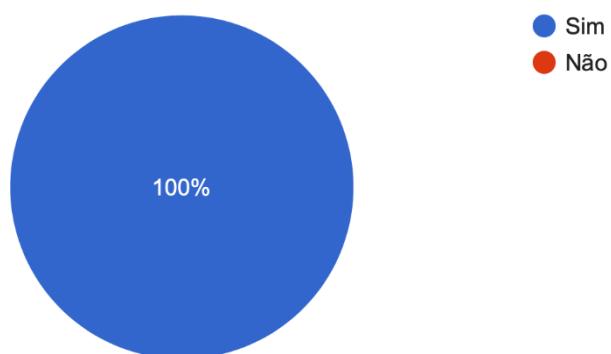
4 respostas



Pergunta 2.

Enquanto pedagogo, considera importante a preparação de provas orquestrais?

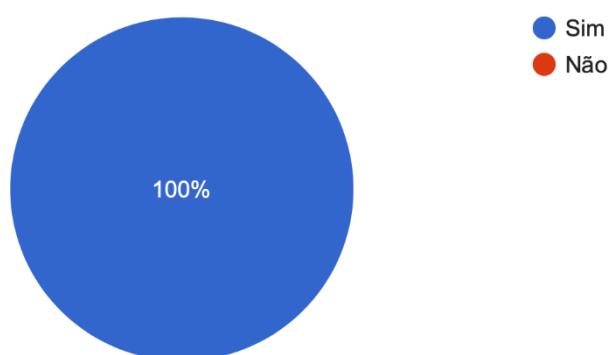
4 respostas



Pergunta 3.

Baseado na sua experiência, é frequente os alunos apresentarem interesse pelo meio orquestral e pela preparação de provas para esse fim?

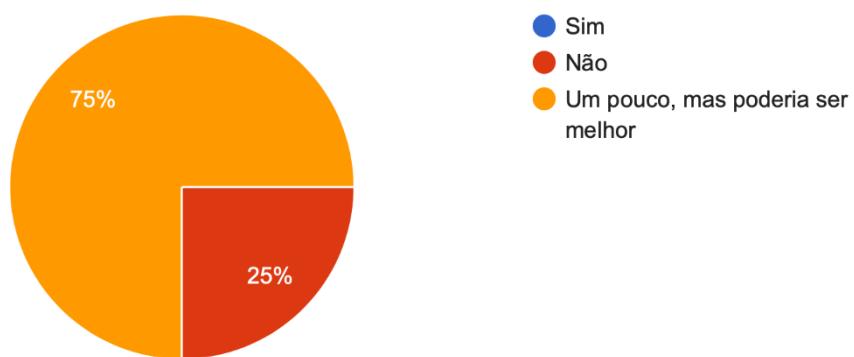
4 respostas



Pergunta 4.

De uma forma geral, considera que os alunos já chegam ao ensino superior com um bom conhecimento e preparação nesse meio?

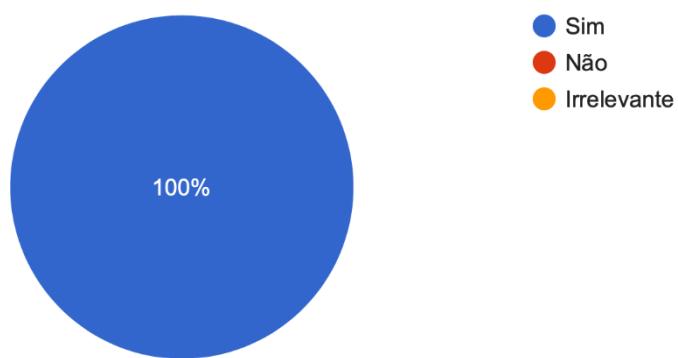
4 respostas



Pergunta 5.

Considera uma boa capacidade de leitura à primeira vista e transposição uma mais valia para a prática do trompete?

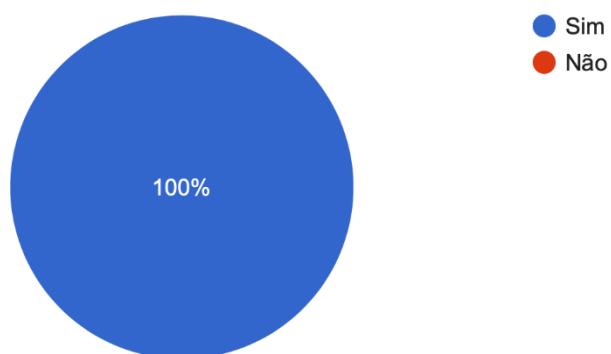
4 respostas



Pergunta 6.

Concorda que a prática de excertos orquestrais seja benéfica para trabalhar essas capacidades? (Leitura à primeira vista e transposição)

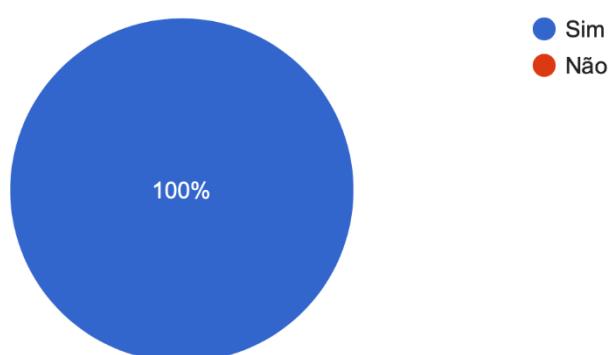
4 respostas



Pergunta 7.

Na sua perspetiva, enquanto docente de trompete do ensino superior, seria pertinente haver uma abordagem, de car...rma de preparação ao ensino superior?

4 respostas



Pergunta 8.

Supondo que esta abordagem era levada a cabo no ensino secundário, preparando para o ensino superior, quais os excertos orquestrais que acredita serem mais indicados para uma abordagem inicial?

4 respostas

Petruska, Mahler 5, Carmen, Parsifal, Quadros de uma Exposição, Concerto sol Ravel, Leonoras 2 e 3.

Carmen, Leonora(s), 3.a e 5.a de Mahler, Petrushka, bolero Ravel, Sherazade.

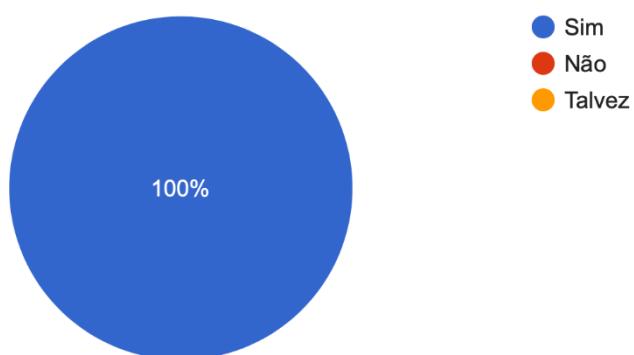
Petruska, Mahler 3 e 5, Quadros, Carmen, Ravel concerto em Sol, Beethoven Leonoras 2/3, Parsifal, Schumann 2

Todos os excertos mais conhecidos. Começando com Beethoven, Mozart, stravinsky, Mahler , etc.

Pergunta 9.

Considera importante o trabalho de excertos orquestrais, de forma estruturada, com carácter de disciplina semanal?

4 respostas



Pergunta 10.

Há alguma coisa que considere pertinente acrescentar?

1 resposta

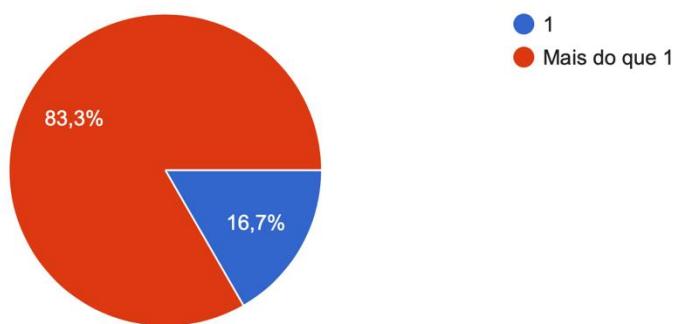
O estudo dos excertos orquestrais, além de ajudar nos aspetos anteriormente referidos, poderá também desenvolver a vontade explorar as obras e estilos, o que se torna benéfico para a bagagem musical do aluno.

Questionário 2 – Preparação de provas orquestrais

Pergunta 1.

Quantas provas de orquestra já venceu?

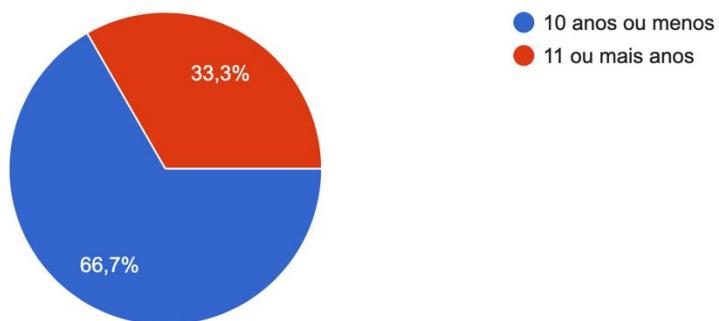
30 respostas



Pergunta 2.

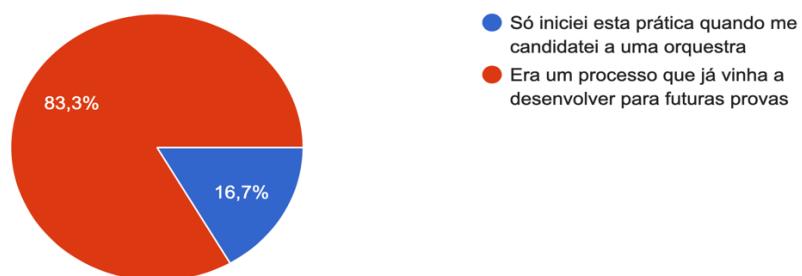
Há quanto tempo foi a última prova que venceu?

30 respostas



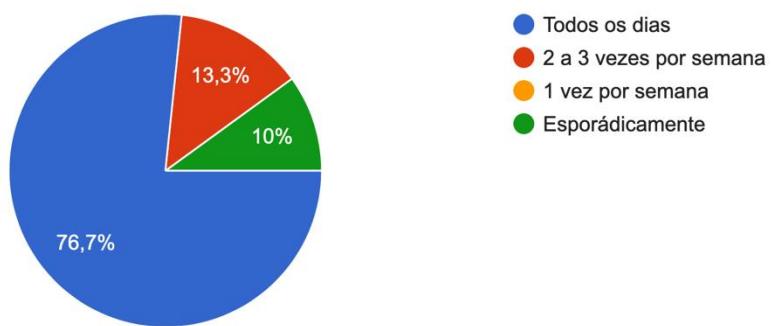
Pergunta 3.

O processo da preparação foi em específico para a prova em questão ou era um processo que já vinha a desenvolver, para futuras provas, no seu trabalho de desenvolvimento?
30 respostas



Pergunta 4.

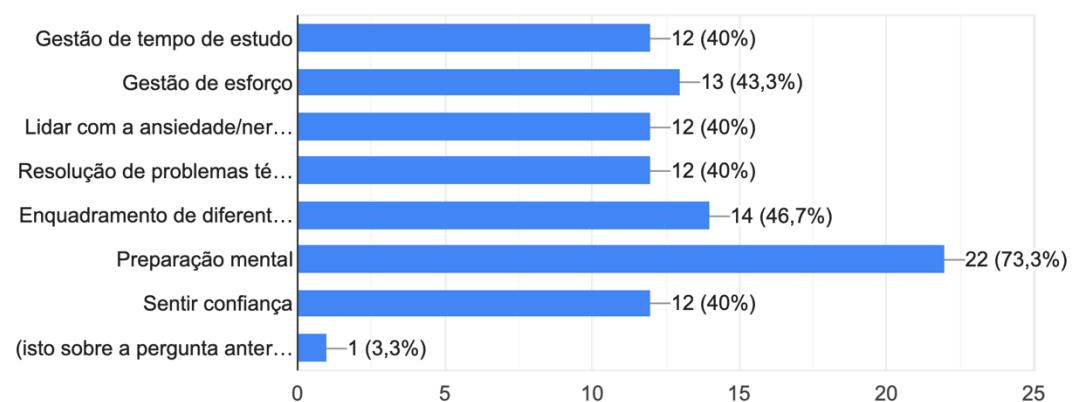
Com que regularidade dedicava o seu estudo à preparação de provas orquestrais?
30 respostas



Pergunta 5.

Quais os maiores desafios que sentiu durante a preparação? (várias respostas possíveis)

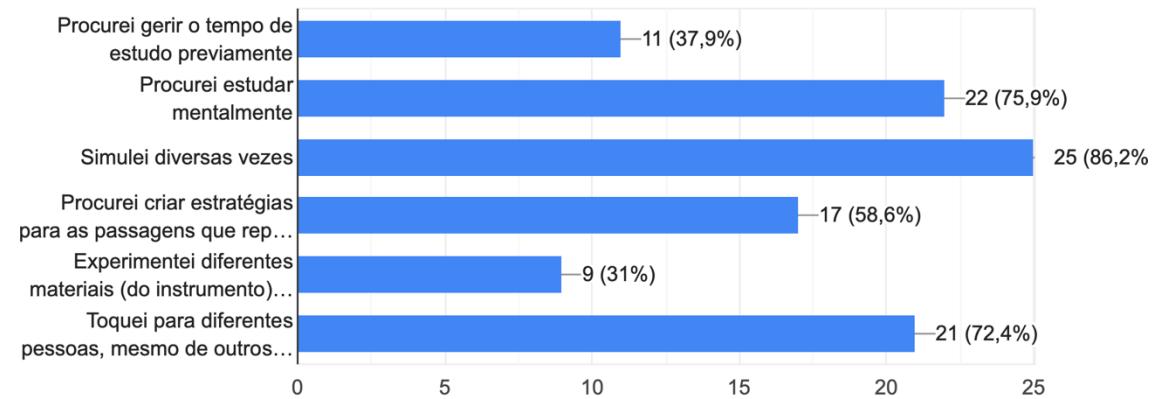
30 respostas



Pergunta 6.

Que estratégias aplicou para resolver esses desafios? (várias respostas possíveis)

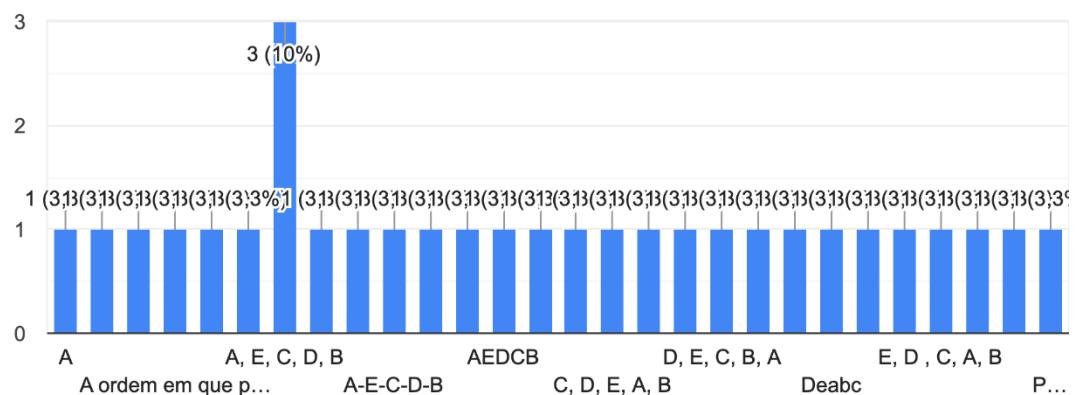
29 respostas



Pergunta 7.

Na sua visão, se dividirmos a preparação de uma prova orquestral em diferentes etapas, qual a ordem que considera mais pert...ificultades/problemas técnicos e afinação).

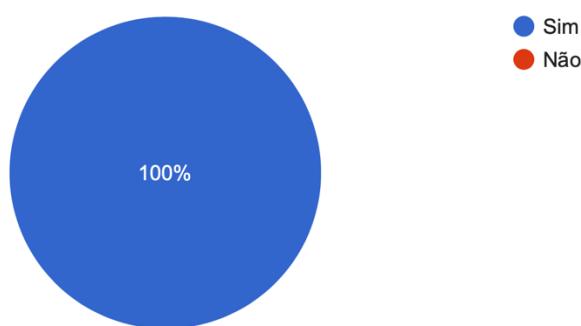
30 respostas



Pergunta 8.

Concorda que a confiança é necessária para uma boa preparação e prestação de uma prova orquestral?

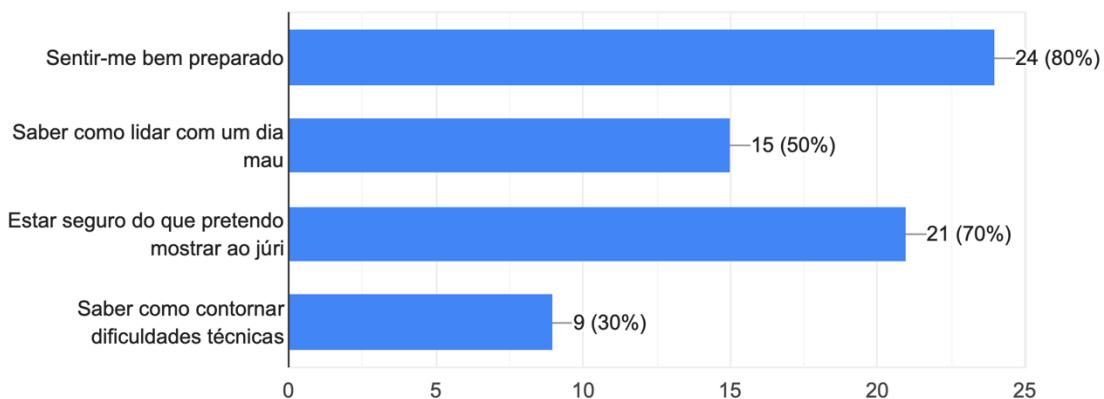
30 respostas



Pergunta 9.

Na sua perspetiva, como pode ser solidificada essa confiança? (várias respostas possíveis)

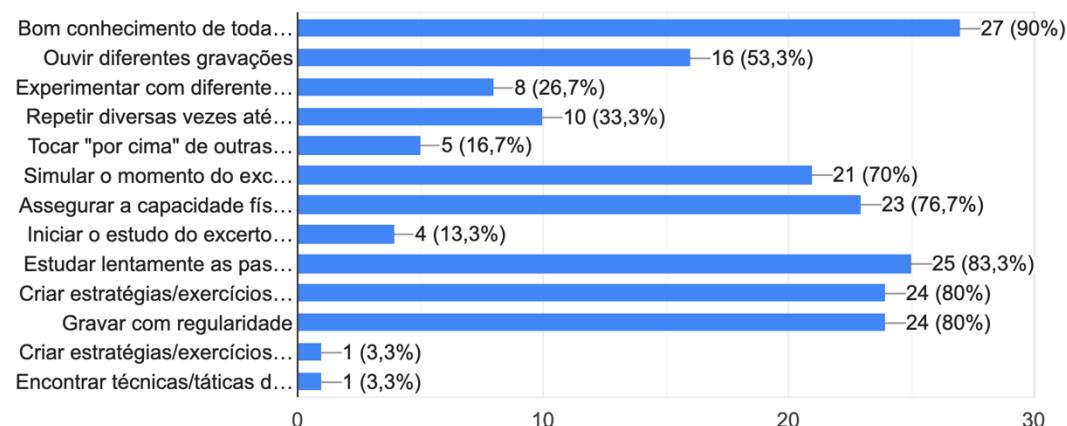
30 respostas



Pergunta 10.

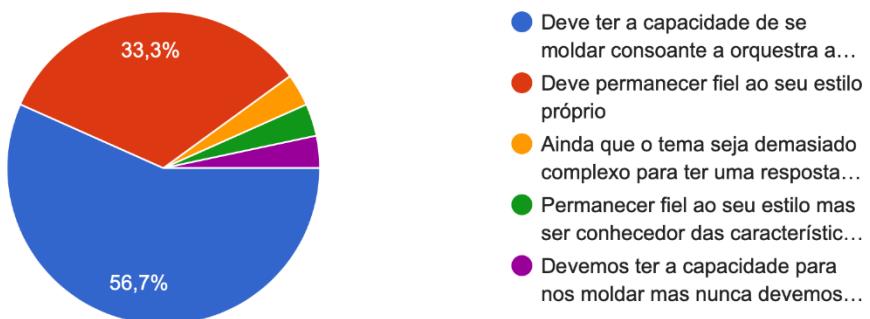
Na preparação de um excerto orquestral, quais os aspetos que considera fundamentais para uma preparação eficaz? (várias respostas possíveis)

30 respostas



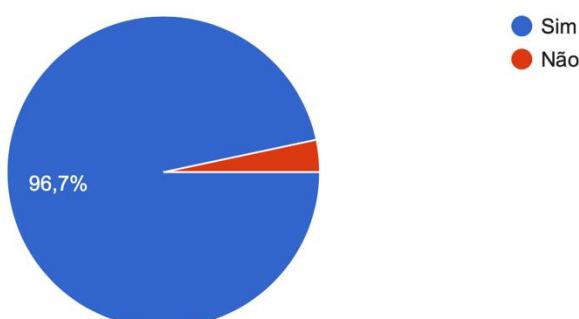
Pergunta 11.

Considera pertinente o músico ter a capacidade de se moldar ao estilo/forma de tocar, consoante a orquestra a que se candidata? Ou deve permanecer fiel ao seu estilo próprio?
30 respostas



Pergunta 12.

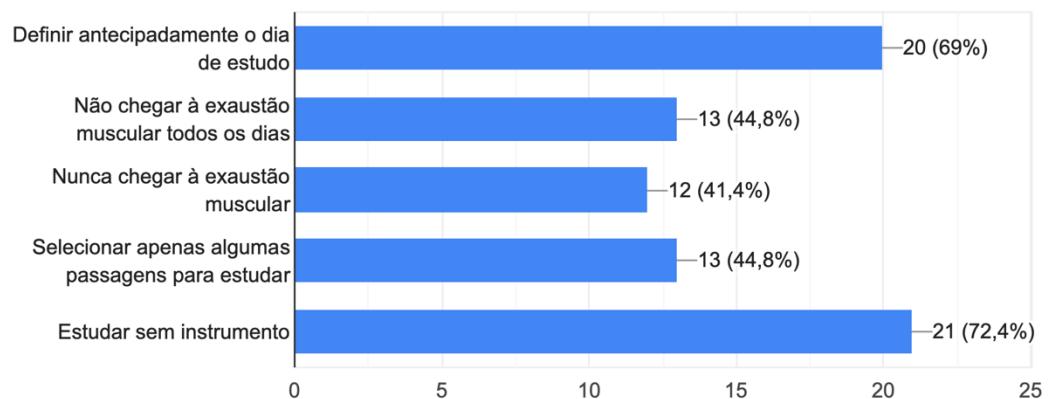
Considera importante uma boa gestão de esforço durante a preparação?
30 respostas



Pergunta 13.

Na sua perspetiva, como pode ser feita uma gestão de esforço positiva? (várias respostas possíveis)

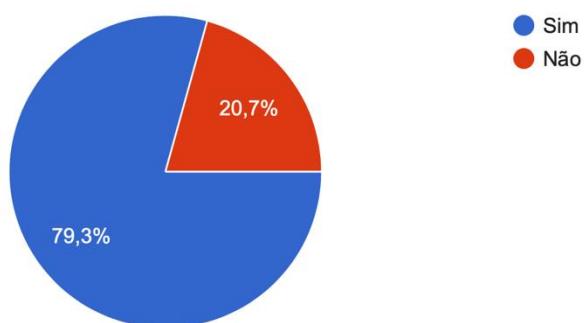
29 respostas



Pergunta 14.

Já foi jurado de provas orquestrais?

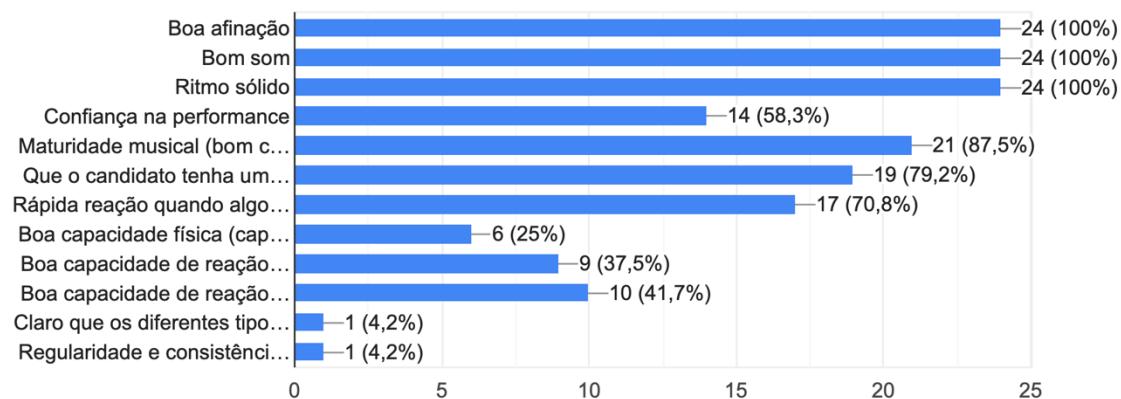
29 respostas



Pergunta 15.

Se sim, quais os aspetos/características que um júri mais procura num candidato?
(várias respostas possíveis)

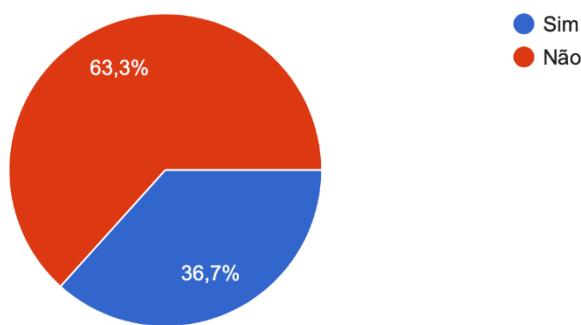
24 respostas



Pergunta 16.

Sente que a sua preparação para provas orquestrais surgiu, talvez, numa fase tardia e que seria benéfico se tivesse surgido numa fase mais inicial?

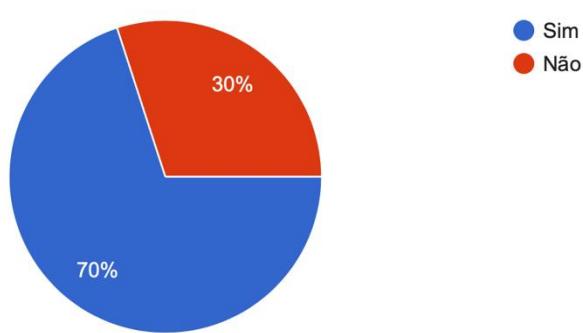
30 respostas



Pergunta 17.

À parte da carreira orquestral, leciona (ou já lecionou) no ensino vocacional?

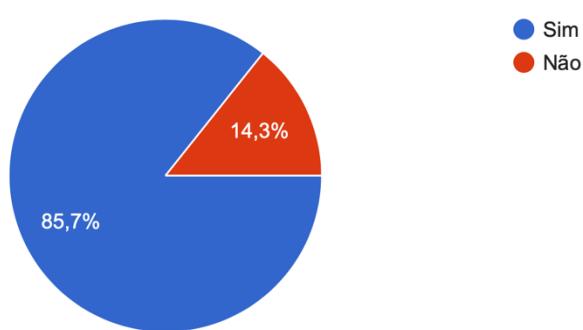
30 respostas



Pergunta 18.

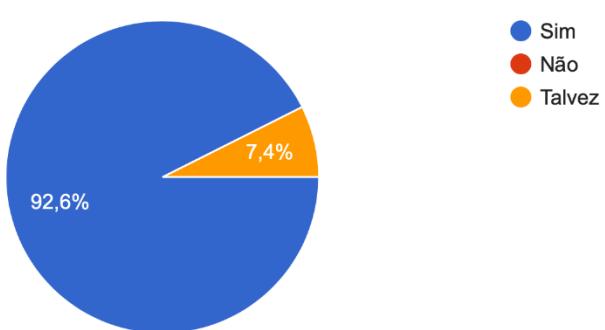
Se sim, aborda, de forma estruturada, a preparação de provas orquestrais com os seus alunos?

21 respostas



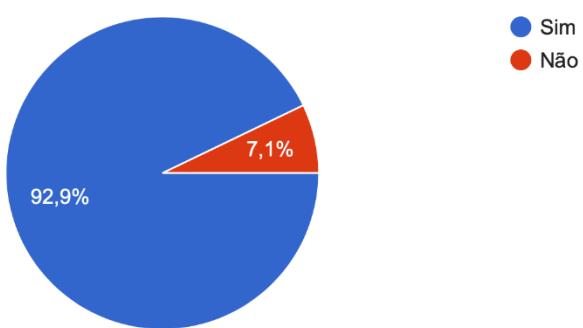
Pergunta 19.

Assim que o aluno apresente capacidades suficientes, concorda que seja benéfico introduzir esta temática de imediato, de forma... o surgimento de mais orquestras de jovens)
27 respostas



Pergunta 20.

Considera pertinente uma disciplina nesta variante, de carácter semanal, de forma introdutória ao excertos orquestrais, no ensino...perior e audições para orquestras de jovens?
28 respostas



Pergunta 21.

De uma perspetiva de docente para aluno, qual o melhor conselho que um professor pode dar neste processo de preparação de provas orquestrais?

24 respostas

Métrronome

Um estudo metódico é a melhor forma para estarmos bem preparados e confiantes na hora da performance.
"Difícil campo de treino, fácil campo de batalha!"

Disciplina

Trabalhar eficazmente o Programa e procurar tocar para músicos do naipe de várias Orquestras. Estar aberto aos concelhos de quem tem Anos de experiência. Ouvir concertos ao vivo.

Ouvir muita música não só para o seu instrumento. Assistir ao maior número de concertos possível

Trabalhar arduamente e ter confiança em nós próprios. A partir do momento que vamos fazer uma prova para uma orquestra é porque temos que ter confiança e acreditar que vamos vencê-la , mesmo que no final não se concretize o nosso desejo.

Ouvir atentamente muita música desde cedo !!

Estudar com regularidade os excertos, recorrendo o máximo possível ao metronomo (sub-dividindo sempre que seja benéfico) e afinador. E tentar estuda los como se fossem um estudo , ou um exercício diário

Ouvir muita música, prestar especial atenção à maneira como os excertos são executados pelos diversos artistas e tocar entre 3 a 4 excertos por semana.

Fazer o máximo de audições possível

Na minha opinião, a preparação da mesma é sem dúvida uma "grande prova", no entanto quando chega o dia D, há que saber que se está preparado que se fez tudo aquilo que se podia até ao dia. Desta forma haverá uma maior confiança no trabalho que iremos apresentar. O que mais aconselho, é na hora de estudo saber fazê-lo com acertividade, ir diretamente aos nossos pontos fracos, e fazer sempre um esquema semanal de estudo. Acho muito importante fazer se gravações diárias, e tocar para colegas! Há utilização de metrônomo e afinador é obrigatório em todo o processo de preparação, e uns dias antes começar por tirá-lo de forma ao tempo ficar automatizado no nosso íntimo! O acreditar, ser focado, dedicado é sem dúvida uma mais valia! A preparação técnica em si é importante! Mas a parte mental é algo que mesmo com muita preparação, por vezes nos atraiçoa, daí essa parte deveria ser mais incutida por nós pedagogos!

Organização do estudo/simulação sobretudo para colegas que não sejam do mesmo instrumento, para uma maior variedade de opiniões.

Não sou professor no entanto diria que existe muita coisa que só vão aprender depois de passarem por elas e isso é algo que nunca vão aprender dentro de uma sala de aula. Nesse sentido se enquanto professor eu percebesse que determinado aluno/a está a começar a formar a ideia de um dia tocar numa orquestra tentaria desde logo incentivar a fazer audições para Orquestras de Jovens, Academias de Orquestra e Estágios de Verão. Colecionar essas experiências desde cedo poderá certamente um dia mais tarde ajudar numa audição para uma Orquestra profissional. Outra coisa que me ajudou muito foi tocar para outras pessoas mesmo não sendo do nosso instrumento, mesmo que tenhamos uma relação de amizade com a outra pessoa vamos acabar por estar sob pressão nesses momentos e acaba por ser uma boa preparação para quando chegue o dia da prova, além claro de qualquer ideia ou sugestão musical que nos possam dar. Fazer gravações constantemente durante a preparação é para mim algo também que me ajudou bastante não só pela preparação mas também para perceber a minha própria evolução e ver quais aspectos tenho de me focar a medida que a prova se aproxima.

Dedicação, confiança e persistência, nunca desistam.

Métrronome

Ouvir muita música não só para o seu instrumento. Assistir ao maior número de concertos possível

Trabalhar eficazmente o Programa e procurar tocar para músicos do naipe de várias Orquestras. Estar aberto aos concelhos de quem tem Anos de experiência. Ouvir concertos ao vivo.

O trabalho está feito "Desfruta"

Saber o que está acontecer na orquestra no momento em que se está a tocar o excerto para estar mais 'metido' na música.

Disciplina

Trabalhar arduamente e ter confiança em nós próprios. A partir do momento que vamos fazer uma prova para uma orquestra é porque temos que ter confiança e acreditar que vamos vencê-la , mesmo que no final não se concretize o nosso desejo.