



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**A relevância dos estudos de C. Czerny (1791-1857) na
formação pianística e a sua aplicação pedagógica no
repertório clássico no ensino artístico especializado de música**

André Ricardo Sanches Morais Rodrigues

Orientador(es) | Mauro Dilema

Pedro Moreira

Évora 2025





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

**A relevância dos estudos de C. Czerny (1791-1857) na
formação pianística e a sua aplicação pedagógica no
repertório clássico no ensino artístico especializado de música**

André Ricardo Sanches Morais Rodrigues

Orientador(es) | Mauro Dilema
Pedro Moreira

Évora 2025



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

Presidente | Conceição Leal da Costa (Universidade de Évora)

Vogais | Pedro Moreira (Universidade de Évora) (Orientador)
Taíssa Marchese (Universidade de Évora) (Arguente)

Agradecimentos

Aos professores Mauro Dilema e Pedro Moreira pelo apoio e orientação.

Ao professor Hélder Entrudo pela abertura e disponibilidade.

À professora Ana Telles pela empatia e generosidade.

À Universidade de Évora e à Escola Artística de Música do Conservatório Nacional pelo acolhimento.

E a todos os que, indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho, o meu sincero agradecimento.

A relevância dos estudos de C. Czerny (1791-1857) na formação pianística e a sua aplicação pedagógica no repertório clássico no ensino artístico especializado de música

Resumo

O presente relatório foi elaborado no âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada (PES) I e II, do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, que incluiu um estágio na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) sob a orientação dos Professores Doutores Mauro Dilema e Pedro Moreira e orientador cooperante o Professor Hélder Entrudo.

A estrutura deste relatório está dividida em duas grandes partes.

A primeira parte é relativa ao relatório de estágio em si, onde é feita uma caracterização da Escola e dos alunos acompanhados na PES. A primeira parte termina com uma análise crítica da atividade docente e das aulas lecionadas.

Na segunda parte, é exposta uma investigação que tem como base os estudos para piano de Carl Czerny e a sua relação com o repertório para piano do Período Clássico. Esta secção é sustentada pela análise proveniente de questionários realizados a alunos e entrevistas realizadas a professores.

Foi possível concluir que os estudos de Czerny têm, de facto, relevância técnica e pedagógica na formação de pianistas e na aplicação ao repertório clássico no ensino artístico especializado de música.

Palavras-Chave: Ensino de música, piano, repertório clássico, Carl Czerny, estudo

The relevance of C. Czerny's studies (1791–1857) in pianistic training and their pedagogical application in classical repertoire within specialized music education

Abstract

This report was prepared within the scope of the Supervised Teaching Practice (PES) I and II modules of the Master's Degree in Music Teaching at the University of Évora. It includes a teaching placement carried out at the Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), under the supervision of Professors Mauro Dilema and Pedro Moreira, with Professor Hélder Entrudo serving as the cooperating supervisor.

The structure of this report is divided into two main sections.

The first section concerns the teaching placement itself, providing a description of the school and the students observed during the PES. It concludes with a critical analysis of the teaching activity and of the lessons taught.

The second section presents a research project based on Carl Czerny's piano studies and their relationship with Classical-period piano repertoire. This section is supported by an analysis of data collected through questionnaires administered to students and interviews conducted with teachers.

It was possible to conclude that Czerny's studies indeed possess technical and pedagogical relevance in the training of pianists and in their application to the classical repertoire within specialised artistic music education.

Keywords:

Music education, piano, classical repertoire, Carl Czerny, study

Índice geral

INTRODUÇÃO	1
SECÇÃO I - PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA	3
1. CARACTERIZAÇÃO DA ESCOLA ARTÍSTICA DE MÚSICA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL (EAMCN)	4
1.1 BREVE HISTÓRIA.....	4
1.2 MISSÃO E VALORES.....	5
1.3 OFERTA EDUCATIVA E ESTRUTURA CURRICULAR	6
1.4 ÓRGÃOS DE GESTÃO E ORGANIZAÇÃO ADMINISTRATIVA	6
1.5 PROFESSOR ORIENTADOR COOPERANTE - HÉLDER ENTRUDO	7
2. CARACTERIZAÇÃO DOS ALUNOS	8
2.1 PERFIL GERAL DOS ALUNOS.....	8
2.1.1 Aluno A.....	9
2.1.2 Aluno B.....	9
2.1.3 Aluno C.....	10
2.1.4 Aluno D	10
2.1.5 Aluno E.....	10
2.1.6 Aluno F.....	11
2.1.7 Aluno G	11
2.1.8 Aluno H.....	11
3. PRÁTICAS EDUCATIVAS	12
3.1 ANÁLISE CRÍTICA DA ATIVIDADE DOCENTE	12
3.2 AULAS LECIONADAS PELO MESTRANDO.....	16
3.2.1 Aluno D	17
3.2.2 Aluno G	17
3.2.3 Observações pedagógicas.....	18
3.2.4 Reflexão crítica	18
4. REFLEXÕES FINAIS	18
SECÇÃO II - INVESTIGAÇÃO	20

1. INTRODUÇÃO	21
2. REVISÃO DE LITERATURA	22
3. METODOLOGIA	24
4. A PREPARAÇÃO DE UMA EXECUÇÃO MUSICAL	26
4.1 PREPARAÇÃO DO PONTO DE VISTA GLOBAL DA EXECUÇÃO MUSICAL/PREPARAÇÃO ARTÍSTICO-INTERPRETATIVA	26
4.2 PREPARAÇÃO DO PONTO DE VISTA MUSICAL E PERFORMATIVO/AQUECIMENTO MUSICAL..	27
4.3 O ESTUDO COMO PEÇA INSTRUMENTAL.....	29
5. CARL CZERNY, OS SEUS ESTUDOS E MÉTODOS PEDAGÓGICOS	30
5.1 BIOGRAFIA DE CARL CZERNY.....	30
5.1.1 <i>Infância e primeiros anos</i>	30
5.1.2 <i>Educação Musical e Formação com Beethoven (1770-1827)</i>	31
5.1.3 <i>Carreira como Intérprete</i>	31
5.1.4 <i>Carreira Pedagógica</i>	32
5.1.5 <i>Produção musical</i>	32
5.1.6 <i>Obras Pedagógicas e Teóricas</i>	33
5.1.7 <i>Perspetivas sobre Performance Histórica</i>	34
5.1.8 <i>Reconhecimento e Legado</i>	34
5.1.9 <i>Obras Notáveis e Avaliação Artística</i>	34
5.1.10 <i>Últimos anos e legado</i>	35
5.2 Os ESTUDOS DE CZERNY	35
5.2.1 <i>Catálogo dos opus de estudos mais relevantes</i>	36
5.3 O MÉTODO PEDAGÓGICO OP. 500 DE C. CZERNY: FUNDAMENTOS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS PARA O ENSINO DE PIANO.....	37
5.4 O MÉTODO PEDAGÓGICO <i>LETTERS TO A YOUNG LADY ON THE ART OF PLAYING THE PIANOFORTE, FROM THE EARLIEST RUDIMENTS TO THE HIGHEST STAGE OF CULTIVATION (1842)</i>	43
5.5 DESCRIÇÃO DE ESTUDOS DE CZERNY E OUTRAS OBRAS	47
<i>Estudo op. 777 n.º 3</i>	47
<i>Estudo op.777 n.º 9</i>	50
<i>Estudo op. 599 n.º 56</i>	52
<i>Estudo op. 599 n.º 57</i>	54
<i>Estudo op. 849 n.º 4</i>	56

<i>Estudo op. 849 n.º 12</i>	57
<i>Estudo op. 299 n.º 13</i>	58
<i>Estudo op. 740 n.º 2</i>	60
<i>Estudos op. 740 n.ºs 12 e 41</i>	61
6. APRESENTAÇÃO E ANÁLISE DE RESULTADOS	62
6.1 QUESTIONÁRIOS REALIZADOS AOS ALUNOS	63
6.2 ANÁLISE DE ENTREVISTAS REALIZADAS	71
7. CONCLUSÃO	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	77
ANEXOS	86
ANEXO 1: AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO EM QUESTIONÁRIO – ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO.....	86
ANEXO 2: QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO.....	88
ANEXO 3: CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM ENTREVISTA	93
ANEXO 4: GUIÕES DE ENTREVISTAS AOS PROFESSORES.....	95

Índice de Gráficos

GRÁFICO 1 ANÁLISE EM GRÁFICO DE BARRAS RELATIVO À IDADE DOS PARTICIPANTES NO QUESTIONÁRIO	63
GRÁFICO 2 ANÁLISE EM GRÁFICO CIRCULAR RELATIVO À IDADE DOS PARTICIPANTES NO QUESTIONÁRIO	64
GRÁFICO 3 HÁ QUANTO TEMPO ESTUDA PIANO	64
GRÁFICO 4 SABE QUEM É CARL CZERNY.....	65
GRÁFICO 5 QUANTOS EXERCÍCIOS OU ESTUDOS DE CZERNY PRATICOU	66
GRÁFICO 6 CONSIDERA OS EXERCÍCIOS FÁCEIS OU DIFÍCEIS	67
GRÁFICO 7 OS EXERCÍCIOS DE CZERNY AJUDAM-NO A TOCAR MÚSICAS DE COMPOSITORES COMO MOZART OU BEETHOVEN	68
GRÁFICO 8 GOSTA DE TOCAR EXERCÍCIOS DE CZERNY	69
GRÁFICO 9 COMO SE SENTE AO TOCÁ-LOS.....	69
GRÁFICO 10 COLEÇÕES (OPUS) DE CZERNY QUE JÁ TOCOU	70

GRÁFICO 11 QUE COMPOSITORES DO PERÍODO CLÁSSICO JÁ TOCOU	71
---	----

Índice de Figuras

FIGURA 1 RITMO 1 PARA ESCALAS.	13
FIGURA 2 RITMO 2 PARA ESCALAS.	13
FIGURA 3 RITMO 3 PARA ESCALAS.	13
FIGURA 4 RITMO 4 PARA ESCALAS.	13
FIGURA 5 RITMO 5 PARA ESCALAS.	13
FIGURA 6 RITMO 6 PARA ESCALAS.	14
FIGURA 7 RITMO 7 PARA ESCALAS.	14
FIGURA 8 RITMO 8 PARA ESCALAS.	14
FIGURA 9 RITMO 1 PARA ARPEJOS.	14
FIGURA 10 RITMO 2 PARA ARPEJOS.	15
FIGURA 11 ESTUDO OP. 777 N.º 3 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-16	47
FIGURA 12 SONATA N.º 16 EM DÓ MAIOR, K. 545 (1.º ANDAMENTO) DE W. A. MOZART, COMPASSOS 1-4	48
FIGURA 13 ESTUDO OP. 777 N.º 3, 3.º COMPASSO DA FIGURA 11	49
FIGURA 14 SONATA N.º 7, OP. 10 N.º 3 (2.º ANDAMENTO) DE L. VAN BEETHOVEN, COMPASSOS 1-6	49
FIGURA 15 SONATA EM MI BEMOL MAIOR, HOB.XVI:52 DE J. HAYDN, COMPASSOS 62-65	50
FIGURA 16 ESTUDO OP. 777 N.º 9 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-32	50
FIGURA 17 CONCERTO PARA PIANO E ORQUESTRA N.º 21 EM DÓ MAIOR, K. 467 (2.º ANDAMENTO) DE W. A. MOZART, COMPASSOS 23-26.....	51
FIGURA 18 SONATA N.º 11 EM LÁ MAIOR, K. 331 (3.º ANDAMENTO) DE W. A. MOZART, COMPASSOS 1-13	51
FIGURA 19 ESTUDO OP. 599 N.º 56 DE C. CZERNY	52
FIGURA 20 EXERCÍCIO N.º 40, THE VIRTUOSO PIANIST IN SIXTY EXERCISES DE C. L. HANON, COMPASSOS 1-9	53
FIGURA 21 SONATA N.º 32, OP. 111 (1.º ANDAMENTO) DE L. VAN BEETHOVEN, COMPASSOS 65-71	53
FIGURA 22 ESTUDO OP. 299 N.º 31 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-6	54

FIGURA 23 ESTUDO OP. 599 N.º 57 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-8	54
FIGURA 24 SONATA EM DÓ MAIOR, HOB.XVI:50 (1.º ANDAMENTO) DE J. HAYDN, COMPASSOS 34-36.....	55
FIGURA 25 ESTUDO TÉCNICOS (S. 146, LIVRO XI) EM DÓ MAIOR DE F. LISZT.....	55
FIGURA 26 ESTUDO OP. 849 N.º 4 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-8	56
FIGURA 27 CANÇÃO SEM PALAVRAS, OP. 19B, DE F. MENDELSSOHN-BARTHOLDY, COMPASSOS 1-7.....	57
FIGURA 28 ESTUDO OP. 849 N.º 12 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-6.....	57
FIGURA 29 SONATA EM RÉ MENOR, K. 141, DE D. SCARLATTI, COMPASSOS 1-10	58
FIGURA 30 ESTUDO OP. 299 N.º 13 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-7	59
FIGURA 31 SONATA OP. 2 N.º 3 (1.º ANDAMENTO), COMPASSOS 80-92.....	59
FIGURA 32 ESTUDO OP. 740 N.º 2 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-8	60
FIGURA 33 ESTUDO OP. 740 N.º 12 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-5.....	61
FIGURA 34 ESTUDO OP. 740 N.º 41 DE C. CZERNY, COMPASSOS 1-6.....	61
FIGURA 35 AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO EM QUESTIONÁRIO – ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO (PARTE 1)	86
FIGURA 36 AUTORIZAÇÃO PARA PARTICIPAÇÃO EM QUESTIONÁRIO – ENCARREGADOS DE EDUCAÇÃO (PARTE 2)	87
FIGURA 37 QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO - INICIAÇÃO – ATÉ AOS 9 ANOS (PARTE 1)..	88
FIGURA 38 QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO - INICIAÇÃO – ATÉ AOS 9 ANOS (PARTE 2)..	89
FIGURA 39 QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO DO 1.º AO 5.º GRAU (PARTE 1).....	90
FIGURA 40 QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO DO 1.º AO 5.º GRAU (PARTE 2).....	91
FIGURA 41 QUESTIONÁRIOS AOS ALUNOS DE PIANO DO 1.º AO 5.º GRAU (PARTE 3).....	92
FIGURA 42 CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM ENTREVISTA (PARTE 1).....	93
FIGURA 43 CONSENTIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM ENTREVISTA (PARTE 2).....	94
FIGURA 44 GUIÃO DE ENTREVISTA AO PROFESSOR DE PIANO DO ENSINO SUPERIOR (PARTE 1)...	95
FIGURA 45 GUIÃO DE ENTREVISTA AO PROFESSOR DE PIANO DO ENSINO SUPERIOR (PARTE 2)...	96
FIGURA 46 GUIÃO DE ENTREVISTA AO PROFESSOR DE PIANO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA (PARTE 1)	97
FIGURA 47 GUIÃO DE ENTREVISTA AO PROFESSOR DE PIANO DO ENSINO ARTÍSTICO ESPECIALIZADO DE MÚSICA (PARTE 2)	98

Introdução

O presente relatório é apresentado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES) do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, realizada durante o ano letivo de 2024/2025. O relatório reflete o percurso formativo e investigativo desenvolvido e integra duas partes: a prática pedagógica supervisionada e a investigação intitulada *A relevância dos estudos de C. Czerny (1791-1857) na formação pianística e a sua aplicação pedagógica no repertório clássico no ensino artístico especializado de música*. Tem como objetivo refletir criticamente sobre a prática docente enquanto relaciona teoria e prática e valoriza a herança e legado de Czerny como contributo relevante para o ensino contemporâneo do piano no contexto do ensino artístico especializado.

A primeira parte do relatório descreve o trabalho realizado na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN), sob orientação do Professor Hélder Entrudo, incluindo a observação e docência, bem como a reflexão sobre estas vertentes. Encontra-se dividido em três capítulos, nomeadamente: caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN); caracterização dos alunos; práticas educativas; reflexões finais.

A segunda parte apresenta a investigação que analisa a importância pedagógica dos estudos de Czerny e a sua aplicação no repertório clássico. Encontra-se dividido em sete capítulos, nomeadamente introdução; revisão de literatura; metodologia; preparação de uma execução musical; Carl Czerny; apresentação e análise de resultados; conclusão.

No capítulo preparação de uma execução musical, é exposta a ideia de que é necessária uma preparação musical, artística e interpretativa para conseguir abordar o repertório pianístico e são apresentados vários métodos para maturar e sedimentar o processo de aprendizagem de uma obra ao piano. Outro aspeto abordado é a preparação do ponto de vista musical e performativo, onde é exposta a definição etimológica-funcional do prelúdio. De seguida, é introduzida a definição de estudo como peça instrumental.

No capítulo Carl Czerny, é apresentada a biografia deste compositor, pianista e pedagogo; de seguida, é exposto o seu repertório, nomeadamente os seus livros de estudos mais relevantes e também os seus métodos pedagógicos; seguidamente, são apresentados alguns excertos de

estudos compostos por Czerny, acompanhados por uma breve análise e comparação com obras do Período Clássico e não só.

No capítulo de apresentação e análise de resultados, são mostradas as respostas aos questionários realizados aos alunos do Professor Hélder Entrudo, bem como os resultados das entrevistas realizadas individualmente a um professor de piano do ensino superior e um professor de piano do ensino artístico especializado de música.

Na conclusão, são apresentados os resultados da investigação, tanto do ponto de vista da revisão de literatura como dos dados recolhidos.

Secção I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Caracterização da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN)

1.1 Breve história

A criação da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional acontece na sequência do fecho e extinção do Seminário da Patriarcal, uma instituição anterior dedicada à formação musical. Assim, é fundado em Lisboa o Conservatório de Música da Casa Pia, tendo como seu diretor João Domingos Bomtempo¹ (1775 - 1842) e sendo entretanto, incorporado no Conservatório Geral da Arte Dramática. Já com a denominação de Conservatório Real de Lisboa, passa por uma fase de incerteza na qual chegou mesmo a ser posta em causa a sua extinção, dado o contexto de grave situação financeira (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024b).

Devido ao aburguesamento que ocorre na sociedade portuguesa, o Conservatório Real de Lisboa irá crescer em dimensão e importância social na segunda metade do séc. XIX. As reformas ocorridas na primeira metade do séc. XX, correspondentes à Primeira República (Decreto nº 5.546, de 9 de maio de 1919) e à Ditadura Militar (Decreto nº 18.881, de 25 de setembro de 1930), representam dois momentos decisivos na história do Conservatório Nacional. Apesar da reforma de 1919 ser considerada um marco relevante, não produziu alterações substanciais na realidade pedagógica da instituição, uma vez que várias das disciplinas então criadas nunca chegaram a ter alunos. Tal facto, aliado às restrições económicas da época, justificou os cortes realizados pela reforma de 1930, elaborada por uma comissão que incluiu Júlio Dantas (1879-1962) e José Viana da Mota² (1868-1948) (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024b).

¹ João Domingos Bomtempo foi um pianista, compositor e pedagogo português. Filho do oboísta italiano F. X. Bomtempo, estudou no Seminário Patriarcal e destacou-se em Paris como intérprete e compositor, tendo estabelecido amizade com M. Clementi (1752-1832). Viveu em Paris e em Londres antes de regressar definitivamente a Lisboa, onde fundou a Sociedade Filarmónica (1822) e foi nomeado primeiro diretor do Conservatório em 1835. Considerado um dos principais reformadores da música em Portugal, foi pioneiro na introdução da música sinfónica e de câmara num ambiente dominado pela ópera italiana (Sousa, 2001).

² José Viana da Mota foi um pianista, compositor e pedagogo português. Formou-se no Conservatório Nacional, em Lisboa, e prosseguiu os estudos em Berlim com Xaver (1850-1924) e Philipp Scharwenka (1847-1917), trabalhando posteriormente com Liszt (1811-1886) em Weimar e com Bulow (1830-1894) em Frankfurt. Realizou extensas digressões pela Europa, Estados Unidos e América do Sul e colaborou com Ferruccio Busoni (1866-1924) em edições de obras de J. S. Bach (1685-1750) e Liszt. Dirigiu o Conservatório de Lisboa entre 1919 e 1938, onde

Com a nomeação de Ivo Cruz³ (1901-1985) como Diretor do Conservatório Nacional houve uma mudança de missão: reapareceu um discurso orientado para a formação de músicos profissionais, dando novo rumo institucional ao Conservatório (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024b).

Na segunda metade do séc. XX, o Conservatório Nacional sofreu uma mudança de paradigma ao seguir a mesma linha do que já estava a ser experimentado na Academia de Música de Santa Cecília desde 1968 e que encontra paralelo na realidade então vivida no Reino Unido (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024b).

Entretanto, surge a atual Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN). Por outro lado, a partir do ano letivo de 2002/2003, nomeadamente ao nível dos seus cursos de Iniciação, começaram a funcionar os Polos da EAMCN na Amadora e em Sacavém e, no ano letivo de 2013/14, no Seixal. Após a degradação acelerada a que se assistiu no edifício da Rua dos Caetanos, a EAMCN foi provisoriamente instalada na Escola Secundária Marquês de Pombal, em Belém (Lisboa), onde aguarda a prometida requalificação das suas instalações históricas (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024b).

1.2 Missão e valores

A EAMCN concebe a sua missão com o propósito de formar músicos não apenas tecnicamente competentes, mas também integralmente formados — em termos humanísticos, estéticos, históricos e éticos. Procura cultivar a sensibilidade artística, a criatividade e a disciplina e preparar os estudantes para integrar o mundo profissional da música ou para prosseguir estudos superiores na área. Num espaço de liberdade e criatividade, procura-se promover valores como a

formou uma geração de notáveis pianistas. Foi o primeiro pianista português a executar integralmente as 32 sonatas de Beethoven (1770-1827). Como compositor, destacou-se pela introdução da forma sinfónica pós-beethoveniana e pelo uso de elementos do folclore português em música erudita (Hopkins, 2001).

³ Ivo Cruz foi um compositor, maestro e pedagogo português. Estudou em Lisboa com Timóteo da Silveira (1854?-1929), Tomás de Lima (1887-1950) e Tomás Borba (1867-1950) e, mais tarde em Munique, com Reuss (1851-1911), Alfredo Lorenz (1868-1939) e von der Pfordten (1857-1933). Fundou a *Sociedade Coral Duarte Lobo* (1931) e a *Orquestra Filarmónica de Lisboa* (1937), desempenhando um papel decisivo na divulgação do repertório coral e orquestral em Portugal. Dirigiu o Conservatório de Lisboa entre 1938 e 1971 e criou a *Sociedade Pro Arte*, dedicada à promoção de músicos portugueses. Foi também crítico musical e defensor da redescoberta da música antiga portuguesa, influência visível na sua própria produção composicional (Picoto & Latino, 2001).

tolerância, a transparência, a solidariedade e o apartidarismo (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024c)

1.3 Oferta educativa e estrutura curricular

A EAMCN oferece um percurso formativo que abrange diferentes níveis de ensino artístico: iniciação, curso básico e cursos secundários com diferentes especializações. Estes podem ser frequentados em regime articulado, integrado ou supletivo, dependendo da articulação com o ensino regular.

Quanto à oferta curricular, a EAMCN proporciona ensino individualizado de instrumento, classes de conjunto, formação musical, análise e técnicas de composição, história da música e outras áreas complementares que enriquecem a compreensão global da arte musical (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024d)

1.4 Órgãos de Gestão e Organização Administrativa

A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) é uma instituição pública integrada na rede pública de ensino artístico especializado. A sua gestão e organização administrativa seguem as normativas da Direção-Geral das Artes e do Ministério da Educação, garantindo o funcionamento regular dos seus serviços pedagógicos e administrativos.

Os órgãos de administração e gestão da EAMCN incluem o Conselho Geral, o Diretor, o Conselho Pedagógico e o Conselho Administrativo. O Conselho Geral é o órgão que define as grandes orientações da escola. Reúne representantes de professores, alunos, pais, funcionários, autarquia e comunidade. As suas principais funções são eleger o diretor, aprovar o projeto educativo e regulamento interno, acompanhar e avaliar o trabalho da direção e dar parecer sobre o orçamento e planos de atividades (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2023).

O Diretor é o principal responsável pela gestão e representação da escola. Entre as suas funções principais estão: dirigir e coordenar todas as atividades da escola, representar oficialmente a instituição, executar as decisões do Conselho Geral, gerir o pessoal, o orçamento e os recursos e garantir a qualidade do ensino e o bom funcionamento da escola (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2023).

O Conselho Pedagógico é o órgão que coordena, supervisiona e orienta o trabalho pedagógico e didático da escola. As suas principais funções são assegurar a qualidade do ensino e da aprendizagem, coordenar planos e critérios de avaliação, aprovar projetos curriculares e atividades pedagógicas, promover a formação e articulação entre professores e dar parecer sobre questões pedagógicas e organizativas (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2023).

O Conselho Administrativo, por sua vez, é o órgão que gere os recursos financeiros e materiais da escola. Realiza funções como: elaborar e executar o orçamento, aprovar despesas e controlar a contabilidade, gerir o património e os recursos materiais e apoiar o diretor na administração financeira da escola (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2023).

1.5 Professor Orientador Cooperante - Hélder Entrudo

Nascido em 1969, em Portkembla – Austrália, Hélder Entrudo é músico, pianista, pedagogo, compositor e professor de piano. Começou os seus estudos musicais no Conservatório Regional do Algarve Maria Campina (CRAMC) em Faro, onde estudou com a Prof^a Daniela Bogdanova. Prossegue, posteriormente, os seus estudos na Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), completando a licenciatura em piano nas classes dos professores Miguel Henriques e Tânia Achat (1937-2022).

Hélder Entrudo desenvolve uma intensa atividade pedagógica contribuindo assim para a formação de sucessivas gerações de jovens pianistas, para além da atividade pianística a solo e em agrupamentos de Música de Câmara que produz. É professor de piano da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN) desde 1999.

Como compositor tem editadas algumas obras entre as quais se destaca a obra de carácter pedagógico “*O Jardim Vol. I*” (Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, 2024a)

2. Caracterização dos alunos

A caracterização apresentada de seguida incidirá sobre os alunos acompanhados na Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM). Esta caracterização é fundamentada pelas aulas assistidas e lecionadas pelo mestrando e aborda questões como o grau que frequenta o aluno e problemáticas técnico-musicais e pedagogicamente relevantes.

2.1 Perfil Geral dos Alunos

Um aspeto unificador da classe de piano do Professor Hélder Entrudo é o facto de todos os alunos terem tocado vários estudos de Carl Czerny. Dos *Estudos* op. 777 aos *Estudos* op. 740, todos passaram pela experiência de abordar obras didáticas de Czerny. Mesmo os alunos de mais tenra idade - 1.º e 2.º anos de iniciação -, depois de uma fase introdutória à técnica e particularidades musicais e pianísticas, executaram essas obras.

É de realçar o facto de quase todos os alunos, sobretudo os mais novos, tocaram peças compostas pelo próprio Professor Hélder Entrudo. Estas peças estão incluídas no livro *O Jardim - Volume I*, uma obra didática publicada em 2023, dedicada aos alunos de iniciação, e não só.

Também é de referir que os alunos mais novos foram acompanhados pelos Encarregados de Educação nas suas aulas de piano. Esta forma de trabalhar foi um importante pilar nas aulas do Professor Hélder Entrudo.

2.1.1 Aluno A

O aluno A frequentava, à data das aulas assistidas, o 1.º ano de iniciação e tinha 6 anos de idade. Durante todo o ano letivo, foi um aluno excelente. Foi possível observar que demonstrou ter gosto e tirar prazer do estudo do piano: este aluno, com tenra idade, encaminhava-se com rapidez para piano assim que era a sua vez de ter aula.

Foi sempre muito bem acompanhado em casa e na aula pelo Encarregado de Educação que, participava até na aula, de modo que o aluno pudesse sentir-se mais confortável e estivesse também mais concentrado durante a aula.

O aluno revelou uma grande facilidade e apetência para absorver o trabalho musical e trouxe, na grande maioria das vezes, a matéria estudada de casa. Tudo isto garantiu a realização de muito trabalho ao longo do ano letivo e, por consequência, muito repertório trabalhado ao longo deste tempo.

Para além de tudo isto, o aluno revelou ter boas qualidades físicas - apesar de ter uma mão ainda pequena, como é natural nestas idades - para a prática do piano, o que contribuiu ainda mais para o seu sucesso.

2.1.2 Aluno B

O aluno B frequentava, à data das aulas assistidas, o 2.º ano de iniciação e tinha 7 anos de idade. Demonstrou ser um aluno com qualidades musicais e pianísticas e ter algum interesse pelas matérias desenvolvidas em aulas.

O Encarregado de Educação demonstrou ser muito empenhado em garantir que o processo de aprendizagem do seu educando corria bem, o que contribuiu para uma boa evolução técnica do aluno.

Apesar disto e apesar de desenvolver trabalho de forma fluente, é um aluno com dificuldades de concentração e agitado, o que dificultou o trabalho desenvolvido pelo seu professor.

2.1.3 Aluno C

O aluno C frequentava, à data das aulas assistidas, o 2.º ano de iniciação e tinha 7 anos de idade. Apresenta boas qualidades físicas para a prática do piano e com muita musicalidade. É um aluno muito intuitivo, que começou a aprender a tocar piano sozinho ao captar a música de ouvido. Por essa razão, aprende muito rapidamente aquilo que lhe é transmitido. Contudo, a capacidade de leitura de partitura encontra-se ainda pouco desenvolvida.

2.1.4 Aluno D

O aluno D frequentava, à data das aulas assistidas, o 4.º ano de iniciação e tinha 9 anos de idade. Este aluno tem, quando comparado com os colegas da mesma classe, menor capacidade de leitura. O trabalho que realiza denota alguma falta de autonomia e maturidade. Demonstra também maior dependência em termos de organização de trabalho.

2.1.5 Aluno E

O aluno E frequentava, à data das aulas assistidas, o 4.º ano de iniciação e tinha 10 anos de idade. Estuda com regularidade e é musical. É um aluno compenetrado, tem uma boa capacidade de leitura e responde bem aos desafios lançados pelo seu professor. Em comparação com o aluno D, e apesar de ter acompanhamento por parte dos Encarregado de Educação, o aluno E já tem maior autonomia.

2.1.6 Aluno F

O aluno F frequentava, à data das aulas assistidas, o 2.º grau e tinha 12 anos de idade. É excelente aluno, muito cumpridor e bem acompanhado pelo Encarregado de Educação.

Tocou, ao longo do ano letivo, muito repertório e participou em vários concursos nacionais de interpretação pianística.

2.1.7 Aluno G

O aluno G frequentava, à data das aulas assistidas, o 4.º grau e tinha 14 anos de idade. É um aluno dedicado, que desenvolve trabalho de qualidade. Produz um bom som ao piano, é enérgico, concentrado e cumpridor. No entanto, é notória a sua pouca envolvimento emocional com a matéria musical, uma atitude um pouco passiva que precisa de alguma maior entrega.

2.1.8 Aluno H

O aluno H frequentava, à data das aulas assistidas, o 6.º grau e tinha 16 anos de idade. Apesar de ser um aluno competente, não é um aluno muito regular no estudo e tem alguma dificuldade em progredir no repertório já lido. Apesar de ser um aluno não muito desenvolvido tecnicamente, tem gosto pela música e é um aluno brioso.

3. Práticas educativas

3.1 Análise crítica da atividade docente

A prática pedagógica do Professor Hélder Entrudo equilibra a exigência técnica e a expressividade musical. Estes aspetos foram evidentes quando aplicados a alunos de iniciação, mas também a alunos mais avançados. A observação das suas aulas permite selecionar diversas estratégias que trabalham técnica, musicalidade e leitura.

O professor orientador cooperante (Hélder Entrudo) pediu consistentemente aos seus alunos durante todo o ano letivo que realizassem o estudo das obras que praticavam, em casa e na aula, com articulação exagerada. Este tipo de articulação consiste em sentir a tecla com o dedo que vai tocar a seguir e levantar esse dedo o mais alto possível, esticando-o quando este chega acima, sem lhe atribuir tensão, da forma mais descontraída possível, mas com muita convicção e atividade. Deve-se, desta forma, evitar usar a força do braço e usar preferencialmente a força dos dedos.

Também as escalas e arpejos devem, segundo o Professor Hélder Entrudo, ser executados com articulação exagerada. Para além disso, as escalas e arpejos devem ser realizadas com ritmos diferentes, mais complexos, para que se consiga alcançar uma execução clara, ágil e equilibrada. Outra estratégia de trabalho nas escalas e arpejos é realizar a mão esquerda staccato e a mão direita legato, vice-versa, as duas mãos legato e as duas mãos staccato. A execução de escalas por parte dos alunos do professor orientador cooperante foi observada nas aulas a partir do 2.º ano de iniciação. A execução de arpejos foi observada nas aulas dos alunos a partir do 2.º grau.

De seguida, são apresentadas as representações em partitura dos ritmos realizados pelos alunos no que às escalas e arpejos diz respeito.

Figura 1

Ritmo 1 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 2

Ritmo 2 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 3

Ritmo 3 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 4

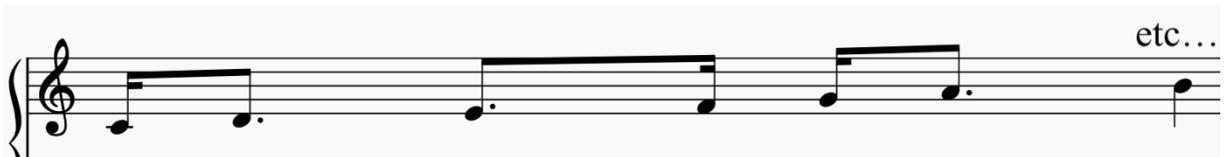
Ritmo 4 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 5

Ritmo 5 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 6

Ritmo 6 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 7

Ritmo 7 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 8

Ritmo 8 para escalas.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 9

Ritmo 1 para arpejos.



Nota. Figura de elaboração própria

Figura 10

Ritmo 2 para arpejos.



Nota. Figura de elaboração própria

Uma outra questão técnica muito abordada pelo professor foi os finais de frase. Segundo o Professor Hélder Entrudo, os finais de frase devem ser executados de forma delicada, como uma vénia ou cumprimento. Esta abordagem é especialmente útil no repertório do Período Clássico e pode ser comparado com os rituais de cortesia que existiam naquela época. Foi aprendido nestas aulas que o som produzido ao piano deve ser, na maioria das vezes, um som “cheio, grande e redondo”, sobretudo quando uma das mãos tem a melodia.

Para alcançar um fortalecimento das mãos e uma maior familiaridade com o teclado e com o respetivo mecanismo do piano, deve-se aplicar uma técnica que consiste em empurrar o dedo para dentro da tecla imediatamente depois de a pressionar. Outra técnica usada foi o uso da palma da mão e cotovelo. Ao levantar a palma da mão e empurrar o cotovelo para a frente numa nota com mais ênfase, estar-lhe-emos a dar um relevo diferente e também a permitir ao corpo que participe de forma mais completa na execução musical.

Quanto às aulas dedicadas aos alunos mais iniciantes, foi referido que a leitura de partitura ao piano deve ser feita nos primeiros tempos com acompanhamento do professor: a leitura deve ter sempre o suporte do ouvido musical e adivinha-se o que vem a seguir, a partir do momento em que se conhecem as regras e o hábito composicional dos compositores. O Professor Hélder Entrudo acrescenta que não se deve olhar para a mão quando se está a ler, de forma a garantir que o acompanhamento da partitura não sofre perturbações. As mãos devem conhecer, diga-se assim, bem o teclado para que não seja preciso olhar para perceber que notas estão a ser tocadas.

Os alunos mais novos (1.º e 2.º anos de iniciação) aprendem as obras no piano através do ouvido e vão, ao mesmo tempo, aprendendo a ler a partitura, ao olhar e associar os sons e a localização das notas no teclado à pauta.

A introdução aos acordes por parte de alunos iniciantes deve ser feita de forma gradual. O Professor Hélder Entrudo refere que se deve introduzir ao aluno exercícios, tal como fez no seu livro de composições para piano *O Jardim*, em que se começa com uma só nota, depois cria-se um acorde de duas notas na mesma mão. Desta forma, a mão começa a ganhar força e agilidade para realizar acordes completos, mesmo em idades muito tenras como é o caso do 1.º e 2.º anos de iniciação.

É importante transmitir ao aluno que é preferível errar notas ao arriscar tocar com atitude ou atrevimento do que perder a essência da música. A dedilhação usada pelos alunos é variável consoante a fisicalidade e idade de cada um. É importante introduzir aos alunos questões relativas à análise musical, tais como, a forma musical e a harmonia. A boa compreensão destas questões será determinante para a progressão técnica dos alunos.

As aulas do Professor Hélder Entrudo consistiram na repetição de pequenos fragmentos musicais das obras estudadas. Isto, acrescido de um trabalho realizado de uma forma lenta ou muito lenta, contribuiu de forma clara para o alcançar de resultados com qualidade, mas também quantidade. Isto é, a maioria dos alunos conseguiu, de forma mais rápida, tocar as obras com agilidade e com os pormenores técnicos corretos que o professor pediu e, como consequência, conseguiu estudar mais repertório ao longo do ano letivo.

Por fim, foi destacado ao longo do ano que se deve tocar muitos estudos, com ênfase para os *Estudos* de Czerny, para que o aluno tenha, para além de todas as capacidades mecânicas, uma boa capacidade de leitura.

3.2 Aulas lecionadas pelo mestrando

Nos dias 8 de fevereiro de 2025 e 7 de junho de 2025, o professor estagiário, André Rodrigues, lecionou duas aulas - em cada dia - a alunos do Professor Hélder Entrudo, no Conservatório Nacional (EAMCN) - Lisboa. Estas aulas integram-se na Prática de Ensino Supervisionada no Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora.

Dado que o presente Relatório de Estágio aborda os *Estudos* de Carl Czerny e a sua aplicação em outras obras do período Clássico, as aulas lecionadas pelo mestrado em contexto de estágio fizeram incidir o repertório trabalhado nestas aulas sobretudo nestas temáticas.

3.2.1 Aluno D

O aluno D contou com duas aulas lecionadas pelo mestrando, uma no primeiro semestre e uma no segundo semestre, assistidas pelo professor orientador interno. Na primeira aula, o aluno tocou o *Estudo* Op. 849 n.º 4 de Czerny. Relativamente à segunda aula, o aluno tocou os *Estudos* Op. 849 n.ºs 3 e 11 de Czerny e a *Sonatina* op. 36 n.º 4, I andamento, de M. Clementi.

Em ambas as aulas, foi identificada instabilidade rítmica. Para combatê-la, foram utilizados padrões rítmicos variados (ritmos pontuados, agrupamentos alterados) como ferramenta de estudo, o que contribuiu para o controlo motor. Outro foco foi a manutenção do tempo e prevenção de aceleração de tempo, com recurso ao metrónomo e à escuta ativa. A consciência do andamento constante foi reforçada com a reinterpretação de secções instáveis.

3.2.2 Aluno G

O aluno G também contou com duas aulas lecionadas pelo mestrando. As obras tocadas foram o *Estudo* op. 299 n.º 31 de Czerny, o *Estudo* n.º 42 de Johann Baptist Cramer e a *Sonata* Hob. XVI:23, I andamento, de J. Haydn. Nestas aulas, foram trabalhadas as dinâmicas, com atenção à expressividade musical. Utilizou-se o metrónomo como ferramenta para desenvolver consistência rítmica. A melodia foi dissecada, e a mão direita foi trabalhada de forma isolada, a um andamento lento, com o objetivo de aperfeiçoar a precisão e clareza na execução. Foram também identificados erros de articulação, que foram corrigidos através de estudo dirigido com exemplos e exploração da diferença entre legato e staccato. Trabalharam-se os finais de frase, com foco na sua resolução e respiração musical. O uso do pulso foi incentivado como forma de facilitar a articulação.

3.2.3 Observações pedagógicas

Em todas as obras trabalhadas, foram aplicadas práticas e abordagens previamente desenvolvidas pelo professor cooperante, tais como o gesto "mostrar a palma da mão" como apoio visual para o deslocar do pulso e resto da mão para a frente, com o objetivo de dar ênfase a uma determinada nota ou acorde, relaxando ao mesmo tempo o braço, pulso e mão. Todas as peças foram trabalhadas com mãos separadas, promovendo a autonomia de cada mão e uma aprendizagem faseada e consciente.

As estratégias pedagógicas incluíram o uso do metrônomo, dissociação mão direita/mão esquerda, estudo por blocos, exploração de variantes rítmicas e escuta ativa.

A participação dos alunos revelou-se ativa e colaborante.

3.2.4 Reflexão crítica

As aulas permitiram aplicar de forma efetiva princípios pedagógicos fundamentais no ensino do piano. Os alunos responderam positivamente à utilização do metrônomo e das variantes rítmicas. A dissociação das mãos mostrou-se eficaz na correção das dificuldades motoras e na clarificação das ideias musicais.

Reforçou-se a importância da consistência na aplicação de técnicas de estudo e da coerência com as práticas do professor cooperante.

4. Reflexões finais

A Prática de Ensino Supervisionada (PES) constituiu uma oportunidade de crescimento pedagógico e pessoal. A observação das aulas permitiu conhecer como aplicar o conhecimento técnico na sala de aula, com alunos em situação real de progressão. Progressão essa que teve em conta estratégias adaptadas e ajustadas em função da idade, nível e perfil de cada aluno. Aliado

à observação, as aulas lecionadas pelo mestrando em contexto de estágio permitiram, por sua vez, introduzir na prática os domínios conhecidos.

Como aspetos a melhorar poderá afirmar-se que há margem para uma maior exigência da parte do docente (estagiário) combinada com a atribuição de estratégias de trabalho ao piano, mais adequadas e eficazes. No entanto, foi clara a utilidade da experiência, permitindo ganhar segurança no conduzir das aulas e reforçou a identidade pedagógica enquanto professor de piano.

Por fim, as aulas observadas e lecionadas pelo mestrando possibilitaram aplicar, em contexto real, a investigação realizada sobre os *Estudos* de Czerny e a sua aplicação na execução ao piano de obras do período clássico.

Secção II - Investigação

1. Introdução

A segunda parte deste relatório corresponde a um projeto de investigação que surge na sequência da Prática de Ensino Supervisionada (PES) e se foca na relevância dos estudos de Czerny na formação pianística. Pretende-se, com esta investigação, analisar o valor pedagógico dos estudos de Czerny e a sua aplicação no ensino artístico especializado, nomeadamente em obras do Período Clássico, de compositores como W. A. Mozart ou L. van Beethoven.

Este trabalho pretende, primeiramente, explicar a necessidade de preparação de uma execução musical ao abordar o papel do prelúdio na preparação do intérprete. Em seguida, caracterizar o estudo enquanto género musical e prática pedagógica. Após uma síntese biográfica de C. Czerny, serão analisados os seus estudos e o seu método (op. 500), bem como o tratado pedagógico *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte, from the Earliest Rudiments to the Highest Stage of Cultivation*. Posteriormente, descrevem-se alguns estudos de Czerny e procede-se à comparação desses estudos com outras obras. Finalmente, apresentam-se os resultados da investigação e a respetiva análise dos questionários e das entrevistas realizadas.

A problemática que orienta este trabalho pode ser formulada através das seguintes questões: Os estudos de Czerny contribuem para o desenvolvimento técnico e musical dos alunos de piano no ensino artístico especializado? De que forma podem ser aplicados na preparação técnica e mecânica de obras do repertório para piano do Período Clássico?

O objetivo geral desta investigação consiste em perceber a relevância dos estudos para piano de Czerny na formação pianística, destacando a sua utilidade pedagógica e a sua ligação com o repertório clássico.

Os objetivos específicos são: identificar as principais características técnicas e pedagógicas presentes nos estudos de Czerny, destacando os opus 777, 599, 849, 299 e 740; analisar as orientações metodológicas contidas nos tratados pedagógicos de Czerny, nomeadamente no op. 500 e no *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte*; relacionar os conteúdos técnicos e musicais dos estudos de Czerny com as exigências interpretativas e técnicas do repertório pianístico do Período Clássico e, quando útil, também do Período Barroco e

Romântico; examinar de que modo os estudos de Czerny continuam a ser relevantes no contexto do ensino artístico especializado contemporâneo; refletir sobre a aplicação prática dos princípios pedagógicos de Czerny nas aulas observadas e lecionadas durante a Prática de Ensino Supervisionada; proceder à interpretação e discussão dos resultados obtidos através dos questionários realizados aos alunos e das entrevistas realizadas a um professor de piano do ensino superior e um professor de piano do ensino artístico especializado de música, de forma a compreender o valor formativo dos estudos de Czerny na atualidade.

2. Revisão de Literatura

Através do estudo da literatura especializada, podemos constatar que Czerny ocupa um lugar central na história da pedagogia do piano. Isto deve-se não apenas pela quantidade de obras didáticas produzidas, mas também pela relação entre os princípios técnicos que sistematizou e a tradição que herdou de L. van Beethoven. A sua abordagem conjuga o rigor técnico de Muzio Clementi e Johann Baptist Cramer com uma preocupação constante pela expressão musical e pedagogia pianística.

Pelo artigo de Lindeman e Barth (2001), podemos concluir que Czerny foi um dos primeiros pedagogos a conceber o ensino do piano como um processo progressivo e metódico, articulado em níveis de dificuldade. A sua produção cobre, nos mais de oitocentos opus, praticamente todas as dimensões da técnica pianística, desde o desenvolvimento dos cinco dedos – op. 777 – à destreza e velocidade – op. 299 e 740.

Entre os métodos pedagógicos mais relevantes, destaca-se o op. 500, publicado em 1839. Nesta obra, Czerny apresenta detalhadamente uma metodologia de ensino pianístico que abrange desde as problemáticas mais elementares do instrumento até às questões avançadas de expressão e interpretação. Czerny defende que o estudo da técnica e o estudo musical devem conviver sempre, e que o ensino do piano deve ser abordado o mais cedo possível, de forma gradual e integrando a leitura, a postura, o desenvolvimento da ação dos dedos e o cultivo da sensibilidade auditiva. Neste método, Czerny sublinha também a importância do respeito pelo texto musical, da clareza rítmica e da articulação correta.

Outro importante método é o *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte, from de Earliest Rudiments to the Highest Stage of Cultivation* (1842). Neste método, que foi concebido como complemento ao op. 500, Czerny adota uma linguagem epistolar, acessível e formativa. Ao longo das dez cartas, o autor transmite inúmeras orientações. Entre as quais postura, dedilhação, leitura, expressão e escolha de repertório.

A relevância dos estudos de Czerny é reconhecida por diversos autores contemporâneos. Wong (2008) sublinha que os opp. 299 e 740 permanecem essenciais no desenvolvimento da fluência e clareza digital e servem como preparação para a execução de repertório de Beethoven, Mozart ou até Chopin. Também Liu (2020) demonstra que cada um dos estudos de Czerny exercita aspectos específicos da mecânica pianística, tais como, a independência das mãos, o controle do toque, a regularidade rítmica e a coordenação.

A pedagogia de Czerny encontra-se ainda em autores posteriores. Neuhaus (1993), em *The Art of Piano Playing*, reafirma que o trabalho técnico e o trabalho musical são inseparáveis. Para justificar isto, refere que a técnica deve sempre servir a expressão e a intenção artística/musical. Também Lowrance (2014) sublinha a importância do desenvolvimento tecnológico do piano. Érard, ao introduzir o mecanismo de duplo escape, influenciou profundamente as transformações da técnica pianística e permitiu o aparecimento de métodos mais abrangentes como o de Czerny.

Autores como Hodeir (2024) e Ferguson & Hamilton (2001) contribuem para a compreensão da natureza pedagógica dos géneros de estudo e prelúdio. Podemos concluir, portanto, que ambos têm uma função preparatória e formativa. O prelúdio, que no passado anunciava a execução de uma obra mais complexa, evoluiu para uma composição autónoma. O estudo, de forma análoga, cumpre a função de preparar o pianista para as exigências técnicas e também expressivas das obras de maior complexidade, funcionando como ponte entre o exercício e a execução artística. É de destacar que também os estudos, nomeadamente os estudos de concerto – característicos de um período histórico posterior – têm um valor artístico relevante.

3. Metodologia

A presente investigação integra-se no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES) e assume uma natureza qualitativa. O estudo foi desenvolvido num contexto real de ensino de piano no ensino artístico especializado, tendo como objetivo compreender de que forma os estudos de Czerny contribuem para a formação técnica e musical dos alunos e como podem ser aplicados de forma eficaz no trabalho pedagógico quotidiano.

Optou-se por uma abordagem qualitativa, por se tratar de uma investigação centrada na compreensão de fenómenos educativos e artísticos onde as perceções, interações e o contexto dos participantes têm um papel determinante. Segundo Bogdan e Biklen (1994), a investigação qualitativa procura interpretar o significado das experiências humanas, valorizando a descrição detalhada e o envolvimento direto do investigador com o campo de estudo.

Além disto, foram também recolhidos e analisados alguns dados de natureza quantitativa, provenientes dos questionários aplicados aos alunos, que complementaram a análise qualitativa e permitiram obter uma perspetiva mais objetiva sobre a perceção dos estudantes relativamente ao uso dos estudos de Czerny. A metodologia é, portanto, mista de base qualitativa em que os dados quantitativos desempenham um papel de apoio à interpretação dos resultados.

A investigação foi desenvolvida na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EA-MCN), instituição de ensino artístico especializado onde decorreu a Prática de Ensino Supervisionada. O contexto de experiência real envolveu aulas de piano observadas e lecionadas na classe do Professor Hélder Entrudo, com alunos de diferentes graus (iniciação e básico), entre outubro de 2024 e junho de 2025. Durante este período, o investigador realizou mais de 210 horas de observação, assistindo a diversas aulas de alunos de iniciação 1, 2 e 4, e também 2.º, 4.º e 6.º graus; tendo lecionado quatro aulas supervisionadas. A observação direta, complementada por notas de campo e registos de aulas, constituiu a base para a análise das estratégias pedagógicas aplicadas, das dificuldades identificadas e da forma como os estudos de Czerny foram incorporados no trabalho diário dos alunos.

Foram utilizadas três principais técnicas de recolha de dados: observação direta, questionários aplicados aos alunos e entrevistas semiestruturadas.

Sendo a técnica central da investigação, a observação direta permitiu recolher dados sobre comportamentos, estratégias pedagógicas e resultados de aprendizagem em contexto real. De acordo com Quivy e Campenhoudt (2017), a observação constitui um meio privilegiado para compreender os fenómenos educativos na sua complexidade natural. As observações incidiram sobre as aulas do Professor Hélder Entrudo e as aulas lecionadas pelo investigador, destacando-se o registo de aspetos técnicos, metodológicos e expressivos relativos ao ensino dos estudos de Czerny e ao repertório clássico.

Foi aplicado um questionário aos alunos de piano da classe do Professor Hélder Entrudo, com o objetivo de recolher informação sobre as suas perceções relativamente à utilidade dos estudos de Czerny, ao seu contributo para o desenvolvimento técnico e à sua relação com o repertório clássico. O questionário incluiu questões fechadas e abertas, o que possibilitou uma análise descritiva dos resultados e uma leitura qualitativa das respostas individuais.

Foram realizadas duas entrevistas semiestruturadas a docentes de piano: um professor do ensino superior e um professor do ensino artístico especializado de música. Estas entrevistas tiveram como objetivo recolher perspetivas especializadas sobre o papel dos estudos de Czerny na formação pianística, a sua relevância pedagógica e a sua aplicação no repertório do Período Clássico. A opção por entrevistas semiestruturadas justificou-se pela possibilidade de conjugar perguntas definidas previamente com espaço para respostas abertas e reflexões pessoais, o que permitiu aprofundar ideias e obter testemunhos contextualizados.

Os dados recolhidos foram analisados e organizados de forma a estabelecer relações entre as práticas observadas, as perceções dos alunos e as opiniões dos professores. As entrevistas foram transcritas integralmente e, posteriormente, selecionadas as partes mais relevantes para a presente investigação.

Os questionários foram analisados através do tratamento de percentagens e frequências, complementado por interpretação qualitativa das respostas abertas, permitindo cruzar as perceções dos alunos com as observações realizadas em aula.

A observação direta foi tratada mediante registo e sistematização de notas de campo, procurando identificar padrões de comportamento, estratégias de ensino e resultados. Estas três fontes

de dados (observação, questionários e entrevistas) permitiram garantir uma maior validade interna à investigação e uma visão mais completa das questões investigadas.

No que aos questionários diz respeito, a identidade dos participantes foi preservada e foram garantidos o anonimato e a confidencialidade das informações. Os alunos e os professores foram previamente informados sobre os objetivos do estudo e deram o seu consentimento informado para participação, no caso dos questionários foram os Encarregados de Educação a dar esse consentimento.

4. A preparação de uma execução musical

4.1 Preparação do ponto de vista global da execução musical/preparação artístico-interpretativa

Segundo Neuhaus (1993), a preparação de uma execução musical requer vários princípios fundamentais. Em primeiro lugar, requer conhecer profundamente a obra antes de a tocar. Neuhaus⁴ (1888-1964) afirma que antes mesmo de o pianista iniciar o trabalho técnico, é necessário formar uma imagem mental e emocional da obra, tal como “a conductor studies a score”. Isso é feito através do estudo da obra como um todo e, de seguida, dos seus detalhes: estrutura formal, harmonia, a polifonia, as transições (p. 25).

Para bem preparar uma execução musical, segundo Neuhaus, é também necessário conceber o “work at technique” e o “work at music” como um só processo porque o objetivo técnico nasce da intenção musical e a técnica só serve um propósito se servir a expressão da obra (p. 8).

⁴ Heinrich Neuhaus foi um pianista e pedagogo russo. Estudou com Aleksander Michałowski (1851-1938), Leopold Godowsky (1870-1938) e Karl Heinrich Barth (1847-1922), concluindo a sua formação em Viena em 1914. Lecionou nos conservatórios de Tbilisi, Kiev e, a partir de 1922, no Conservatório de Moscovo, onde exerceu profunda influência na escola pianística russa e foi reitor entre 1935 e 1937. Entre os seus alunos contam-se Emil Gilels (1916-1985), Sviatoslav Richter (1915-1997) e Yakov Zak (1913-1976). Autor do influente *A arte de tocar piano* (1958; rev. 1961), Neuhaus defendeu uma conceção interpretativa centrada na expressão artística e na profundidade emocional do discurso musical (Razumovskaya, 2016).

A determinação e a concentração são características essenciais para alcançar bons resultados na execução musical. Neuhaus critica o trabalho intermitente e superficial e refere que é preferível o músico concentrar-se num objetivo até este ser atingido completamente (p. 10).

Deve-se também usar métodos variados na resolução de problemas técnicos, de forma a alternar abordagens contrastantes. Por exemplo, exagerar contrastes dinâmicos e rítmicos para clarificar as intenções musicais (p. 69).

Neuhaus também sugere outros métodos. O método de Joseph Hoffmann (1876-1957) consiste em aprender uma obra três vezes e pô-la de parte três vezes antes de a apresentar, o que garante uma maturação e sedimentação adequada para o intérprete (p. 189). O “emergency method” consiste em aprender uma obra muito rapidamente o que, apesar de ser usado por alguns pianistas de excelência, não substitui o trabalho de processo longo (p. 189). O próximo método consiste em tocar várias vezes para um público, o que permite testar a execução da obra em questão e, por conseguinte, melhorar o nível e a consistência da mesma execução (p. 190). O último método que Neuhaus nos recomenda é tocar lentamente e sem expressão no próprio dia do concerto, algo que Busoni e Tausig costumavam aplicar, para poupar energia emocional e verificar pormenores (p. 196).

Para alcançar uma interpretação viva e verdadeira, Neuhaus refere que o descanso, saúde e frescura mental são fundamentais e que provocam mesmo uma melhor disposição no pianista, com claras consequências para a execução musical (p. 191).

4.2 Preparação do ponto de vista musical e performativo/aquecimento musical

A explanação aqui apresentada visa expor a definição etimológica-funcional do prelúdio. O objetivo é explicar que o prelúdio tem uma função preparatória ao nível performativo, demonstrando que existe de facto a necessidade de preparação musical para chegar a um ponto artístico mais complexo e que essa preparação pode ser efetivada de várias formas, com objetivos diferentes: no caso do prelúdio, preparava a disposição física, a interiorização expressiva e a concentração mental ao mesmo tempo que serve de transição entre o exercício/estudo e a execução

musical para um público. Algo de semelhante acontece com os *Estudos* de Czerny que podem servir de preparação para a execução de obras mais complexas.

No decurso da história da música surgiu um género musical designado de prelúdio. Segundo Hodeir (2024), o prelúdio “pertence essencialmente à música instrumental” e “tem a sua origem na música para alaúde, no século XVI”. Já no século XVII, com J. S. Bach, o prelúdio começa a ser pensado com uma “estrutura firme e proporções bastantes mais vastas” (p.71). É nesta época que o prelúdio serve como um preâmbulo, no sentido em que introduz uma peça ou conjunto de peças mais expectáveis. Segundo Carvalho (2016), o prelúdio era uma peça musical que precedia algo como uma fuga e tinha a função de preparar o ouvido musical dos ouvintes através da tonalidade e da métrica escolhidas pelo compositor. Na perspetiva de Goehr (2015), o prelúdio servia para afinar os instrumentos e preparar tecnicamente; criar a disposição adequada no público, preparando o caminho para que o público estivesse física, mental e emocionalmente pronto a receber a obra; introduzir, contextualizar e antecipar; ritualizar a reunião de intérpretes e ouvintes ao reunir as pessoas e servir de momento unificador na experiência musical, estabelecendo uma ponte entre o espaço simbólico da performance e o quotidiano. Finalmente, a partir do séc. XIX, este género musical tem uma profunda renovação, onde deixa de servir apenas como momento preparatório e de aquecimento para um repertório mais extenso, mas adquire autonomia estética, tornando-se uma composição independente, com valor artístico e expressivo próprio (Ledbetter & Ferguson, 2001).

O prelúdio teve, portanto, função de preparar o ouvinte para o repertório que viria depois a ser tocado. No entanto, teve também a importante função de preparar o intérprete para a execução musical. Do ponto de vista técnico, esta questão afigura-se importante dado que a técnica instrumental deve ser preparada e ensinada de forma a satisfazer as necessidades e as dificuldades que obras com maior relevância apresentam. Neste sentido, o prelúdio era um espaço de transição no qual o intérprete podia ajustar a respiração, a concentração, a postura e o gesto instrumental; não era apenas e só um momento preliminar. Através desta prática, tornava-se possível antecipar aspetos fundamentais para executar o repertório subsequente: a precisão rítmica, a sonoridade, a articulação e o equilíbrio entre mãos. Desta forma, o prelúdio afigura-se como um recurso performativo e pedagógico de grande importância que permite ao intérprete conjugar o treino técnico com preparação mental, física e musical.

4.3 O estudo como peça instrumental

O estudo é uma peça instrumental que é concebida para “exploit and perfect a chosen facet of performing technique” (Ferguson & Hamilton, 2001, p. 1). Foi confundido com o termo exercício: segundo Ferguson & Hamilton (2001), este significa um excerto musical a ser repetido inalterado ou alterado consoante o grau da escala nas várias tonalidades. Robert Schumann (1810-1856), nos seus *Études d’après les Caprices de Paganini, op. 3*, apresenta vários exercícios a praticar antes de abordar os estudos propriamente ditos. Segundo Hodeir (2024), a definição conceptual do termo estudo indica-nos que se trata de um trabalho ou uma pesquisa, embora esta pesquisa incida simultaneamente nos “elementos propriamente musicais e nos elementos de pura técnica instrumental” (p. 36). Hodeir (2024) sublinha ainda que as origens do estudo são “bastante longínquas” (p. 36), por exemplo, no século XV já se escreviam peças pedagógicas para órgão, e questiona se as *Invenções* a duas e três vozes, BWV 772-801, de J. S. Bach não serão uma espécie de estudos. Apesar disto, acrescenta que “o termo só foi empregue pela primeira vez por Cramer⁵ (1771-1858) e Clementi⁶ (1752-1832), nos finais do séc. XVIII” (p. 36).

“O estudo não tem estrutura precisa. Usa vários tipos de desenho: forma binária, lied ou, mais raramente, rondó” (Hodeir, 2024, p. 36).

Antes do séc. XIX, segundo Ferguson & Hamilton (2001), os termos estudo e exercício eram usados de forma mais livre, sendo que muitas obras designadas “studies” ou “exercices” não visavam necessariamente problemas técnicos específicos. Por outro lado, outras peças que não usavam o título “study” tinham, apesar disso, um objetivo didático (Ferguson & Hamilton, 2001).

Com o início do séc. XIX e a popularização do piano, surgiram muitas coleções de estudos em que a “technical usefulness generally outweighed their musical value”, tais como, os *Estudos*

⁵ Johann Baptist Cramer foi um compositor, pianista e editor alemão. Filho de Wilhelm Cramer, destacou-se como virtuoso do piano. Atuou sobretudo em Inglaterra, mantendo relações com Clementi, Haydn e Beethoven. É particularmente conhecido pelo conjunto de 84 estudos para piano *Studio per il pianoforte* (1804-1810), referência duradoura na técnica pianística e estudado por gerações de músicos (Graue & Milligan, 2001).

⁶ Muzio Clementi foi um compositor, pianista, professor, editor e fabricante de pianos. Naturalizado inglês, destacou-se no desenvolvimento da técnica pianística e da sonata para piano. Publicou sonatas, sonatinas e compêndios didáticos (*Gradus ad Parnassum, Introduction to the Art of Playing Piano Forte*). Desta forma, influenciou Beethoven e várias gerações de pianistas (Tyson, Plantinga & Sala, 2019).

de J. B. Cramer, o *Gradus ad Parnassum* de Muzio Clementi, os *Estudos* op. 70 de Moscheles (1794-1870) e as muitas coleções de estudos de Czerny (Ferguson & Hamilton, 2001, p. 4).

Surgiu também o denominado estudo de concerto, um tipo de estudo musical que combina a pedagogia de um estudo técnico e a “musical invention equivalent to that of other genres in the concert repertory” (Ferguson & Hamilton, 2001, par. 5). No fundo, mantém os objetivos pedagógicos de aperfeiçoar e desenvolver as questões técnicas, mas pode ser apresentado em público porque também tem valor artístico suficiente. Segundo Ferguson & Hamilton (2001), o compositor que fez o estudo de concerto atingir a plena maturidade foi F. Chopin (1810-1849) com os seus *Estudos* op. 10 e op. 25. Cada um destes estudos centra-se num aspeto técnico específico, mas sempre com uma dimensão artística ou musical associada.

No caso de Franz Liszt é ainda mais evidente a dificuldade técnica e o carácter quase programático nos seus *Études d'exécution transcendante*; outros compositores como Alkan, expandiram ainda mais o conceito ao criar estruturas complexas, de grande envergadura e programas narrativos explícitos nos seus estudos de concerto; já no séc. XX, o termo estudo foi usado como método de composição ou orquestração (Ferguson & Hamilton, 2001).

5. Carl Czerny, os seus estudos e métodos pedagógicos

5.1 Biografia de Carl Czerny

5.1.1 Infância e primeiros anos

Carl Czerny nasceu em Viena no ano de 1791, no mesmo ano da morte de W. A. Mozart⁷ (1756-1791). Pertencente a uma família musical modesta, o seu avô paterno era um violinista amador e funcionário municipal em Nimburg e o seu pai, Wenzel, tendo recebido uma educação musical

⁷ Wolfgang Amadeus Mozart foi um compositor austríaco. Filho de Leopold Mozart, demonstrou talento desde a infância, realizando digressões pela Europa como menino-prodígio. Distinguiu-se em quase todos os géneros musicais do seu tempo e destacou-se pela produção abundante e inovadora, combinando clareza formal, profundidade expressiva e mestria contrapontística (Eisen & Sadie, 2001).

num mosteiro beneditino próximo de Praga, era pianista, organista, oboísta e cantor. Wenzel estabeleceu-se em Viena em 1786 após o casamento, onde vivia de forma modesta como professor de música e reparador de pianos. Carl era filho único e viveu com os pais até à morte da mãe em 1827 e do pai em 1832. Nunca se casou e viveu sozinho até ao resto da vida. (Lindeman & Barth, 2001)

5.1.2 Educação Musical e Formação com Beethoven (1770-1827)

A infância de Czerny terá sido marcada por uma educação rigorosa, o que viria a definir a sua abordagem pedagógica. Czerny descreveu-a como “under my parents’ constant supervision” (Lindeman & Barth, 2001, par. 3). Começou a estudar piano com o pai desde muito jovem, e aos dez anos já era capaz de “play cleanly and fluently nearly everything of Mozart and Clementi” (Lindeman & Barth, 2001, par. 3) As suas primeiras tentativas de composição iniciaram-se por volta dos sete anos de idade. O momento decisivo da sua formação foi em 1799, quando começou a estudar obras de Beethoven⁸ sob orientação de Wenzel Krumpholz, violinista da orquestra da Ópera da Corte, que depois o viria apresentar a Beethoven quando tinha dez anos. As aulas com Beethoven decorreriam várias vezes por semana e Beethoven viria a instruir o pai de Czerny a adquirir o *Versuch*⁹ de C. P. E. Bach. As lições consistiram inicialmente em escalas e técnica, depois progredindo através do *Versuch*, com ênfase na técnica legato. As lições cessaram por volta de 1802, pois Beethoven precisava de se concentrar por períodos mais longos na composição. (Lindeman & Barth, 2001)

5.1.3 Carreira como Intérprete

Czerny fez a sua estreia pública em 1800 em Viena, onde interpretou o *Concerto para piano e orquestra* n.º 24 em Dó menor K. 491, de Mozart. Tornou-se famoso pelas suas interpretações

⁸ Ludwig van Beethoven foi um compositor e pianista alemão. Figura central da transição entre o Classicismo e o Romantismo, ficou conhecido pela profundidade expressiva, inovação formal e domínio contrapontístico, com obras emblemáticas em todos os géneros da sua época (Kerman et al., 2001).

⁹ O *Versuch* de Carl Philipp Emanuel Bach, intitulado *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* é um tratado fundamental sobre técnica, expressão e estilo no teclado que marcou a transição entre o Barroco e o Classicismo.

das obras de Beethoven, apresentando o *Concerto para piano e orquestra* n.º 1 em 1806 e o *Concerto para piano e orquestra* n.º 5 em 1812. A partir de 1816, oferecia programas semanais em sua casa dedicados exclusivamente à música para piano de Beethoven, muitos dos quais eram frequentados pelo próprio compositor. Alegadamente, conseguia executar toda a música para piano de Beethoven de memória, e a sua execução era elogiada por muitos críticos como "uncommonly fiery". No entanto, não seguiu carreira como intérprete virtuoso. Embora tivesse feito arranjos para uma digressão de concertos em 1805, para a qual Beethoven escreveu um testemunhal elogioso, cancelou a digressão reconhecendo que a sua execução carecia de uma "calculated charlatanry that is usually part of a travelling virtuoso's essential equipment". (Lindeman & Barth, 2001, par. 4)

5.1.4 Carreira Pedagógica

Czerny começou a ensinar alguns alunos do seu pai ainda na adolescência. Em 1815, Beethoven pediu-lhe para dar aulas ao seu sobrinho Carl e, conforme a sua reputação começou a crescer, Czerny pôde lucrar financeiramente. Czerny afirmou que, durante os próximos 21 anos lecionou 12 lições por dia, das 08h às 20h, até abandonar completamente o ensino em 1836. Entre os seus alunos mais notáveis estava Franz Liszt, que começou um período de dois anos de estudo com Czerny em 1821, aos nove anos. O professor notou que "never before had I had so eager, talented, or industrious a student ", embora lamentasse que Liszt tivesse começado a sua carreira como intérprete muito cedo, sem treinamento adequado em composição. Outros alunos ilustres incluíram Theodor Döhler (1814-1856), Theodor Kullak (1818-1882), Alfred Jaëll (1832-1882), Sigismond Thalberg (1812-1871), Stephen Heller (1813-1888), Ninette von Belleville-Oury (1808-1880) e Leopoldine Blahetka (1809-1885). (Lindeman & Barth, 2001, par. 5)

5.1.5 Produção musical

A quantidade e diversidade das obras compostas por Czerny é considerável. Czerny dividiu as suas obras em quatro categorias: estudos e exercícios; peças fáceis para estudantes; peças

brilhantes para concertos; e música séria. A sua produção inclui aproximadamente 100 estudos técnicos, sonatas para piano, sonatinas e centenas de obras menores, muitas das quais foram arranjadas para piano a quatro e oito mãos. Também publicou muitas obras baseadas em hinos nacionais, canções folclóricas e outras canções conhecidas. Para outros instrumentos e géneros, incluiu muita música sinfónica e de câmara, bem como música coral sacra. De facto, a tabulação de Eusebius Mandyczewski (1857-1929) das obras manuscritas na *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena inclui mais de 300 obras sacras. Czerny publicou aproximadamente 300 arranjos sem número de opus baseados em temas de cerca de 100 óperas e balés diferentes, além de sinfonias, aberturas e oratórios de compositores como Daniel François Esprit Auber (1782-1871), L. van Beethoven, Vincenzo Bellini (1801-1835), Luigi Cherubini (1760-1842), Gaetano Donizetti (1797-1848), Fromental Halévy (1799-1862), George Frideric Handel (1685-1759), Joseph Haydn (1732-1809), Ferdinand Hérold (1791-1833), Felix Mendelssohn (1809-1847), Saverio Mercadante (1795-1870), Giacomo Meyerbeer (1791-1864), W. A. Mozart, Gioacchino Rossini (1792-1868), Louis Spohr (1784-1859), Giuseppe Verdi (1813-1901), Richard Wagner (1813-1883) e Carl Maria von Weber (1786-1826). (Lindeman & Barth, 2001, p. 7)

5.1.6 Obras Pedagógicas e Teóricas

Os tratados de Czerny combinam pedagogia sólida com revelações notáveis sobre práticas interpretativas contemporâneas e apresentam um quadro detalhado da cultura musical da época. Atribuiu números de opus proeminentes às suas quatro obras pedagógicas mais ambiciosas.

Na *Fantasie-Schule*, opp. 200 e 300, usa modelos estilizados e uma abordagem "sistemática" para improvisar prelúdios, modulações, cadências, fermatas, fantasias, variações, estilos estritos e fugais e caprichos. A sua *Schule des Fugenspiels*, op. 400 compreende 12 pares de prelúdios e fugas e destina-se ao estudo de execução polifónica para pianistas. A sua obra mais substancial, a *Pianoforte-Schule*, op. 500, cobre uma série de tópicos, incluindo improvisação, transposição, leitura de partitura, decoro em concerto e manutenção do piano. O quarto volume inclui conselhos sobre a execução de novas obras de Chopin, Liszt e outros compositores notáveis da época, bem como sobre J. S. Bach e Handel, e Czerny também se baseia nas suas memórias em relação à execução e ao ensino de Beethoven. (Lindeman & Barth, 2001)

5.1.7 Perspetivas sobre Performance Histórica

As obras pedagógicas de Czerny são uma excelente fonte de informação sobre a recepção da música para teclado dos séc. XVIII e início do séc. XIX, mas devem ser consideradas tendo em conta a sua postura progressista como editor e arranjador. Apesar de frequentemente insistir em referir que "with all classical authors ... the player may permit himself absolutely no alteration of the composition, no addition, no abridgement" (op. 500, iv, 34), alterava regularmente citações de obras barrocas e clássicas nos seus escritos. (Lindeman & Barth, 2001)

5.1.8 Reconhecimento e Legado

A perceção de Czerny, no final do séc. XX, do pedagogo que produz um fluxo aparentemente infinito de obras sem inspiração, foi difundida por Robert Schumann, que o criticou duramente na revista *Neue Zeitschrift für Musik*. Durante a sua estadia em Viena (1829), Chopin foi um visitante frequente da casa de Czerny, e existe uma boa quantidade de correspondência entre os dois. Uma carta de Liszt de Paris para o seu professor em Viena (26 de agosto de 1830) descreve as suas performances da *Sonata para Piano n.º 1* em Lá bemol maior op. 7 de Czerny e a recepção entusiástica que estas tiveram. A alta consideração de Liszt pode ser conferida na inclusão de Czerny como um dos contribuidores do seu *Hexaméron*, as *Grandes Variações sobre a Marcha de I puritani* de Bellini, com variações de Chopin, Czerny, Herz (1803-1888), Liszt, Pixis (1788-1874) e Thalberg (1812-1871), composta em 1837. O famoso retrato de Kriehuber (1846) retrata, reunidos ao redor de Liszt ao piano, Hector Berlioz (1803-1869), Czerny e o violinista Heinrich Ernst (1812-1865), simbolizando possivelmente o espírito de Beethoven transmitido por Czerny a Liszt, Berlioz e Ernst. (Lindeman & Barth, 2001)

5.1.9 Obras Notáveis e Avaliação Artística

As obras de Czerny revelam, além do familiar pedagogo e virtuoso, um artista de gosto, paixão, sensibilidade, drama, lirismo e solidão. Douglas Townsend (citado por Lindeman & Barth,

2001) vê na *Sonata* a quatro mãos em Dó menor op. 10 (*Sonata sentimentale*) um bom exemplo dos compositores que atravessaram a tradição clássica e o romantismo inicial. Kuerti (1995, p. 491) descreveu a Terceira *Sonata* em Fá menor op. 57 como "outstandingly original"; por estar na mesma tonalidade e carregar o mesmo opus da *Appassionata* de Beethoven, Kuerti sugere que Czerny pode ter estado a desafiar o seu antigo mestre para um duelo na obra. Townsend descreve o Concerto em Dó maior para piano a quatro mãos e orquestra, op. 153, como "an interesting example of the late classical piano concerto combined with the emerging bravura piano technique of the mid-nineteenth century" (Lindeman & Barth, 2001).

5.1.10 Últimos anos e legado

Czerny viria a morrer em Viena a 15 de julho de 1857, aos 66 anos. Como figura central na transmissão do legado de Beethoven e professor de muitos alunos importantes, incluindo Liszt, Czerny ocupou uma posição única na história musical do séc. XIX. Embora muitas das suas composições tenham sido esquecidas, os seus exercícios técnicos permanecem parte essencial do treino de quase todos os pianistas, e as suas obras teóricas continuam a ser de grande importância para o entendimento dos géneros musicais contemporâneos e práticas interpretativas.

5.2 Os Estudos de Czerny

Carl Czerny publicou, ao longo da sua vida, 861 opus. Para além desses 861 opus registados, muitas obras foram publicadas sem número de opus. Por isso, o total de composições atribuídas a Czerny chega a cerca de mil, ou mais, segundo algumas fontes (Lindeman & Barth, 2001). A contagem varia consoante o número de arranjos e peças publicadas por Czerny e consoante as diferenças entre catálogos e edições. Czerny chegou mesmo a escrever que usava todos os momentos para compor e que isso explicava o porquê de a numeração de opus das suas obras ter chegado rapidamente aos 100, 200, 300 (Czerny & Sanders, 1956).

5.2.1 Catálogo dos opus de estudos mais relevantes

Como já foi referido, Czerny tem centenas de opus registados. Entre esses opus, constam inúmeros livros de exercícios e estudos. Será elaborada uma seleção dos livros de estudos que foram usados em contexto de estágio e apresentarei essa mesma seleção de forma crescente de dificuldade - do mais elementar ao mais avançado tecnicamente.

O op. 777 de Czerny é uma coleção intitulada *Vingt-quatre Morceaux pour les Élèves sur cinq notes* - 24 peças/exercícios que fazem uso dos cinco dedos, destinados a alunos iniciantes. O seu objetivo é elementar: trabalhar padrões de cinco dedos, coordenar e igualar os dedos nas teclas brancas. Serve como material introdutório antes de escalas, arpejos e figurações mais complexas.

O op. 599 (*Practical Exercises for Beginners* - exercícios práticos para iniciantes) é uma coletânea de 100 exercícios curtos, organizada por categorias técnicas e disposta de forma progressiva para níveis elementares e iniciais. Czerny organizou os 100 exercícios em 10 secções: primeiros exercícios para o conhecimento das notas (n.ºs 1-10); exercícios para os 5 dedos com a mão quieta (n.ºs 11-18); os primeiros exercícios para o polegar (n.ºs 19-26); exercícios que excedem a oitava (n.ºs 27-31); exercícios com a clave de fá (n.ºs 32-35); exercícios em sustenidos e bemóis (n.ºs 36-38); exercícios em outros tons fáceis (n.ºs 39-42); pausas (n.ºs 43-57); exercícios de velocidade (n.ºs 58-70); melodias com e sem ornamentos (n.ºs 71-100).

O op. 849 (*Studies of Mechanism - Estudos de mecanismos*) é uma coleção de 30 estudos centrados no desenvolvimento da fluência, clareza e execução regular de passagens rápidas. É normalmente tratado como repertório de nível intermédio. Contém escalas e passagens rápidas, exercícios para a mão direita e mão esquerda, trechos de notas repetidas e outros padrões mecânicos concebidos para melhorar a uniformidade, o controlo de toque e a estabilidade do andamento.

O op. 299 (*The School of Velocity - A escola de velocidade*) é uma coleção de 40 estudos de Czerny destinada ao desenvolvimento da velocidade, clareza e fluência digital, com marcações de andamento e foco em passagens rápidas, escalas e arpejos (Liu, 2020). São normalmente usados em níveis intermediários e avançados para treinar a técnica em velocidade e preparar

para repertório virtuoso. Muitos estudos do op. 299 exibem traços de virtuosismo romântico (passagens em Presto, modulações e figurações típicas do estilo da época), o que os torna úteis tanto para adquirir técnica quanto para adquirir sensibilidade estilística (Wong, 2008).

O op. 740 (*The Art of Finger Dexterity - A arte da destreza dos dedos*) é uma coleção de 50 estudos de Czerny destinada ao desenvolvimento da destreza digital e da técnica pianística avançada. Cada estudo é relativamente extenso, a maioria contém 4 ou mais páginas. São indicados para trabalhar a agilidade, clareza, controle de toque e diferentes características técnicas. Segundo Liu (2020), podem ser divididos em vários grupos: passagens rápidas em que o aluno deve tocar cada nota de forma clara e uniforme (Estudos n.ºs 1, 3, 5, 13, 17 e 25); treino da mão esquerda, sobretudo nos Estudos n.ºs 12 e 23; Arpejos e acordes quebrados em que é comum que os pulsos se tornem rígidos (Estudos n.ºs 2, 6, 14, 21, 26, 31, 45, 46, 47 e 50 e Estudos com oitavas quebradas: n.ºs 9, 20 e 27); ornamentos em que é requerido “light fingers and to play clearly and evenly” (Estudos n.ºs 22, 29, 42 e 48); treino de cruzamento de mãos e grandes saltos que são muito úteis para alunos com mãos pequenas (Liu, 2020, p. 11), os exercícios de saltos superiores a uma oitava são muito benéficos para a extensão dos dedos (Estudos n.ºs 15, 18 e 19) (Liu, 2020, p. 12).

5.3 O método pedagógico op. 500 de C. Czerny: Fundamentos Técnicos e Interpretativos para o Ensino de Piano

A época de vida de C. Czerny (1791–1857) coincidiu com uma altura de grande inovação tecnológica no que à transformação do piano como instrumento musical diz respeito. No final do séc. XVIII desenvolveram-se duas escolas de ação para o pianoforte - a inglesa (c. 1772) e a vienense (c. 1773) — com características mecânicas e sonoras distintas que influenciaram estilos de execução diferentes. Segundo Lowrance (2014), Sébastien Érard conseguiu combinar “the best of both pianos: English strength with Viennese dexterity” (p. 7), tendo introduzido o mecanismo de duplo-escape, que permitiu a repetição de notas de forma mais rápida e, juntamente com a difusão da armação de ferro fundido, possibilitou maior tensão das cordas e sonoridade mais cheia. Estas inovações mecânicas levaram a alterações na técnica: passou-se da técnica cravista em que é preferido um controlo digital da articulação e duração do som para

uma técnica caracteristicamente mais pianística em que é mais usado o peso do braço e corpo para produzir dinâmicas e cores mais variadas.

É o próprio Czerny a revelar, no prefácio que escreveu ao seu método op. 500, que “Pianoforte playing is more widely cultivated and more highly rated in public estimation. The instrument itself is constantly receiving progressive improvements both as to its tone, and to the manner of treating it”, aperfeiçoamentos estes que permitem, segundo Czerny, expressar a melodia “in the fullest and richest tones” (Czerny, 1839, Vol. 1, p.1). No mesmo prefácio, o autor defende que deve-se introduzir o piano e começar a ensiná-lo o mais precocemente possível, sendo que idades como 8 ou 10 anos devem ser consideradas um pouco tardias.

Este método intitula-se *Complete Theoretical and Practical Pianoforte School* (escola completa teórico-prática do pianoforte), ilustra cerca de 30 anos de experiência de ensino do piano do autor e foi publicado pela primeira vez em 1839. O op. 500 apresenta explicações sobre o ensino e a aprendizagem do piano de forma progressiva, desde o nível elementar até ao nível avançado. Segundo Wong (2008), embora este método pedagógico se assemelhe ao método de Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) - *A Complete Theoretical and Practical Course of Instructions on the Art of Playing the Pianoforte* (Curso completo teórico e prático de instruções sobre a arte de tocar pianoforte) - a obra de Czerny “provides a more in-depth discussion, a more practical approach to the design of the music examples, and greater comprehensive content” (p. 105). Os três volumes e o suplemento, ou quarto volume, contêm questões explicadas ou discutidas, sempre acompanhadas de exemplos musicais (partitura).

O primeiro volume apresenta os fundamentos básicos da execução pianística. As instruções elementares dividem-se em dois ramos que devem avançar juntos: a aprendizagem das notas e a sua disposição na partitura; desenvolvimento o mais precoce possível da ação livre dos dedos ao tocar de memória exercícios concebidos para esse fim. Czerny recomenda ensinar as frases nota a nota, primeiro de mãos separadas e depois de mãos juntas. O professor deve alternar as execuções do aluno com as suas demonstrações, para uma aprendizagem mais fácil e correta.

Sobre a postura da mão, o autor defende que o 2.º e o 3.º dedos devem estar sempre curvados e o polegar deve estar flexível e ter em atenção a sua força, que é consideravelmente maior, para

que não haja desigualdade entre as notas tocadas com o polegar e as notas tocadas com os restantes dedos.¹⁰

Czerny começa, como é comum na pedagogia do piano, por fornecer exercícios e indicações para a mão direita. Após isso, refere que “All the rules given for the right hand must be applied with equal strictness to the left” (Vol. 1, p. 8). O autor dá instruções muito concretas sobre os gestos e movimentos das mãos e corpo como é caso o exemplo das passagens em que há transições de mãos. Nesse tipo de transições, Czerny escreve que “we must be careful that the thumb of the left hand (...) shall always perform this movement across the superficies of the black keys, as any drawing of the hand inwards towards the body would here be very prejudicial.” (Vol. 1, p. 52).

Na 13ª lição, o autor descreve a importância de conhecer o ritmo e de manter o tempo. Segundo Czerny, o professor de piano deve contar os tempos em voz alta enquanto o aluno toca para que este compreenda como funciona a métrica e o tempo. Isto terá como vantagem, num período mais inicial, uma maior facilidade de compreensão da obra sobretudo nas passagens com pausas longas. Outros aspetos abordados neste volume são a execução de ligaduras e trilos, que são explicados e regulamentados.

O segundo volume dedica-se às regras e práticas de dedilhação. Czerny afirma que se deve restringir ao máximo o uso do dedo polegar nas teclas pretas. Refere também uma exceção a essa regra: quando uma nota repetida surge numa tecla preta é possível usar o polegar. Ao tocar acordes, deve preferir-se a sua execução com uma dedilhação regular que se repita por transposição.

Quando a mesma tecla é repetida rapidamente, deverá efetuar-se troca de dedos. Czerny apresenta trocas de dedos em conjuntos de quatro, três e duas notas. Nos conjuntos de quatro notas iguais, deverá usar-se quatro dedos diferentes; nos conjuntos de três notas iguais, três dedos diferentes; nos conjuntos de duas notas iguais, dois dedos diferentes.

Outra técnica sugerida por Czerny é a substituição de dedos. É uma técnica essencial para realizar um bom *legato*. O autor aconselha uma mão firme e tranquila para que a tecla, através do

¹⁰ A edição do op. 500 de Czerny aqui usada corresponde à versão inglesa. Esta versão faz equivaler, por sua vez, ao sistema de notação de dedilhação usado pelo próprio Czerny que seguiu a prática inglesa, com a sua forma distintiva de representar o polegar por um sinal de cruz (+) e os quatro dedos pelos números 1, 2, 3 e 4, respetivamente. O uso do sistema inglês de dedilhação é natural e apropriado dado que esta edição inglesa do op. 500 de Czerny foi dedicada pelo compositor à Rainha Vitória da Grã-Bretanha.

mecanismo, não volte a produzir som. O arpejar de oitavas exige dedilhações específicas, sobretudo quando se quer obter um resultado *legato*. Este volume contém também exercícios e estudos específicos para a mão esquerda isolada.

O terceiro volume centra-se em aspetos ligados à expressividade interpretativa. Czerny escreve que as composições da sua época incluem muitas indicações de expressão e quanto mais para o passado se vai na história da música, menos se encontram essas indicações. Revela que executar obras de compositores como Clementi ou Mozart é substancialmente mais difícil pela grande liberdade que existe ao abordá-las.

O autor enumera as várias dinâmicas, as suas características e os seus efeitos: *pianissimo* corresponde ao toque mais suave nas teclas e transmite reserva, mistério e pode reproduzir um efeito longínquo; *piano* está associado ao encantamento, suavidade, tranquilidade, quietude; *mezza voce* está localizada no meio entre as dinâmicas ténues e intensas e corresponde à voz falada e tranquila usada em narração; *forte* expressa firmeza e poder sem excesso ou presunção, paixão sem perder os limites da dignidade e adequado para transmitir brilhantismo e exibicionismo; *fortissimo* é a dinâmica mais intensa e, apesar de requerer mais força de forma a que o piano produza mais som, deve sempre abordada dentro dos limites do belo e serve para exaltar a alegria e entusiasmo que não se consegue conter, o arrebatamento e bravura.

Ainda sobre as dinâmicas, Czerny relata algo que vê acontecer com muitos alunos de piano: tocarem com demasiados contrastes dinâmicos. O autor destaca a importância de haver graduações de toque e tom e *portamento* entre as notas. Compreende-se este entusiasmo por parte dos alunos de Czerny, dada a relativa proximidade temporal - cerca de um século - com a invenção do pianoforte, capaz de produzir dinâmicas diferentes (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2025).

Neste volume são indicadas todas as capacidades indispensáveis para um pianista: pureza e precisão na sua execução; correção ao manter o tempo, e em dar a cada nota a sua duração relativa exata; firmeza ao tocar as teclas, e capacidade de produzir um som pleno e bem acabado; dedilhação correta; grande leveza e agilidade dos dedos em ambas as mãos, mesmo na execução de passagens difíceis; correção na execução das marcas habituais que indicam a expressão, na medida em que se referem à diferença mecânica que deve ser respeitada entre *forte* e *piano*, assim como entre *legato* e *staccato*. Czerny acrescenta que estas capacidades devem

ser consideradas apenas como um meio para alcançar outro fim, que é transmitir espírito e alma à interpretação e, com isso, impactar os sentimentos e compreensão do ouvinte. (Czerny, 1839, Vol. 3, p. 1)

Sobre o uso de pedal - pedal de sustentação -, o autor chama a atenção para o facto de este pedal não poder nunca servir para aumentar o volume sonoro, apesar de ter este efeito colateral. O pedal de sustentação pode ser usado em passagens *piano* ou *forte*, desde que o seu uso seja justificado. Czerny afirma que uma das vantagens do uso deste pedal é funcionar como uma mão extra porque permite o prolongar de umas notas enquanto se tocam outras. Certas passagens, sem o uso do pedal, soariam secas e pobres. Mas este pedal deve ser apenas usado enquanto a harmonia o permitir: harmonias dissonantes devem ser separadas com o pedal.

Carl Czerny defende que o executante, ao tocar em público, deve fazê-lo de forma digna sem ostentar arrogância nem timidez. O corpo deve estar preparado e posicionado para conseguir chegar a todos os pontos do piano.

O Suplemento, ou 4.º volume, - capítulo sobre a execução apropriada de todas as obras de Beethoven para piano solo - apresenta orientações para a execução das obras pertencentes à escola moderna contemporânea de Czerny. É aqui que Czerny acaba por justificar a importância dos seus estudos para a execução de outras obras do período clássico, neste caso de L. Van Beethoven. O segundo capítulo deste volume é, de facto, dedicado à explanação de como deve ser abordada a execução do repertório para piano de Beethoven.

Czerny começa por apresentar as obras para piano de Beethoven como obras-primas sem precedentes que vão ficar para sempre. Esta grande estima do autor pelo seu mestre é justificada, dada a amizade que os dois mantinham. Apesar de Czerny ter sido aluno de Beethoven durante aproximadamente dois anos, Beethoven confiou-lhe a transcrição para piano da abertura da sua ópera Leonora e encarregou-o também de rever todas as suas composições posteriores ao op. 53, a *Sonata Waldstein* (Czerny & Sanders, 1956). Beethoven tinha, de facto, grande consideração por Czerny.

Czerny defendeu neste capítulo que as dificuldades técnicas, presentes nas obras de Beethoven, só seriam verdadeiramente ultrapassadas se essas obras fossem executadas na sua totalidade.

Czerny revelou (Czerny & Sanders, 1956) que tinha uma boa memória e tinha toda a música de Beethoven para piano na memória.

De seguida, o autor defende que as obras para piano de Beethoven são para pianistas bons e bem formados e acrescenta que, para alcançar a destreza mecânica e conseguir uma boa execução das obras, o pianista necessita de ter passado por muitas outras obras. Sendo este o tema deste Relatório de Estágio, torna-se ainda mais pertinente que tenha sido Czerny a escrever isto: para tocar obras de Beethoven é necessário passar primeiro por outras obras preparatórias, nomeadamente os *Estudos* de Czerny. O autor (Czerny, 1839, p. 31) defende mesmo que, para tocar obras para piano de Beethoven, é preciso ter alcançado um certo nível de maturidade obtido através do estudo das melhores obras de Clementi, Mozart, Jan Ladislav Dussek (1760-1812), Cramer, Hummel. Assim, a conclusão a que chega Czerny é que, para não comprometer a compreensão estética e expressiva destas peças e não prejudicar o desenvolvimento técnico e musical do intérprete, é necessário que a abordagem das obras de Beethoven não seja feita de forma prematura. Para o autor, a execução de Beethoven exige maturidade e experiência artística e não só força física e destreza digital.

Czerny descreve o carácter das obras para piano de Beethoven como “fervent, grand, energetic, noble, and replete with feeling; often also humorous and sportive, occasionally even eccentric, but always intellectual; and though sometimes gloomy, yet never effeminately elegant, or whiningly sentimental” (Czerny, 1839, Vol. 4, p. 2). Sublinha que mesmo as passagens mais rápidas e virtuosísticas estão sempre ao serviço da ideia musical e não do mero exibicionismo técnico.

Outro ponto fundamental na execução de Beethoven, referido por Czerny, é o respeito rigoroso do texto musical. Desta forma, devem evitar-se alterações, cortes ou acréscimos e introdução de ornamentos não indicados pelo compositor. Mesmo o ato de modernizar certas passagens, adaptando-as ao teclado de seis oitavado piano da época de Czerny, em oposição ao teclado de cinco oitavas da época anterior, é criticado pois tal descaracteriza o efeito original pensado por Beethoven.

Além de tudo isto, Czerny recomenda que se faça o estudo das sonatas a solo por ordem cronológica da sua publicação (segundo Czerny, de 1795 a 1826) de forma que o estudante ou pianista

consiga perceber a evolução estilística de Beethoven, desde a maior influência de Haydn e Mozart até ao período de plena maturidade criativa.

Ao longo do resto do capítulo, o autor fornece tanto indicações interpretativas detalhadas para cada sonata, andamento a andamento, como memórias pessoais e observações diretas sobre a forma como Beethoven tocava, as suas preferências de tempo e articulação, e até o uso de pedal. Estas observações representam um testemunho histórico e são de um valor inestimável dada a proximidade entre Czerny com Beethoven e a sua responsabilidade na transmissão do legado de Beethoven às gerações posteriores.

5.4 O método pedagógico *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte, from the Earliest Rudiments to the Highest Stage of Cultivation* (1842)

A obra *Letters to a Young Lady on the Art of Playing the Pianoforte, from the Earliest Rudiments to the Highest Stage of Cultivation*, que pode ser traduzida como Cartas a uma jovem senhora (Miss Cecília) sobre a arte de tocar pianoforte, desde os rudimentos mais básicos até ao mais alto grau de aperfeiçoamento (1842), foi escrita por Carl Czerny e publicada em Londres pela editora R. Cocks & Co., é um guia em forma epistolar que foi pensado como complemento ao seu método op. 500. Trata-se de cartas a um destinatário fictício, Miss Cecília, uma jovem de cerca de 12 anos, com talento e boa base cultural e residente longe do professor. A escolha da forma de cartas pretende aproximar do tom de uma conversa direta entre mestre e aluna e permite apresentar conselhos técnicos, musicais e interpretativos num registo claro, acessível e progressivo. A correspondência é apresentada como um conjunto de lições espaçadas de 8 a 10 semanas, o que dá tempo à aluna para assimilar e praticar cada conjunto de instruções. Existem nesta obra, no total, dez cartas e cada uma aborda aspetos específicos do estudo pianístico, tais como, a postura ao instrumento, técnica, expressão, escolha de repertório, noções de harmonia e improvisação.

Na primeira carta, Czerny começa por salientar o quão importante é a postura correta ao piano: altura do banco, posição dos cotovelos, alinhamento do antebraço. Recomenda até que as teclas sejam tocadas com a ponta carnuda dos dedos e nunca com a unha ou com a superfície plana.

Apesar disto, quando se tocam as teclas pretas, os dedos devem estar mais esticados do que o normal. O polegar nunca deve estar abaixo do teclado.

O autor enfatiza a importância de que o aluno memorize rapidamente a disposição das notas e respectivas teclas. Para isto, sugere exercícios práticos como dizer em voz alta as notas enquanto se toca, identificar rapidamente na pauta a partir de uma tecla aleatória e escrever música para consolidar a leitura. Recomenda ainda exercícios de cinco dedos, que se podem encontrar no seu op. 500, para desenvolver a flexibilidade, independência e agilidade dos dedos. É de lembrar aqui que o seu op. 777 foi concebido especialmente também para treinar estas características nos cinco dedos.

Na segunda carta, Czerny explica que o som bonito do piano é produzido através do trabalho dos dedos, devendo-se evitar movimentos desnecessários das mãos e braços. Aqui é introduzida a questão das escalas. Para o autor, estas são indispensáveis para todos os pianistas pois são a base de inúmeras passagens, desde o mais elementar ao mais virtuoso, e justifica esta afirmação referindo-se à igualdade de som, domínio da velocidade e do teclado. As escalas devem, portanto, ser tocadas com igualdade de força, velocidade e duração. O seu estudo deve ser feito de forma lenta, aumentando gradualmente a rapidez e provocando também um aumento de agilidade.

Na carta número três, Czerny aborda a manutenção rigorosa do tempo e o valor exato das figuras. Recomenda que, a princípio, o aluno conte os tempos em voz alta enquanto toca, para interiorizar a métrica. Uma regra importante que Czerny aconselha a seguir é “never begin a piece quicker than you can with certainty go on with it to the very end” (Czerny, 1842, p. 24). Sobre a dedilhação refere: impedir que os dedos longos (2.º ao 5.º dedos) se sobreponham e garantir que a posição da mão permita fluidez e legato.

Presente na carta número quatro está o tema da expressividade e ornamentos. Czerny explica a importância de respeitar as indicações de dinâmica, articulação e variação de andamento, sempre sem recorrer a exageros. Alerta para a importância de evitar movimentos corporais excessivos ou caretas durante a execução. Apesar disto, reconhece que alguns gestos são naturais e aceitáveis e facilitam a interpretação.

Por fim, recomenda a prática diária de trilos para que se consiga alcançar rapidez e igualdade na execução. Destaca os ornamentos como graciosidades que embelezam e enriquecem a música quando bem executados.

Na carta número cinco, o autor dirige-se a Miss Cecília para se exprimir sobre três temas: as tonalidades, a forma correta de estudar uma peça e a execução musical na presença de outras pessoas. Sobre as tonalidades, Czerny defende que o pianista deve estar igualmente à vontade em todas as tonalidades, independentemente dos sustenidos ou bemóis que cada uma contenha. As escalas, arpejos e acordes realizados em todas essas tonalidades devem ser executados com firmeza e determinação.

Quanto à forma correta de estudar uma peça, são criticados dois métodos errados: estudar demasiado devagar e estudar a tentar ultrapassar dificuldades apenas pela repetição descuidada e apressada. Czerny sugere um método equilibrado que consiste em: decifrar primeiramente as notas de forma lenta, definir a dedilhação e ter uma perspectiva geral da peça; de seguida, tocar a peça do início ao fim com atenção até a executar no andamento indicado; no final do processo, aperfeiçoar a expressividade e o carácter da obra ao compreender como está a tocar e corrigir falhas; por fim, nunca esquecer as peças já aprendidas pois, segundo o autor, “new pieces serve but little, if, on their account, the preceding ones are forgotten” (Czerny, 1842, p. 28).

Sobre execução musical na presença de outras pessoas, salienta que é muito importante um pianista habituar-se a tocar desde cedo a tocar em público. Destaca algumas orientações: escolher peças dentro das próprias capacidades, garantir que se vai começar a tocar com as mãos quentes, evitar roupas incómodas e, se possível, usar um piano familiar. Czerny refere que “the playing before others has also the great advantage, that it compels one to study with unusual zeal” (Czerny, 1842, p. 41).

Na sexta carta, o autor enumera sobre a melhor forma de escolher repertório. Em primeiro lugar, deve-se garantir sempre uma base sólida antes de avançar para peças mais difíceis, começando pelas mais fáceis; é importante saber variar os compositores que se estão a estudar de forma a conhecer-se as características e qualidades técnicas de cada compositor; relacionado com o último ponto está a necessidade de se estudarem obras de épocas diferentes; é relevante tomar em atenção a indicação de tempo escrita no início de cada peça e saber usar o pedal, como está indicado no op. 500; deve-se evitar precipitação pois muitos alunos muitas vezes saltam etapas

ao tocar obras muito difíceis; é necessário valorizar o estilo de obras de compositores como Handel e J. S. Bach que exigem um toque adaptado com legato rigoroso, clareza de vozes e substituição de dedos para manter a ligação entre as notas.

Nas cartas número sete, oito e nove, Czerny introduz noções de harmonia e baixo contínuo: intervalos, acordes perfeitos, inversões e acordes de sétima. É explicada também a diferença entre consonância e dissonância de intervalos e são apresentados exemplos práticos. A transposição para todas as tonalidades é incentivada.

Na última carta, a décima, Czerny elabora sobre a prática de extemporização. Este termo, derivado do latim *extemporarius*, significa feito no tempo, oportuno e descreve a capacidade de criar ou executar música espontaneamente e de forma consciente, sem seguir rigidamente as formas das composições escritas. Hoje, esta prática corresponde àquilo a que chamamos improvisação, termo mais corrente, que enfatiza a criação musical instantânea. O fascínio deste tipo de execução reside na liberdade e espontaneidade. Czerny destaca Beethoven e Hummel como grandes mestres nesta arte. Para começar a improvisar, o autor recomenda começar com improvisações curtas, semelhantes a prelúdios ou cadências e alongar gradualmente com melodias, passagens brilhantes e arpejos. Destaca como características indispensáveis para improvisar bem: grande destreza e rapidez de dedos, domínio de todas as tonalidades e dificuldades técnicas, conhecimento profundo das obras dos grandes mestres, sólido domínio da harmonia e um trabalho infatigável.

No seu conjunto, este conjunto de cartas revela-se não apenas um complemento ao método op. 500 de Carl Czerny, mas também um manual formativo, que combina rigor técnico, princípios musicais sólidos e conselhos práticos, com o objetivo de guiar o estudante desde a iniciação até ao nível mais avançado no piano, promovendo simultaneamente a destreza, a musicalidade e a autoconfiança.

5.5 Descrição de estudos de Czerny e outras obras

Estudo op. 777 n.º 3

Figura 11

Estudo op. 777 n.º 3 de C. Czerny, compassos 1-16

The image shows the musical score for Czerny's Etude op. 777 n.º 3, measures 1-16. The score is in 3/4 time and marked 'Allegro.' and 'p'. It features a simplified Alberti bass in the left hand and a melodic line in the right hand. The piece includes a first ending and a second ending marked 'cresc.'.

Nota. Czerny, C. (1896a). *Les cinq doigts: 24 exercices, Op. 777 N.º 3* [Partitura para piano]. Edition Peters.

No *Estudo* op. 777 n.º 3 (figura 11), a mão esquerda apresenta um baixo de *Alberti* simplificado. Segundo Rosen, o baixo de *Alberti* é um padrão de acompanhamento muito usado no Período Clássico em que as notas são tocadas de forma arpejada e repetitiva. O mesmo autor refere que este tipo de acompanhamento faz dissolver a independência das vozes através do uso de uma única linha contínua e contribuiu para um processo histórico ao quebrar a “horizontal independence of the voices and the vertical independence of the harmony by isolating the phrase and articulating the structure.” (Rosen, 1997, p. 29). Este tipo de acompanhamento foi muito usado por compositores como W. A. Mozart. Neste exemplo (figura 12), Mozart escreve para a mão esquerda um acompanhamento em baixo de *Alberti* não simplificado, enquanto a mão direita toca a melodia. Estes dois exemplos (figura 11 e figura 12), apesar de constituírem duas dificuldades diferentes – o *Estudo* de Czerny apresenta dificuldade elementar e a sonata de Mozart

apresenta dificuldade intermédia – têm em comum este tipo de acompanhamento e a tonalidade – Dó Maior.

Figura 12

Sonata n.º 16 em Dó Maior; K. 545 (1.º andamento) de W. A. Mozart, compassos 1-4



Nota. Mozart, W. A. (1878c). *Sonaten und Phantasien für das Pianoforte* (n.º 15, pp. 174–181). Em *Mozarts Werke. Serie XX* [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

No 3.º compasso do mesmo *Estudo* de Czerny (figura 13), podemos observar escrito, para a mão direita, três notas iguais com a indicação para serem executadas em *staccato* e conectadas por uma ligadura. No caso de isto ser executado por um pianista já com alguma técnica, e tal como Czerny indica no seu método *Pianoforte-Schule*, op. 500, “when in a quick sequence of notes, one particular key is to be struck twice or thrice in immediate succession; according to the rule, and whenever it is possible, another finger must be placed upon it.” (Czerny, 1839, Vol. 2, p.121) Na figura 14, podemos verificar uma passagem, embora mais lenta, de uma sonata de Beethoven que contém (no 5.º compasso deste excerto) notas repetidas na mesma mão.

Apesar disto, se nos estivermos a referir a alunos de piano ainda com pouca técnica, deve-se simplificar a mesma passagem, tocando com o mesmo dedo nas três notas iguais.

Figura 13

Estudo op. 777 n.º 3, 3.º compasso da figura 11



Nota Czerny, C. (1896a). *Les cinq doigts: 24 exercises, op. 777 n.º 3* (3.º compasso) [Partitura para piano]. Edition Peters

Figura 14

Sonata n.º 7, op. 10 n.º 3 (2.º andamento) de L. van Beethoven, compassos 1-6



Nota. Beethoven, L. van. (1862). *Sonaten für das Pianoforte* (n.º 130, pp. 103–120, 2.º andamento). Em *Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16* [Partitura para piano]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Edição sem data, [1862]).

Podemos verificar também, na mão direita do 1.º compasso da figura 11 – o *Estudo op. 777 n.º 3* –, um segmento da escala diatónica maior realizado de forma descendente. Segundo Czerny (1839), as escalas devem ser praticadas assim que o “pupil has attained some knowledge as to the reading of the notes, and some facility in playing the finger exercises” (Vol. 1, p. 46). Daqui podemos perceber a relevância que as escalas tinham para Czerny e a importância que lhes foi dada na escrita dos seus estudos e restantes obras. Este segmento serve para praticar a sequência de notas de uma escala que neste caso termina na tónica da tonalidade. Na figura 15 (2.º e 3.º compasso do excerto), percebemos um exemplo daquilo que será o objetivo da prática consistente de escalas: a agilidade e a destreza, equilibrada com a igualdade e força de dedos.

Figura 15

Sonata em Mi bemol maior, Hob.XVI:52 de J. Haydn, compassos 62-65

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the piece, featuring a more complex melodic line in the treble and a bass line with chords. Dynamics include *f* and *p*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Nota. Haydn, J. (1918a). *Sonata para piano em mi bemol maior, Hob.XVI:52* (1.º andamento). Em *Haydns Werke, Serie XIV* [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

Estudo op.777 n.º 9

Figura 16

Estudo op. 777 n.º 9 de C. Czerny, compassos 1-32

The image shows four systems of musical notation for a piano exercise. The first system is marked 'Allegro' and starts with measure 6. It features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system includes a 'cresc.' marking and a '5' in the bass line. The third system includes a '6' in the bass line. The fourth system includes a 'cresc.' marking and a '5' in the bass line. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*

Nota. Czerny, C. (1896b). *Les cinq doigts: 24 exercices, op. 777 n.º 9* [Partitura para piano]. Edition Peters.

No *Estudo* op. 777 n.º 9 (figura 16), podemos observar as notas que ficam sustentadas na mão esquerda. Esta sustentação cria uma nova melodia – no baixo -, enquanto cria uma sensação de pedal a cada compasso. Desta forma, prepara-se pedagogicamente o aluno pianista para a execução de repertório mais complexo, como é o caso do *Concerto para Piano n.º 21 in Dó Maior*; K.467 (2.º andamento) de W. A. Mozart, onde ocorre a mesma ideia na mão esquerda (figura 17).

Figura 17

Concerto para piano e orquestra n.º 21 em Dó Maior; K. 467 (2.º andamento) de W. A. Mozart, compassos 23-26



Nota. Mozart, W. A. (1878a). *Concerto para Piano n.º 21 in Dó Maior*; K.467 (2.º andamento). Em *Mozarts Werke, Serie XVI* [Partitura para piano e orquestra]. Breitkopf & Härtel.

Quanto à mão direita, podemos observar as apogiaturas que servem para praticar outras apogiaturas escritas de forma muito idêntica (figura 18) mas com um contexto harmónico e rítmico mais complexo.

Figura 18

Sonata n.º 11 em Lá Maior; K. 331 (3.º andamento) de W. A. Mozart, compassos 1-13

**Alla Turca.
Allegretto.**

Nota. Mozart, W. A. (1878b). *Sonata n.º 11 em Lá Maior*; K. 331 (3.º andamento). Em *Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und Phantasien für das Pianoforte* [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

Estudo op. 599 n.º 56

Figura 19

Estudo op. 599 n.º 56 de C. Czerny

Allegro.
8
56. *p*
4038 *Fine.*
D.C. al Fine.

Czerny, C. (1893a). *Practical method for beginners on pianoforte, op. 599 n.º 56* [Partitura para piano]. G. Schirmer.

Neste *Estudo* (figura 19), são introduzidas ao aluno as escalas cromáticas na mão direita. Como o maior cromatismo é uma característica mais ou menos inovadora do Período Romântico (Rosen, 1997, p. 384), será oportuno observarmos o uso destas escalas por um compositor deste período, neste caso através de um exercício que tem como intuito praticar escalas cromáticas (figura 20).

Figura 20

Exercício n.º 40, *The virtuoso pianist in sixty exercises* de C. L. Hanon, compassos 1-9

Chromatic Scales.

M.M. 60 to 120.
At an octave.

Nota. Hanon, C. L. (s.d. [1900]). *The virtuoso pianist in sixty exercises* [Partitura para piano]. (T. Baker, Trad.). G. Schirmer.

Também no repertório de concerto o cromatismo foi usado (3.º e 4.º compassos da figura 21).

Figura 21

Sonata n.º 32, op. 111 (1.º andamento) de L. van Beethoven, compassos 65-71

Nota. Beethoven, L. van. (s.d. [1862]). *Sonata para piano n.º 32, op. 111* [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

As escalas cromáticas ocorrem também nos *Estudos* de Czerny tecnicamente mais avançados (figura 22).

Figura 22

Estudo op. 299 n.º 31 de C. Czerny, compassos 1-6

Nota. Czerny, C. (s.d. [1888e]). *The school of velocity, op. 299 n.º 31* [Partitura para piano]. Edition Peters.

Estudo op. 599 n.º 57

A questão técnica que podemos observar na figura 23, trata as notas duplas (*double notes*). Neste caso, são terceiras paralelas, intercaladas por vezes com um intervalo de quarta. Neste *Estudo*, esta sucessão de notas duplas é usada para realizar arpejos e contornos melódicos mais sustentados, por ter duas vozes.

Figura 23

Estudo op. 599 n.º 57 de C. Czerny, compassos 1-8

Nota. Czerny, C. (1893b). *Practical method for beginners on pianoforte, op. 599 n.º 57* [Partitura para piano]. G. Schirmer.

Para comparar este último *Estudo*, podemos usar a *Sonata* para teclado em Dó Maior, Hob.XVI:50 (figura 24) que usa terceiras paralelas ligadas a cada duas em que a nota de chegada é mais curta do que a nota de partida.

Figura 24

Sonata em Dó Maior, Hob.XVI:50 (1.º andamento) de J. Haydn, compassos 34-36

Nota. Haydn, J. (1918b). *Sonata para teclado em Dó Maior, Hob.XVI:50* [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

Também Liszt (n.d.) usou notas duplas para realizar arpejos (figura 25).

Figura 25

Estudo Técnicos (S. 146, Livro XI) em Dó maior de F. Liszt

Ut majeur. Do mayor.
C-dur. C major.

Nota. Liszt, F. (s.d.). *Technische Studien (S. 146, Livro XI)* [Partitura para piano]. J. Schubert & Co.

Estudo op. 849 n.º 4

Figura 26

Estudo op. 849 n.º 4 de C. Czerny, compassos 1-8

4. **Allegro** (♩ = 144)

p legato

cresc.

Nota. Czerny, C. (1892). *30 Études de mécanique, op. 849 n.º 4* [Partitura para piano]. C. F. Peters.

Neste *Estudo* (figura 26), é trabalhada a independência dos dedos. A mão direita sustenta a primeira nota de cada tempo enquanto, a seguir, toca as restantes semicolcheias. Isto melhora a independência dos dedos porque obriga a um maior empenho dos restantes dedos para conseguir tocar com igualdade rítmica e com dinâmica menos *forte* do que a nota sustentada. Desta forma, a mão direita deve tocar de maneira que haja duas vozes separadas: as semínimas e as semicolcheias.

Podemos comparar este último *Estudo* com uma peça (figura 27) do Período Romântico, já que o pormenor descrito anteriormente é essencialmente uma característica das obras deste período. No caso deste último exemplo musical, a melodia é cantada pela extremidade da mão direita – 4.º e 5.º dedos, por vezes o 3.º - enquanto o baixo é executado pela extremidade da mão esquerda e o recheio harmónico é tocado pelo resto das duas mãos. Czerny escreve que quando a melodia é tocada com “energetic touch, the effect is so deceptive, that we are almost inclined to believe

that another hand, or some other instrument is playing the melody” (Czerny, 1839, Vol. 1, p. 40). Em última análise é esse o efeito que se pretende aqui.

Figura 27

Canção sem palavras, op. 19b, de F. Mendelssohn-Bartholdy, compassos 1-7

The image shows the first seven measures of a piano piece. The title is 'Canção sem palavras, op. 19b' by Mendelssohn-Bartholdy. The tempo is 'Andante con moto.' and the mood is 'cantabile'. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The first measure starts with a piano dynamic (*p*). The piece is marked 'Nº 1.' on the left.

Nota. Mendelssohn-Bartholdy, F. (1882). *Lieder ohne Worte*, op. 19b [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel.

Estudo op. 849 n.º 12

Figura 28

Estudo op. 849 n.º 12 de C. Czerny, compassos 1-6

The image shows the first six measures of a piano exercise. The title is 'Estudo op. 849 n.º 12' by Czerny. The tempo is 'Allegretto animato' with a metronome marking of 76 (♩ = 76). The mood is 'p dolce'. The piece is in G major (one sharp) and 2/4 time. The notation is for piano, with a treble and bass clef. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The first measure starts with a piano dynamic (*p dolce*). The piece is marked '12.' on the left. The right hand features complex rhythmic patterns with fingerings (3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1) and slurs. The left hand has a simple accompaniment with chords and single notes.

Nota. Czerny, C. (1892). *30 Études de mécanique*, op. 849 n.º 12 [Partitura para piano]. C. F. Peters.

O *Estudo* op. 849 n.º 12 de Czerny (figura 28) incide sobre a repetição de notas iguais. Tal como já referido, Czerny (1839) indica que notas iguais repetidas devem ser tocadas com dedos diferentes e, sendo este *Estudo* destinado a um nível intermédio, o aluno de piano já o conseguirá efetuar. Este *Estudo* trata-se de uma evolução em relação ao exemplo referente à figura 13, na medida em que incide de uma forma mais intensa na questão técnica da repetição de dedos.

Esta técnica já tinha sido usada anteriormente na composição para teclado. O exemplo da figura 29 demonstra como Domenico Scarlatti (1685-1757) a usou numa das suas sonatas.

Figura 29

Sonata em Ré Menor, K. 141, de D. Scarlatti, compassos 1-10

Nota. Scarlatti, D. (1910). *Sonata para teclado em Ré menor, K. 141*. Em *Opere complete per clavicembalo* [Partitura para piano]. A. Longo, G. Ricordi & C.

Estudo op. 299 n.º 13

Este *Estudo* (figura 30) desenvolve a capacidade de realizar intervalos de oitava pela mão direita, intercalado pelos tempos fortes tocados pela mão esquerda. A prática regular deste exercício contribui para aspetos fundamentais no progresso pianístico, tais como, uma maior precisão nos saltos de oitava, para o fortalecimento da mão direita e para uma maior coordenação entre as mãos. Serve, desta forma, para preparar passagens mais complexas como a *Sonata op. 2 n.º 3* de Beethoven (figura 31 – 6.º ao 9.º compasso do excerto).

Figura 30

Estudo op. 299 n.º 13 de C. Czerny, compassos 1-7

The image shows the first seven measures of Czerny's 'Estudo op. 299 n.º 13'. The score is in 3/8 time and marked 'Presto' with a tempo of 72 beats per minute. The right hand is marked 'fp leggiero' and features a series of eighth-note chords. The left hand is marked 'marcate' and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

Nota. Czerny, C. (s.d. [1888d]). *The school of velocity*, op. 299 n.º 13 [Partitura para piano]. Edition Peters.

Figura 31

Sonata op. 2 n.º 3 (1.º andamento), compassos 80-92

The image shows measures 80-92 of the first movement of Beethoven's 'Sonata op. 2 n.º 3'. The score is in 3/8 time and marked '1.º andamento'. It features complex rhythmic patterns with many trills (tr) and dynamic markings such as 'pp', 'f', and 'ff'. The key signature has two sharps (F# and C#). At the bottom, there is a reference to '(Artaria, Lischke)' and a small musical example.

Nota. Beethoven, L. van. (1882). *Sonata op. 2 n.º 3* [Partitura para piano]. Steingräber.

Estudo op. 740 n.º 2

Figura 32

Estudo op. 740 n.º 2 de C. Czerny, compassos 1-8

7

Das Untersetzen des Daumens
Le passage du pouce.
The passing under of the thumb

Allegro vivace. (M. M. $\text{♩} = 60$)

2.

Nota. Czerny, C. (s.d. [1888a]). *The art of finger dexterity: 50 studies for piano, op. 740 n.º 2* [Partitura para piano]. Edition Peters.

No caso do *Estudo op. 740 n.º 2* de Czerny, o aspeto técnico trabalhado é o arpejo. A mão direita contém arpejos ascendentes e descendentes que incluem, naturalmente, passagem do polegar. Czerny, no seu método *Pianoforte-Schule, op. 500* (1839), refere regras para a execução da passagem do polegar. Entre as quais: “The finger, which immediately precedes the passage of the thumb, must remain down its key, till the moment that the thumb actually strikes its own key”; “The remaining 4 fingers must, during the passage of the thumb, remain quite still in their usual bent position, so that the movement of the thumb may be so hidder by them, as to be hardly visible to the eye.”; “During the passage of the thumb, the hand must by no means be held obliquely; nor must it make any jerking or upward motion.” (p. 44) e “The passage of the thumb under the fingers must not in any wise disturb the tranquil position of the fore-arm; nor must the elbow by any means make the least sideward motion.” (p. 44). É de notar que estas regras se aplicam de forma mais contundente em escalas do que arpejos, dada a maior proximidade das notas anteriores e seguintes.

Estudos op. 740 n.ºs 12 e 41

Figura 33

Estudo op. 740 n.º 12 de C. Czerny, compassos 1-5

Vivace (♩ = 76)

12.

f *p*

Nota. Czerny, C. (s.d. [1888b]). *The art of finger dexterity: 50 studies for piano, op. 740 n.º 12* [Partitura para piano]. Edition Peters.

Figura 34

Estudo op. 740 n.º 41 de C. Czerny, compassos 1-6

Vivace (♩ = 100)

41.

p *cresc. poco*

Nota. Czerny, C. (s.d. [1888c]). *The art of finger dexterity: 50 studies for piano, op. 740 n.º 41* [Partitura para piano]. Edition Peters.

Os *Estudos* op. 740 n.º 12 (figura 33) e op. 740 n.º 41 (figura 34) têm em comum a insistência numa mesma nota tocada pela mão esquerda, como se fosse uma nota pedal: no *Estudo* op. 740

n.º 12, será a nota ré mais aguda; no *Estudo* op. 740 n.º 41, trata-se da nota lá mais aguda. Estas notas pedal servem como ponto de equilíbrio para a mão.

6. Apresentação e análise de resultados

A metodologia utilizada na presente investigação consistiu na aplicação de um questionário dirigido a dois grupos distintos: a primeira parte direcionada aos alunos com idade até 9 anos e a segunda parte direcionada aos alunos que frequentavam do 1.º ao 5.º grau o ensino artístico especializado de música. Os questionários foram elaborados e respondidos através de papel impresso que os alunos levaram consigo para casa. Dado que se trata de alunos menores de idade, isto só foi possível com a respetiva autorização dos Encarregados de Educação. Os questionários não foram anónimos, porém, a divulgação dos seus resultados sim.

Aos elementos da amostra foram colocadas questões relativas ao conhecimento que os alunos têm do compositor e pedagogo Carl Czerny, a experiência destes alunos com os estudos/exercícios deste compositor, de que forma estes estudos os ajudaram no que à técnica pianística diz respeito e quanto à aplicação destes estudos na preparação da execução musical de outras obras do período clássico.

Os questionários desta investigação tiveram uma amostra de sete alunos. Dado que foram realizados dois questionários diferentes, um para os alunos de iniciação e outro para os alunos do 1.º grau até ao 5.º grau, serão apresentados gráficos e resultados com a amostra dividida, mas também com a amostra completa. Esta divisão foi feita porque, por um lado, tornava-se redundante fazer determinadas perguntas aos alunos mais velhos – como, por exemplo, pedir para responder se conhecem o compositor Carl Czerny - e, por outro, tornava-se pouco adequado fazer determinadas perguntas aos alunos mais novos – como, por exemplo, pedir para explicar como os estudos de Czerny ajudaram na execução musical de outras obras do período clássico. Todos os alunos da amostra pertenciam à classe de piano do Professor Hélder Entrudo, na EA-MCN.

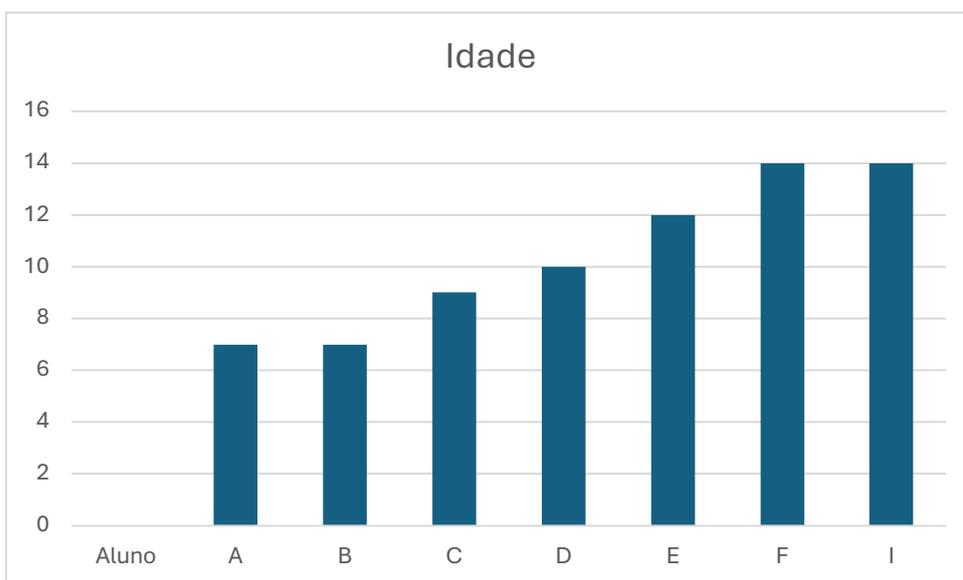
6.1 Questionários realizados aos alunos

1) Idade

Verificamos que a idade dos alunos representados varia entre 7 anos e 14 anos. Os alunos de iniciação, com idade igual ou menor a 10 anos, representam 57% da amostra e os alunos entre o 1.º grau e o 5.º grau, com idade maior a 10 anos representam 43% da amostra.

Gráfico 1

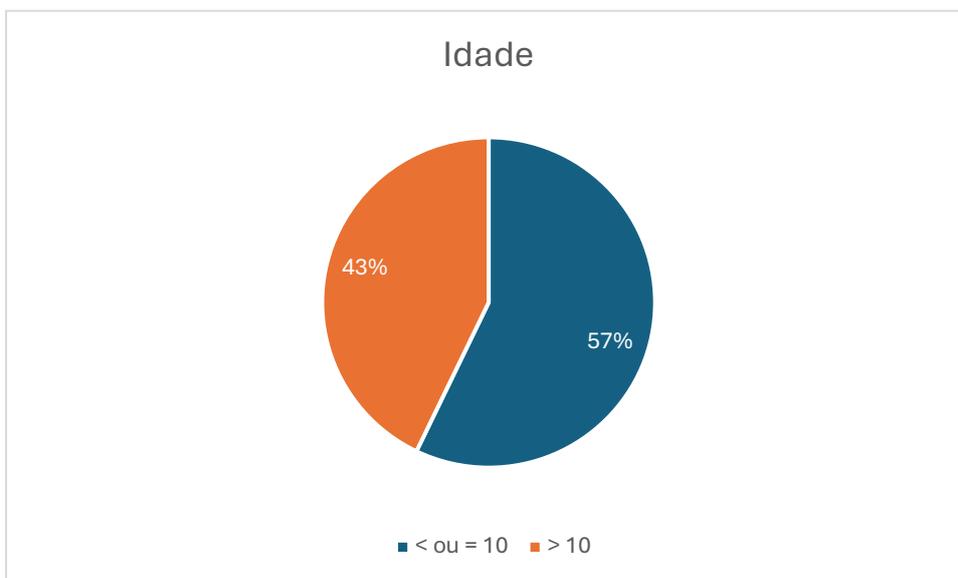
Análise em gráfico de barras relativo à idade dos participantes no questionário



Nota. Gráfico de elaboração própria

Gráfico 2

Análise em gráfico circular relativo à idade dos participantes no questionário

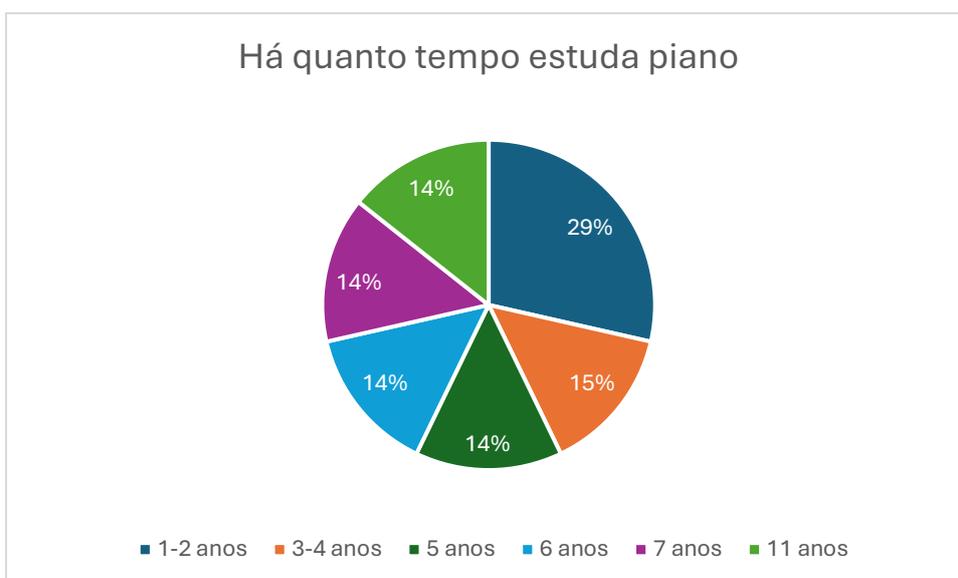


Nota. Gráfico de elaboração própria

- 2) Relativamente ao tempo a que os alunos já estudam piano, podemos observar que, embora as percentagens sejam muito idênticas, há uma maior incidência nos alunos que estudam piano há cinco anos.

Gráfico 3

Há quanto tempo estuda piano

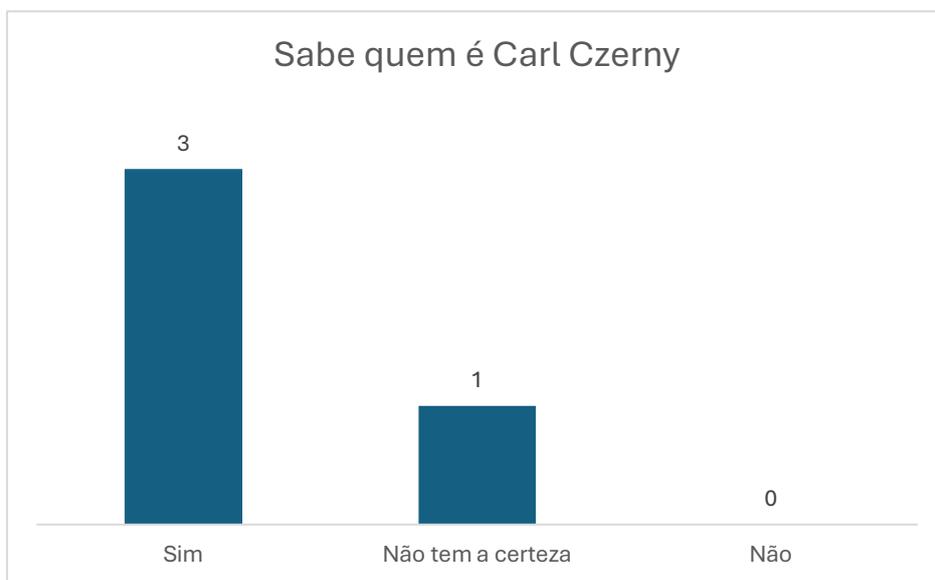


Nota. Gráfico de elaboração própria

- 3) Sobre o conhecimento que os alunos têm de Czerny, e tendo em conta apenas a amostra de alunos até aos 10 anos, verificamos que quase todos os alunos conhecem Czerny como compositor. Nos questionários preenchidos, todos os alunos referiram já ter tocado estudos de Czerny. Isto significa que, embora a grande maioria tenha consciência de quem é o compositor, existe um aluno que, provavelmente devido à tenra idade que possui, ainda não tem a certeza de quem é Czerny.

Gráfico 4

Sabe quem é Carl Czerny

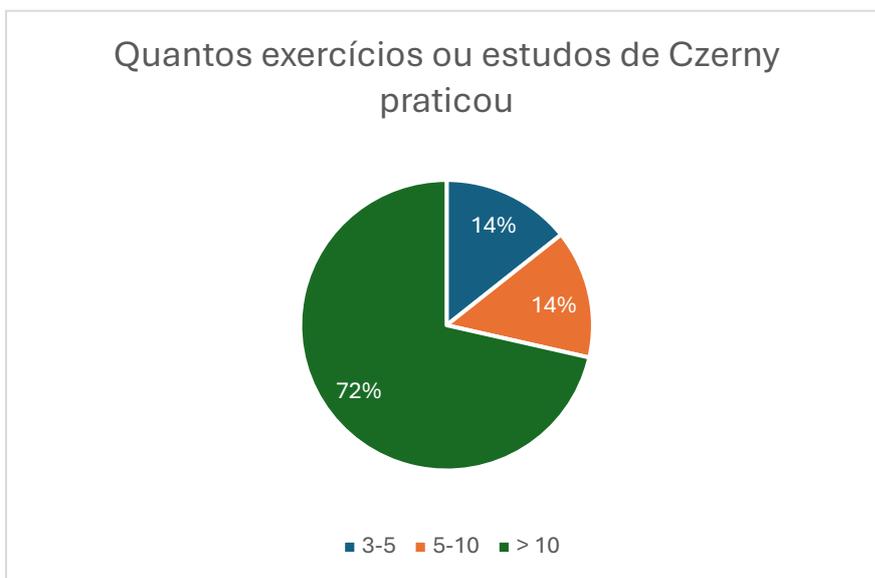


Nota. Gráfico de elaboração própria

- 4) Relativamente à quantificação dos estudos que os alunos já tocaram – e considerando todos os alunos -, fica evidente que esta amostra é bastante experienciada no que toca à execução de exercícios ou *Estudos* de Czerny. A grande maioria já praticou muitos estudos deste compositor, algo que, naturalmente, também está associado ao número de anos de estudo de piano. A tendência é: quanto mais anos estuda piano, mais *Estudos* de Czerny praticou.

Gráfico 5

Quantos exercícios ou Estudos de Czerny praticou



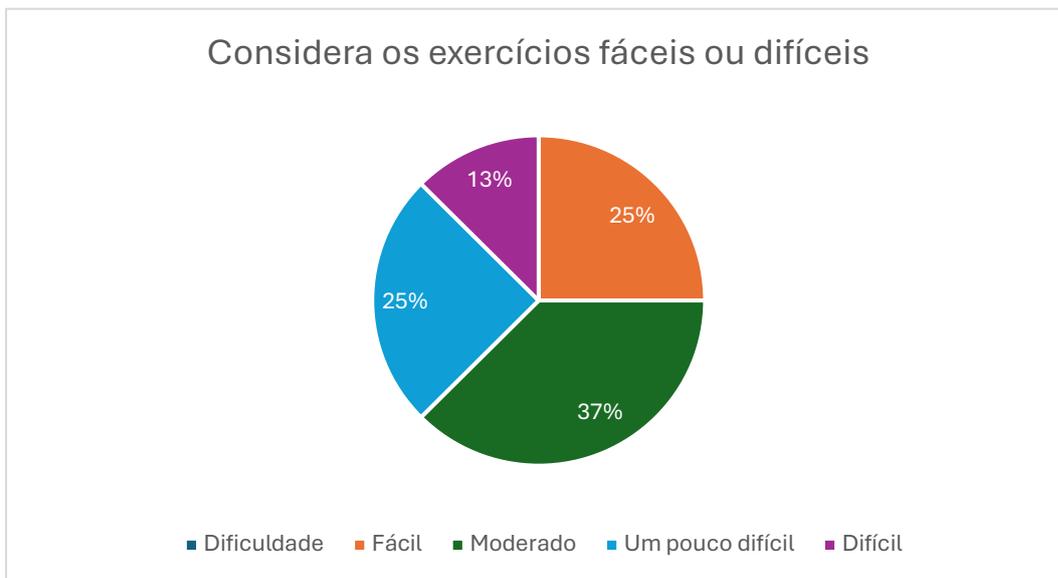
Nota. Gráfico de elaboração própria

- 5) Todos os alunos referiram que os *Estudos* de Czerny ajudam muito a tocar piano melhor. Esta unanimidade comprova que o método utilizado pelo Professor Hélder Entrudo assenta fortemente no recurso a estes *Estudos*, levando os alunos a atribuir-lhes grande importância.

- 6) Quando todos os alunos foram perguntados sobre a dificuldade percebida dos *Estudos* de Czerny, alguns deram várias respostas. A resposta mais frequente foi dificuldade moderada.

Gráfico 6

Considera os exercícios fáceis ou difíceis

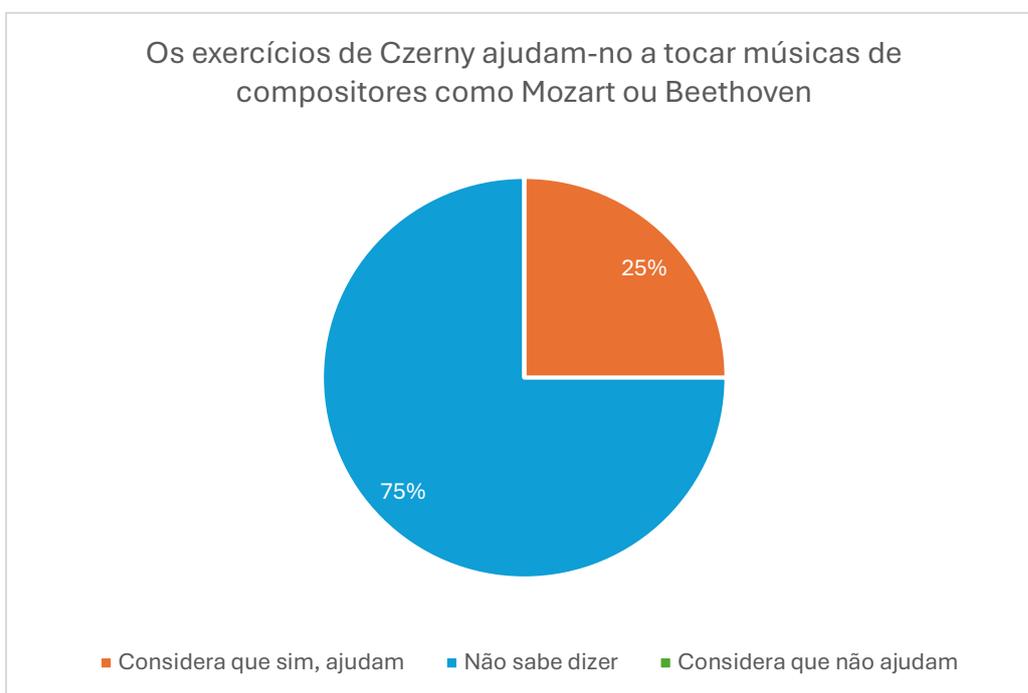


Nota. Gráfico de elaboração própria

- 7) Quando perguntados acerca da utilidade dos *Estudos* de Czerny na aplicação técnica em outras obras do período clássico, a maioria dos alunos até aos 10 anos de idade não dá uma resposta. No entanto, não existem respostas que considerem que os *Estudos* de Czerny não ajudam a tocar músicas de compositores como Mozart ou Beethoven. Também foi respondido pelo grupo de alunos do 1.º grau ao 5.º grau que os *Estudos* de Czerny ajudam na articulação digital, libertação do cotovelo, uso do pulso, leitura, técnica em geral, independência de dedos, clareza na execução, agilidade, no controlo e no preservar da pulsação.

Gráfico 7

Os exercícios de Czerny ajudam-no a tocar músicas de compositores como Mozart ou Beethoven

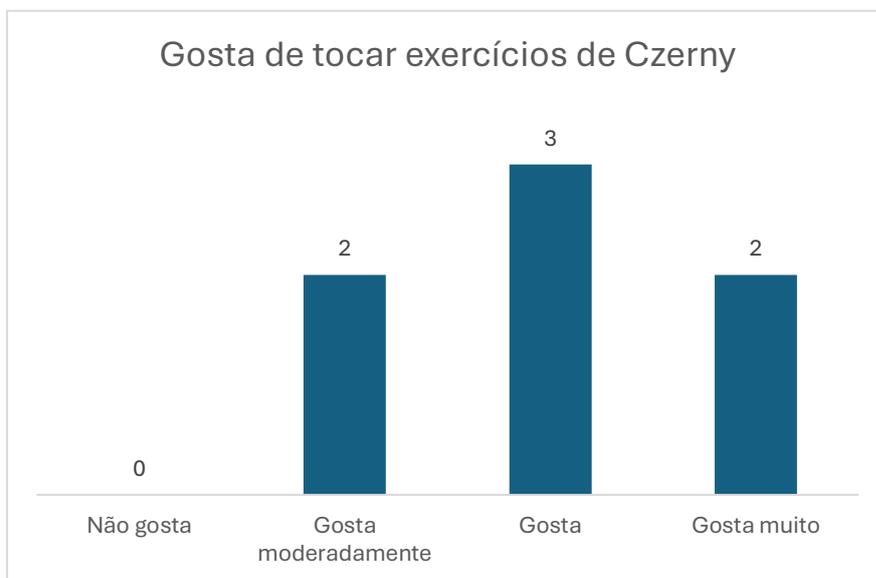


Nota. Gráfico de elaboração própria

- 8) Verificamos que existe uma tendência da amostra – todos os alunos - para gostar de tocar exercícios de Czerny. É de salientar que alguns alunos referiram que gostam muito de tocar exercícios de Czerny.

Gráfico 8

Gosta de tocar exercícios de Czerny



Nota. Gráfico de elaboração própria

- 9) Todos os alunos demonstraram também sentir-se, maioritariamente, entusiasmados ao tocar *Estudos* de Czerny. É de salientar a percentagem de alunos que referiram sentir-se desafiados.

Gráfico 9

Como se sente ao tocá-los

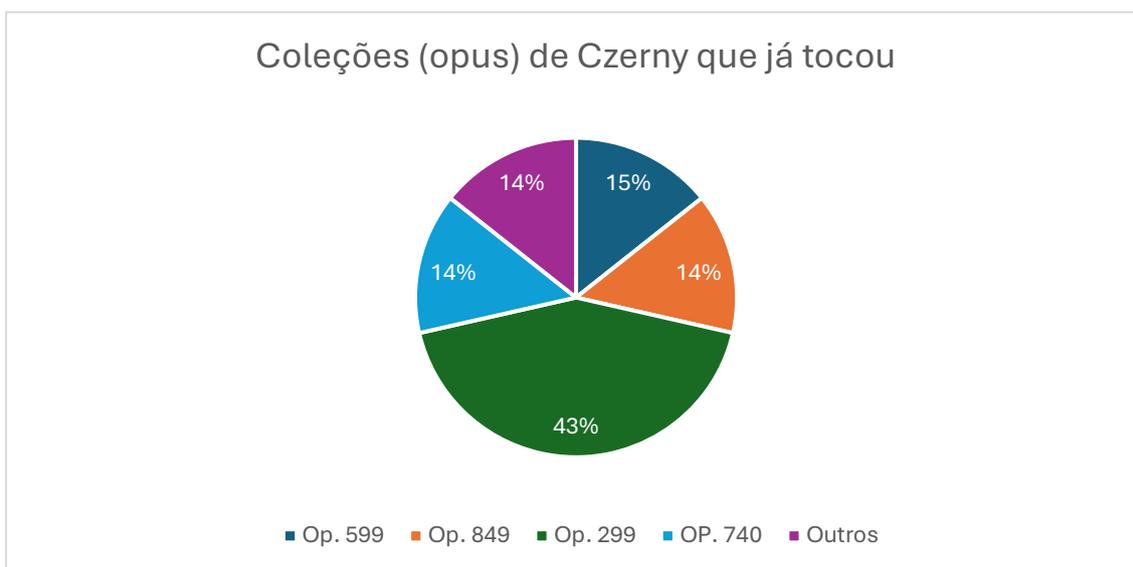


Nota. Gráfico de elaboração própria

10) Os três alunos do 1.º grau ao 5.º grau tiveram a oportunidade de referir que coleções de *Estudos* de Czerny já tinham abordado. O op. 299 acabou por ser o mais referido entre todos os outros.

Gráfico 10

Coleções (opus) de Czerny que já tocou

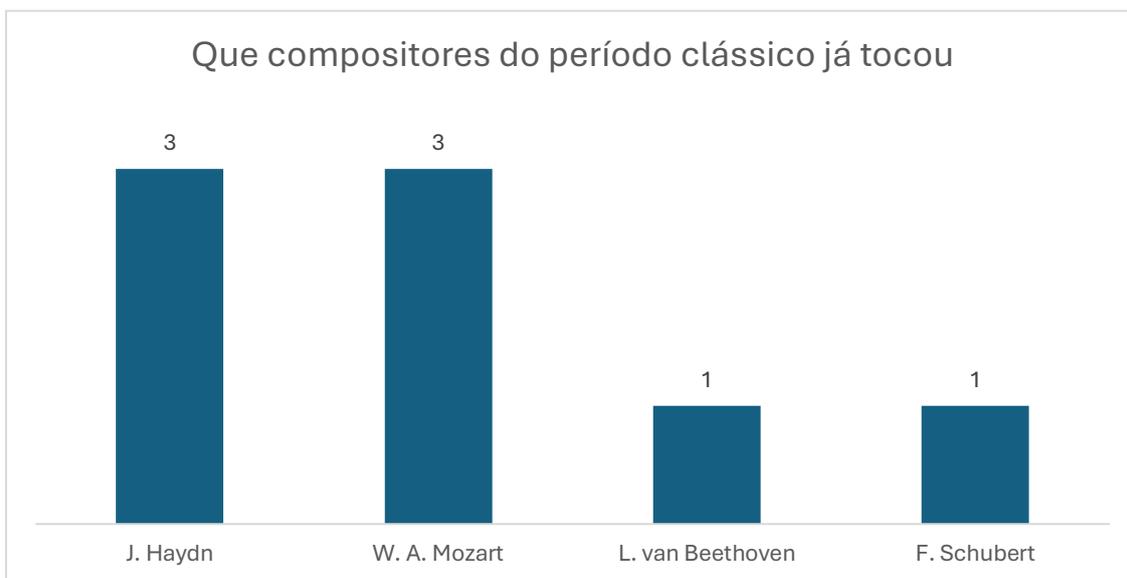


Nota. Gráfico de elaboração própria

11) Por fim, foi perguntado aos alunos do 1.º grau ao 5.º grau que compositores do período clássico já tinham tocado. Existiram várias respostas por aluno, sendo que os compositores Haydn e Mozart destacaram-se em relação a Beethoven e Schubert.

Gráfico 11

Que compositores do período clássico já tocou



Nota. Gráfico de elaboração própria

6.2 Análise de entrevistas realizadas

A análise das entrevistas realizadas (individualmente) aos professores de piano, permite identificar uma genérica convergência em torno da relevância dos *Estudos* de Carl Czerny na formação pianística. Contudo, foi possível distinguir algumas diferenças nas várias perspetivas expostas. As duas entrevistas foram gravadas para efeitos de transcrição, com a devida autorização do respetivo professor.

As entrevistas começaram por examinar a forma como os dois professores tiveram contacto com a obra de Czerny enquanto alunos. Ambos os entrevistados revelaram ter começado a estudar a obra de Czerny pelo op. 599 de forma avulsa. O professor do ensino superior, mais tarde, terá estudado os *Daily Exercises* – op. 337 – como forma de manter e fortalecer a técnica diariamente. O professor de piano do ensino artístico especializado de música destacou a relevância do op. 777 por ser um conjunto de estudos onde são praticadas diferentes tonalidades, métricas e subdivisões de compasso sempre com o exercício específico e sistemático da posição natural da mão e sem efetuar passagem do polegar.

Quanto à relevância dos *Estudos* de Czerny para a pedagogia pianística, o professor do ensino superior defende que estes estudos não têm o mesmo valor musical que outros estudos, nomeadamente estudos de concerto. Relativiza a importância dos mesmos ao dizer que se não tivessem sido compostos haveria outras alternativas, acrescentando que o importante é haver uma base técnica sólida, mas não necessariamente constituída por *Estudos* de Czerny. Por exemplo, um aluno com dificuldade em executar oitavas ao piano pode beneficiar mais de um *Estudo* de Luiz Costa do que um *Estudo* de Czerny. Menciona como exemplos de outros compositores com estudos ou exercícios com objetivos similares: Oscar Beringer (1844-1922), Hans von Bülow (1830-1894), Friedrich Burgmüller (1806-1874), Clementi, Cramer, Heller. Apesar de tudo isto, revela que escolhe frequentemente *Estudos* de Czerny para os seus alunos, mesmo no curso superior.

O professor de piano do ensino artístico especializado de música mostra ser um grande admirador da obra de Czerny e diz que a execução integral, ou pelo menos extensiva, da sua obra é fundamental para a formação pianística dos alunos. Considera que idealmente deve-se passar por muitos *Estudos* de Czerny, durante 3 ou 4 anos, antes de abordar estudos de concerto. Apesar disto, defende a necessidade de, assim que se alcança estudos de concerto, continuar a trabalhar *Estudos* de Czerny. Destaca a completude da obra de Czerny que inclui escalas, arpejos, acordes, faz uso do *cantabile* e muito mais. Diz que estas obras foram concebidas para ser estudadas de uma forma sistemática, ou seja, para ser estudadas como um todo, ou pelo menos uma grande parte. A quantidade de repertório que um aluno aborda vai determinar a facilidade com que vai abordar novas obras no futuro e melhores resultados a longo prazo. Este professor distingue objetivos diferentes entre *Estudos* de Czerny e estudos de repertório, tais como, Chopin, Liszt, Sergei Rachmaninoff (1873-1943) ou Igor Stravinsky (1882-1971). Segundo este professor, os *Estudos* de Czerny são adequados para praticar a clareza, o conhecimento do lado mecânico, do teclado e têm limitações e focos específicos. Os estudos de repertório, ou estudos de concerto, praticam elementos como o gesto, um conhecimento mais sofisticado do instrumento e o uso do pedal.

Durante a entrevista ao professor de piano do ensino artístico especializado de música foi abordada uma questão relacionada com a forma como o professor aborda a técnica e o estudo do piano. Este professor defende que a melhor forma de ter muita consciência do que se está a tocar, conhecer a questão mecânica e conhecer muito bem a mão, o gesto e o corpo é fazer um trabalho de articulação exagerado e lento. Segundo o professor, se separarmos aquilo que é o

trabalho da base da mão do trabalho digital, conseguimos ter uma noção física, sentida e de uma forma regular da diferença entre os dois planos. Este professor diz que a consciência de que estamos a usar o dedo, a mão, o pulso, o braço ou o ombro é alcançada pelo exagero. Também as dinâmicas devem ser feitas pelo exagero porque a amplitude do gesto é maior e permite-nos maior conhecimento. Depois, ao aproximar da apresentação final, vai se reduzindo o gesto ao mínimo, revela o professor. Acrescentou a isto que o mais importante no processo de trabalho com um aluno é o estudo lento, de mãos separadas, por pequenos fragmentos e sempre com atenção ao texto musical.

Segundo o professor do ensino superior, deve haver um cuidado especial, sempre com abertura, capacidade, inteligência, dedicação e curiosidade, ao escolher repertório. Afirmo que a escolha de repertório de um aluno é absolutamente crucial para o seu sucesso e é importante saber ajustar quando se comete erros a escolher repertório. É crucial também saber fazer associações entre alunos: o que correu bem ou mal com outros alunos anteriores. Este mesmo professor refere que ao longo dos anos como professor viu inúmeros alunos tocar sempre o mesmo repertório. É preciso os professores gostarem de dar aulas, terem dedicação e preocupação para que possam ter uma visão mais alargada em relação ao repertório. Sublinha também a necessidade de ajudar os alunos a encontrar o seu caminho e não a seguir o nosso (como professores). Este professor diz ainda que quer que os seus alunos precisem um pouco menos de si aula após aula. Sente que por vezes há alunos que se tornam dependentes do professor.

O professor de piano do ensino artístico especializado de música afirma que há repertório que não fica bem ao aluno, que não lhe permite brilhar, mas que lhe faz bem tocar, ou seja que lhe faz falta passar porque aprende algo que precisa ou que não tem. Por exemplo, um aluno que tenha dificuldades rítmicas pode precisar de uma obra que incida mais nesse aspeto; um aluno que seja mais cerebral pode precisar de um conteúdo mais imaginativo que promova mais o mundo interno ou o mundo da fantasia. É necessário treinar dimensões ainda não desenvolvidas no aluno. Outro exemplo, seria inadequado um aluno no 3.º ou 4.º grau, que não tem ainda desenvolvidas as competências ou experiência, *background*, necessário para tocar repertório mais exigente, como um *Noturno* de Chopin. No entanto, é importante que passe pela experiência. Um aluno que não conheça música mais recente, porque não teve contacto com música do séc. XX ou posterior, é importante que tenha essa introdução. A introdução é importante porque planta uma semente que pode vir a florescer.

Para concluir, o professor do ensino superior afirma que as competências fundamentais num aluno de piano são: uma leitura pelo menos razoável; capacidade analítica das obras, percebendo a harmonia, melodia, ritmo e métrica; e capacidade de reproduzir mecanicamente e digitalmente as ideias que tem.

Este professor acrescenta que a aprendizagem do piano não muda desde há muitos anos. Esta afirmação faz sentido, dado que o instrumento pouco mudou e o método para o aprender tem necessariamente de ser o mesmo, sem atalhos. Daqui podemos concluir que, apesar de entretanto o mundo ter mudado e terem sido acrescentados muitos contributos positivos para a pedagogia pianística, a obra, o método e os ensinamentos de Czerny estão, de certa forma, atualizados.

7. Conclusão

O presente relatório de estágio procurou refletir sobre o percurso formativo desenvolvido no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada e sobre a relevância pedagógica dos estudos de Czerny na formação pianística. A experiência realizada na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional foi uma oportunidade para criar competências pedagógicas, técnicas e reflexivas e permitiu articular os conhecimentos teóricos adquiridos no mestrado, e antes deste, com a prática de ensino.

A investigação desenvolvida permitiu cumprir o objetivo proposto de compreender se os estudos de Czerny são, de facto, relevantes por si só e na aplicação ao repertório do Período Clássico. Ficou patente que aspetos trabalhados na execução dos estudos de Czerny, tais como, independência das mãos, regularidade rítmica e clareza de articulação são fundamentais para a interpretação do repertório clássico. Para além disto, verificou-se que as estratégias de estudo orientadas, tais como, a dissociação de mãos, o uso de metrónomo e as variantes rítmicas potenciam o progresso técnico e ajudam os alunos a compreender melhor as obras de compositores do Período Clássico.

A investigação demonstrou também que a execução dos estudos deve ser abordada como um meio para alcançar a expressividade e a autonomia musical. Estes princípios são centrais na pedagogia de Czerny e mantêm-se atuais no ensino contemporâneo. Czerny (1839), ao defender que o ensino do piano deve ser abordado integrando, de forma gradual, a leitura, a postura, o desenvolvimento da ação dos dedos e o cultivo da sensibilidade auditiva, está a defender isso mesmo: que os seus estudos servem para alcançar a expressividade e autonomia musical e que o aluno que estuda estes estudos aprende, através deles, a fazer música. Também nos questionários aos alunos ocorrem respostas que evidenciam esta questão. Obtiveram-se respostas como: os estudos de Czerny ajudam a tocar obras com mais facilidade, melhoram o som e o controlo do toque e aumentam a confiança na execução. Estes resultados apontam para um crescimento da autonomia e segurança interpretativa. Por fim, nas entrevistas realizadas, o professor do ensino superior refere que há competências fundamentais num aluno de piano. Essas competências contribuem para uma maior expressividade e autonomia musical ao tornarem o aluno independente e mais capaz de reproduzir aquilo que pretende ao piano.

Quanto às limitações do estudo, destaca-se o número reduzido de participantes nos questionários e entrevistas, o que restringe a generalização dos resultados obtidos. Apesar das respostas recolhidas resultarem em informação relevantes para a investigação, a amostra limitada impede a extrapolação dos dados para o domínio do ensino artístico especializado em Portugal. Ainda assim, os dados recolhidos permitiram compreender as práticas pedagógicas observadas e as perceções dos participantes relativamente à relevância dos estudos de Czerny.

Futuras investigações sobre o tema poderiam alargar a amostra a um número maior de participantes, inclusivamente alargar também a outras escolas e níveis de ensino, diversificando, desta forma, a análise. Será importante salientar que, apesar de Carl Czerny ser amplamente estudado e interpretado por pianistas desde cedo na sua aprendizagem, persistem ainda lacunas na investigação sobre o seu papel pedagógico. Faltam estudos que abordem os seus métodos e as coleções de estudos não como meros exercícios de técnica, mas como ferramentas didáticas que se integram no desenvolvimento expressivo e interpretativo do pianista. Desta forma, pode-se desenvolver uma maior consciência do seu papel na pedagogia do piano.

Em síntese, este trabalho permitiu compreender que a abordagem pedagógica que valoriza a integração entre técnica e musicalidade é importante e sublinhou a relevância de Carl Czerny como importante pedagogo do séc. XIX.

Referências bibliográficas

Baker-Jordan, M. (2004). *Practical piano pedagogy: The definitive text for piano teachers and pedagogy students*. Warner Bros

Bardin, L. (2016). *Análise de conteúdo* (5.^a ed.). Edições 70.

Beethoven, L. van. (s.d. [1862]). Sonata para piano n.º 32, Op. 111 [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7e/IMSLP51811-PMLP01489-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_155_Op_111.pdf

Beethoven, L. van. (1862). *Sonaten für das Pianoforte* (No. 130, pp. 103–120). Em Ludwig van Beethovens Werke, Serie 16 [Partitura para piano]. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (Edição sem data, [1862]). https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP51717-PMLP01409-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_16_No_130_Op_10_No_3.pdf

Beethoven, L. van. (1882). Sonata Op. 2 n.º 3 [Partitura para piano]. Steingräber. Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP297685-PMLP482515-Beeth_Damm_RSL.pdf

Bogdan, R., & Biklen, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação: Uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto Editora.

Carvalho, L. P. de. (2016). O Cravo Bem Temperado de Bach: Abordagens pedagógicas e os diferentes estilos de prelúdios. *Per Musi*, (33), 97–115. DOI: 10.1590/permusi20163305

Comeau, G. (2009). *Piano pedagogy: A research and information guide*. Routledge.

Czerny, C. (1830). *Die Schule der praktischen Tonsetzkunst*, op. 600. R. Cocks & Co. [https://imslp.org/wiki/Die_Schule_der_Praktischen_Tonsetz_Kunst%2C_Op.600_\(Czerny%2C_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Die_Schule_der_Praktischen_Tonsetz_Kunst%2C_Op.600_(Czerny%2C_Carl))

Czerny, C. (1839). Pianoforte-Schule, op. 500. Vols. 1-3. R. Cocks & Co.
[https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule,_Op.500_\(Czerny,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Pianoforte-Schule,_Op.500_(Czerny,_Carl))

Czerny, C. (1842). Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte. R. Cocks & Co.
[https://imslp.org/wiki/Letters_to_a_Young_Lady_on_the_Art_of_Playing_the_Pianoforte_\(Czerny,_Carl\)](https://imslp.org/wiki/Letters_to_a_Young_Lady_on_the_Art_of_Playing_the_Pianoforte_(Czerny,_Carl))

Czerny, C. (s.d. [1888a]). The art of finger dexterity: 50 studies for piano, Op. 740 n.º 2 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP253283-PMLP09953-Czerny,_Carl-Kunst_der_Fingerfertigkeit_Op_740_Peters_6967-72_filter.pdf

Czerny, C. (s.d. [1888b]). The art of finger dexterity: 50 studies for piano, Op. 740 n.º 12 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP253283-PMLP09953-Czerny,_Carl-Kunst_der_Fingerfertigkeit_Op_740_Peters_6967-72_filter.pdf

Czerny, C. (s.d. [1888c]). The art of finger dexterity: 50 studies for piano, Op. 740 n.º 41 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP253283-PMLP09953-Czerny,_Carl-Kunst_der_Fingerfertigkeit_Op_740_Peters_6967-72_filter.pdf

Czerny, C. (s.d. [1888d]). The school of velocity, Op. 299 n.º 13 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP247051-PMLP03452-Czerny,_Carl-Schule_der_Gelaefigkeit_Op_299_Peters_6963-66_scan.pdf

Czerny, C. (s.d. [1888e]). The school of velocity, Op. 299 n.º 31 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d8/IMSLP247051-PMLP03452-Czerny,_Carl-Schule_der_Gelaefigkeit_Op_299_Peters_6963-66_scan.pdf

Czerny, C. (1892). 30 Études de mécanisme, Op. 849 n.º 4 [Partitura para piano]. C. F. Peters. Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP227627-PMLP176677-Czerny,_Carl-Etudes_de_Mechanisme_Op_849_Peters_7765_scan.pdf

Czerny, C. (1892). 30 Études de mécanisme, Op. 849 n.º 12 [Partitura para piano]. C. F. Peters. Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/13/IMSLP227627-PMLP176677-Czerny_Carl-Etudes_de_Mechanisme_Op_849_Peters_7765_scan.pdf

Czerny, C. (1893a). Practical method for beginners on pianoforte, Op. 599 n.º 56 [Partitura para piano]. G. Schirmer. Disponível em https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP86518-PMLP177048-CZERNY_Practical_Method_for_Beginners_on_the_Pianoforte_Op._599.pdf

Czerny, C. (1893b). Practical method for beginners on pianoforte, Op. 599 n.º 57 [Partitura para piano]. G. Schirmer. Disponível em https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/10/IMSLP86518-PMLP177048-CZERNY_Practical_Method_for_Beginners_on_the_Pianoforte_Op._599.pdf

Czerny, C. (1896a). Les cinq doigts: 24 exercices, Op. 777 n.º 3 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP267372-PMLP09376-CCzerny_Les_cinq_doigts,_Op.777_Peters.pdf

Czerny, C. (1896b). Les cinq doigts: 24 exercices, Op. 777 n.º 9 [Partitura para piano]. Edition Peters. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP267372-PMLP09376-CCzerny_Les_cinq_doigts,_Op.777_Peters.pdf

Czerny, C., & Sanders, E. (1956). Recollections from My Life. *The Musical Quarterly*, 42(3), 302–317. <http://www.jstor.org/stable/740427>

da Costa Moreira, J. P. (2020). A pedagogia pianística do compositor Carl Czerny (Viena 21 de Fevereiro de 1791 – 15 de Julho de 1857), e os “Estudos” das obras 299 e 500 [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto]. ProQuest Dissertations & Theses Global. <https://www.proquest.com/openview/d03f3c5512ea144571a147308082388f/1>

Eisen, C., & Sadie, S. (2001). Mozart, (Johann Chrysostom) Wolfgang Amadeus. *Grove Music Online*. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-6002278233>.

Elliott, J. (1991). *Action research for educational change*. Open University Press.

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2023). Regulamento interno da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. Aprovado pelo Conselho Geral da EAMCN em 1 de fevereiro de 2023. Disponível em <https://www.emcn.edu.pt/escola/documentos/documentos-estruturantes>

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2024a). Departamento de teclas. Recuperado de <https://www.emcn.edu.pt/escola/departamentos/teclas>

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2024b). História. Recuperado de <https://www.emcn.edu.pt/escola/história>

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2024c). Missão e valores. Recuperado de [https://www.emcn.edu.pt/escola/missão-e-valores](https://www.emcn.edu.pt/escola/missao-e-valores)

Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2024d). Oferta educativa. Recuperado de <https://www.emcn.edu.pt/oferta-educativa>

Ferguson, H., & Hamilton, K. (2001). Study. Grove Music Online. Acedido em 10 de setembro de 2025 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027018>.

Fernandes, J. R. S. (2017). Conteúdo interpretativo e técnico nos Estudos Melódicos Op. 45 de S. Heller para piano [Dissertação de mestrado, Instituto Politécnico do Porto]. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. <http://hdl.handle.net/10400.22/10589>

Goehr, L. (2015). Does it matter where we begin? Or, on the art of preparation and prelude. *Music Theory Online*, 21(3). Society for Music Theory. Acedido em 10 de setembro de 2025 <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.goehr.php>

Graue, J., & Milligan, T. (2001). Cramer, Johann [John] Baptist. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000381650>.

Hanon, C. L. (s.d. [1900]). The virtuoso pianist in sixty exercises [Partitura para piano]. (T. Baker, Trad.). G. Schirmer. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1b/IMSLP91547-PMLP03129-Hanon_Final.pdf

Haydn, J. (1918a). Sonata para piano em mi bemol maior, Hob.XVI:52 (1.º andamento). Em Haydns Werke, Serie XIV [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/66/IMSLP472218-PMLP01732-436_IMSLP463088-PMLP751942-sonatas.pdf

Haydn, J. (1918b). Sonata para teclado em Dó Maior, Hob.XVI:50 [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e7/IMSLP472216-PMLP01730-412_IMSLP463088-PMLP751942-sonatas.pdf

Hodeir, A. (2024). As formas da música (A. M. da Rocha, Trad.). Edições 70. (Obra original publicada em 2002).

Hopkins, C. (2001). Vianna da Motta [Viana da Mota], José. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029282>.

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S., Johnson, D., & Drabkin, W. (2001). Beethoven, Ludwig van. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026>.

Kuerti, A. (1995). Genius or tinkler? The riddle of Carl Czerny. Piano Today, 15, 6–8.

Kuerti, A. (1997). Carl Czerny: in the shadow of Beethoven. The Free Library. <https://www.thefreelibrary.com/Carl+Czerny%3A+in+the+shadow+of+Beethoven.-a030102562> Acedido em 10 de novembro de 2024.

Larson, L. K. (2015). An Underestimated Master: A Critical Analysis of Carl Czerny's Eleven Piano Sonatas and his Contribution to the Genre (Tese de Doutorado, Universidade do

Nebraska, Lincoln, Nebraska). Digital Commons Network. <https://core.ac.uk/download/pdf/188100235.pdf>

Ledbetter, D., & Ferguson, H. (2001). Prelude. Grove Music Online. Acedido em 10 de setembro de 2025 <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043302>.

Lindeman, S., & Barth, G. (2001). Czerny, Carl. Grove Music Online. Acedido em 29 Agosto 2025, [de https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007030](https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007030).

Liszt, F. (s.d.). Technische Studien (S. 146, Livro XI) [Partitura para piano]. J. Schuberth & Co. Disponível em [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP518119-PMLP15817-SIBLEY1802.15727.7399-39087009941412vol. 1 \(etc\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/06/IMSLP518119-PMLP15817-SIBLEY1802.15727.7399-39087009941412vol. 1 (etc).pdf)

Liu, J. (2020). A popular teaching resource for training piano technique in China: Études by Carl Czerny. [Dissertação de mestrado, Baylor University]. Baylor University Institutional Repository. <https://baylor-ir.tdl.org/items/ee625b20-aaa0-4fb0-9991-fc7d3d2d95bf/full>

Lowrance, Rachel A. (2014) Born to Conquer: The Fortepiano's Revolution of Keyboard Technique and Style, Musical Offerings: Vol. 5: No. 1, Article 1. DOI: 10.15385/jmo.2014.5.1.1 <https://digitalcommons.cedarville.edu/musicalofferings/vol5/iss1/1>

Mendelssohn-Bartholdy, F. (1882). Lieder ohne Worte, Op. 19b [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP109641-PMLP02671-Mendelssohn_Werke_Breitkopf_Gregg_Serie_11_Band_4_MB_75_Op_19b_scan.pdf

Mitchell, A. M. (1980). Czerny, Carl. In S. Sadie (Ed.), The New Grove Dictionary of Music and Musicians (Vol. 5, pp. 138-141). Macmillan.

Mozart, W. A. (1878a). Concerto para Piano n.º 21 in Dó Maior, K.467 (2.º andamento). Em Mozarts Werke, Serie XVI [Partitura para piano e orquestra]. Breitkopf & Härtel.

Disponível em [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP516497-PMLP5554-Mozart_Pf_Concerto_21_K467_Allegro_Maestoso_\(etc\).pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP516497-PMLP5554-Mozart_Pf_Concerto_21_K467_Allegro_Maestoso_(etc).pdf)

Mozart, W. A. (1878b). Sonata n.º 11 em Lá Maior, K. 331 (3.º andamento). Em Mozarts Werke, Serie XX: Sonaten und Phantasien für das Pianoforte [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP56321-PMLP01846-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV331.pdf

Mozart, W. A. (1878c). Sonaten und Phantasien für das Pianoforte (No. 15, pp. 174–181). Em Mozarts Werke. Serie XX [Partitura para piano]. Breitkopf & Härtel. Disponível em https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a9/IMSLP56442-PMLP01855-Mozart_Werke_Breitkopf_Serie_20_KV545.pdf

Myatt, P. (2024). Piano teaching evolution: Meeting the needs of today’s students. Australasian Piano Pedagogy Conference Proceedings.

Neuhaus, H. (1993). The art of piano playing (Trad. K. A. Leibovitch). Kahn & Averill. (Obra original publicada em 1973)

Omur, O. (2022). A source for technical and musical development in piano education: Analysis of Manookian “Etudes for the Intermediate Pianist” Method. Educational Research and Reviews, 17(2), 74-85. <https://doi.org/10.5897/ERR2021.4220>

Picoto, J., & Latino, A. (2001). Cruz, Ivo. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006912>.

Quivy, R., & Campenhoudt, L. (2017). *Manual de investigação em ciências sociais* (6.ª ed.). Gradiva.

Razumovskaya, M. (2016, January 20). Neuhaus, Heinrich Felix Gustavovich. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019771>.

Rose, G. J. (2004). *Between couch and piano: Psychoanalysis, music, art and neuroscience*. Brunner-Routledge.

Rosen, C. (1997). *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven* (expanded ed.). W. W. Norton & Company.

Rosen, C. (2002). *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*. Yale University Press.

Rowland, D. (1998). *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge University Press.

Scarlatti, D. (1910). Sonata para teclado em Ré menor, K. 141. Em *Opere complete per clavicembalo* [Partitura para piano]. A. Longo, G. Ricordi & C. Disponível em [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP626923-PMLP472479-Sonata_K.141_\(as_L.422\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/df/IMSLP626923-PMLP472479-Sonata_K.141_(as_L.422).pdf)

Serrão, R. H. (2018). Antagonismos pedagógicos na formação do gênero Estudo: Da retórica musical barroca à École de mécanisme. In A. N. A. Mendes & S. C. Nassif (Orgs.), *Anais do XI Encontro de Educação Musical da Unicamp: Múltiplos olhares para a música na educação básica* (pp. 47–54). Instituto de Artes da Unicamp. <https://www.iar.unicamp.br/wp-content/uploads/2019/10/anais-eemu-111.pdf>

Sousa, F. (2001). *Bomtempo* [Buontempo], João Domingos. Grove Music Online. Retrieved 30 Sep. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003470>.

The Editors of Encyclopaedia Britannica (2025). piano. Encyclopedia Britannica. Acedido em 10 de setembro de 2025 <https://www.britannica.com/art/piano>

Thompson, W. (1983). Czerny, Carl. In D. Arnold (Ed.), *The New Oxford Companion to Music* (Vol. 1, p. 525). Oxford University Press.

Tyson, A., Plantinga, L., & Sala, L. (2019, December 30). Clementi, Muzio. Grove Music Online. Retrieved 6 Oct. 2025, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040033>.

Videira, M. (2019). Metodologias e estratégias de aprendizado: das Cartas sobre o ensino do pianoforte de Carl Czerny às abordagens do piano em grupo. In Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), Pelotas, RS. Universidade de São Paulo. <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002984292.pdf>

Walker, A. (1983). Franz Liszt: Volume One, The Virtuoso Years, 1811-1847. Alfred A. Knopf, Inc.

Wong, K. T. K. (2008). The Contribution of Carl Czerny to Piano Pedagogy in the Early Nineteenth Century. (Tese de Doutorado, Universidade de New South Wales, Sydney). UNSWorks. <https://doi.org/10.26190/unsworks/17717>

Xin, A. (2018). Analysis of the Practical Value of Czerny Piano Etudes. Proceedings of the 2nd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2018). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/iccese-18.2018.179>

Anexos

Anexo 1: Autorização para Participação em Questionário – Encarregados de Educação

Figura 35

Autorização para Participação em Questionário – Encarregados de Educação (Parte 1)

Autorização para Participação em Questionário – Encarregados de Educação

Exmo.(a) Senhor(a) Encarregado(a) de Educação,

No âmbito de um trabalho de investigação intitulado **A relevância dos estudos de C. Czerny na formação pianística e a sua aplicação no repertório clássico no ensino artístico especializado de música**”, a ser desenvolvido no contexto do Mestrado em Ensino de Música / Universidade de Évora, venho por este meio solicitar a sua autorização para que o(a) seu(sua) educando(a) _____, participe voluntariamente na realização de um questionário.

Este questionário tem como objetivo recolher dados sobre a experiência dos alunos de piano com os exercícios e estudos de Carl Czerny, avaliando a sua perceção quanto à utilidade destes na melhoria da técnica pianística e na preparação para a interpretação de obras do repertório clássico. Pretende-se, ainda, compreender o grau de motivação e envolvimento dos alunos na prática destes estudos e identificar possíveis impactos pedagógicos no ensino artístico especializado de música, sendo os dados recolhidos utilizados exclusivamente para fins académicos e científicos, garantindo-se o anonimato e a confidencialidade das respostas.

A participação é totalmente voluntária, podendo o(a) aluno(a) desistir a qualquer momento, sem qualquer prejuízo.

Agradeço, desde já, a sua colaboração.

Com os melhores cumprimentos,
André Rodrigues

Figura 36

Autorização para Participação em Questionário – Encarregados de Educação (Parte 2)

Declaração de Autorização

Eu, _____,
Encarregado(a) de educação do(a) aluno(a)
_____,
autorizo a sua participação no questionário acima descrito, no âmbito da investigação
mencionada.

Local: _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura: _____

Anexo 2: Questionários aos alunos de piano

Figura 37

Questionários aos alunos de piano - iniciação – até aos 9 anos (parte 1)

Questionário aos alunos de piano

VERSÃO A – Alunos de iniciação [até aos 9 anos]

1. Dados Pessoais

Nome: _____

Idade: _____ anos

2. Há quanto tempo estudas piano?

Menos de 1 ano

1-2 anos

3-4 anos

Mais de 4 anos

3. Sabes quem é Carl Czerny?

Sim

Não

Não tenho a certeza

4. Já tocaste algum exercício ou estudo de Czerny?

Sim

Não

Não tenho a certeza

5. Quantos exercícios ou estudos de Czerny praticaste?

Nenhum

1-2 exercícios

3-5 exercícios

5-10 exercícios

Mais de 10 exercícios

6. Achas que os exercícios ou estudos de Czerny te ajudam a tocar piano melhor?

Ajudam muito

Figura 38

Questionários aos alunos de piano - iniciação – até aos 9 anos (parte 2)

- Ajudam um pouco
- Não notei diferença
- Não ajudam

7. Consideras os exercícios fáceis ou difíceis?

- Muito fáceis
- Fáceis
- Um pouco difíceis
- Muito difíceis

8. Os exercícios de Czerny ajudam-te a tocar músicas de compositores como Mozart ou Beethoven?

- Sim, ajudam
- Talvez ajudem um pouco
- Não ajudam
- Não sei dizer

9. Gostas de tocar exercícios de Czerny?

- Gosto muito
- Gosto mais ou menos
- Não gosto muito
- Não gosto nada

10. Como te sentes ao tocá-los? (podes assinalar mais do que uma opção)

- Feliz / entusiasmado
- Aborrecido
- Desafiado (é difícil, mas consigo)
- Frustrado (é demasiado difícil)

Figura 39

Questionários aos alunos de piano do 1.º ao 5.º grau (parte 1)

VERSÃO B – Alunos do 1.º ao 5.º grau

1. Dados Pessoais

Nome: _____

Idade: _____ anos

Anos de estudo de piano: _____

2. Já tocaste estudos ou exercícios de Carl Czerny?

Sim

Não

3. Quantos estudos de Czerny, aproximadamente, já praticaste?

Nenhum

1–5

6–10

Mais de 10

4. Se souberes, indica quais coleções (Opus) de Czerny já tocaste:

5. Praticar Czerny melhorou a tua técnica?

Melhorou muito

Melhorou um pouco

Não notei diferença

Ainda não estudei o suficiente

6. Em que aspetos técnicos sentes maior diferença? (assinala o que se aplica)

Agilidade / rapidez

Precisão das notas

Força e independência das mãos

Figura 40

Questionários aos alunos de piano do 1.º ao 5.º grau (parte 2)

- Leitura de partituras
- Dinâmica / expressividade
- Outro: _____

7. Como classificas a dificuldade dos estudos de Czerny que praticaste?

- Muito fáceis
- Fáceis
- Moderados
- Difíceis
- Muito difíceis

8. Que compositores do período clássico já tocaste? (assinala)

- W. A. Mozart
- L. van Beethoven
- J. Haydn
- F. Schubert
- Outros: _____

9. Os estudos de Czerny ajudaram-te a tocar essas peças?

- Sim, muito
- Sim, um pouco
- Não notei diferença
- Ainda não consigo avaliar

10. Explica brevemente em que te ajudaram (ou não):

Figura 41

Questionários aos alunos de piano do 1.º ao 5.º grau (parte 3)

11. Gostas de praticar Czerny?

- Gosto muito
- Gosto
- Não gosto muito
- Não gosto nada

12. Consideras estes exercícios entusiasmantes ou aborrecidos?

- Entusiasmantes
- Indiferentes
- Aborrecidos

Anexo 3: Consentimento para Participação em Entrevista

Figura 42

Consentimento para Participação em Entrevista (parte 1)

Consentimento para Participação em Entrevista

Exmo. Senhor Professor,

No âmbito de um trabalho de investigação intitulado "A relevância dos estudos de C. Czerny (1791-1857) na formação pianística e a sua aplicação pedagógica no repertório clássico no ensino artístico especializado de música", a ser desenvolvido no contexto do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, venho por este meio solicitar a sua autorização para participar, de forma voluntária, numa entrevista individual.

A entrevista tem como objetivo recolher dados sobre as suas perceções e práticas pedagógicas relacionadas com a utilização dos estudos de Carl Czerny no ensino do piano, em particular no contexto da formação técnica e da preparação para o repertório clássico. Os dados recolhidos serão utilizados exclusivamente para fins académicos e científicos. A entrevista será gravada apenas para posterior transcrição e análise no âmbito da investigação, não sendo os dados partilhados publicamente fora do contexto académico sem o seu consentimento. A sua participação é voluntária. Agradeço, desde já, a sua colaboração e disponibilidade.

Com os melhores cumprimentos,

André Rodrigues

Mestrando em Ensino de Música – Universidade de Évora

Figura 43

Consentimento para Participação em Entrevista (parte 2)

Declaração de Consentimento

Eu, _____,

na qualidade de professor de piano na instituição de ensino

_____,

declaro que autorizo a realização da entrevista acima descrita, no âmbito da investigação mencionada, e consinto a gravação da mesma exclusivamente para fins acadêmicos.

Local: _____

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura: _____

Anexo 4: Guiões de Entrevistas aos professores

Figura 44

Guião de entrevista ao professor de piano do ensino superior (parte 1)

Entrevistador: André Rodrigues – Aluno de Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora

1. Introdução

- Agradecimento pela participação.
- Explicação do âmbito da entrevista:

Esta entrevista faz parte da investigação da minha tese de Mestrado em Ensino de Música, cujo tema é *A relevância dos estudos de Carl Czerny (1791-1857) na formação pianística e a sua aplicação pedagógica no repertório clássico no ensino artístico especializado de música*. Durante a entrevista passaremos pelo passado do professor, a atualidade e também o futuro.

- Consentimento para a gravação da entrevista exclusivamente para fins académicos, com vista à sua posterior transcrição e análise no âmbito da investigação.

O passado

2. Experiência como aluno com o repertório de C. Czerny

- Em que fase do seu percurso como estudante de Piano começou a tocar estudos de Czerny? Se se lembrar, refira qual foi o opus com o qual começou.
- Teve professores que valorizavam particularmente a obra de Czerny? Como abordavam esse repertório?

O presente

3. Experiência enquanto professor

- Enquanto professor do ensino superior, que competências técnicas considera indispensáveis num aluno que termina o ensino secundário?

Figura 45

Guião de entrevista ao professor de piano do ensino superior (parte 2)

- Acha que os estudos de Czerny contribuem para essas competências? Se sim, em que medida?
- Considera que os alunos chegam ao ensino superior com bases técnicas bem consolidadas? Que lacunas são mais frequentes?
- Que aspetos técnicos considera que deveriam ser mais desenvolvidos pelos alunos e que são eficazmente trabalhados nos estudos de Czerny?
- Utiliza ou recomenda a continuação do trabalho com estudos técnicos (incluindo Czerny) no ensino superior?
- Em que medida os estudos de Czerny preparam eficazmente os alunos para tocar obras de Haydn, Mozart ou Beethoven?

O futuro

4. Czerny para as gerações futuras
 - Que conselhos daria a jovens professores de piano relativamente ao uso dos estudos de Czerny?

Figura 46

Guião de Entrevista ao professor de piano do ensino artístico especializado de música (parte 1)

Entrevistador: André Rodrigues – Aluno de Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora

1. Introdução

- Agradecimento pela participação.
- Explicação do âmbito da entrevista:

Esta entrevista faz parte da investigação da minha tese de Mestrado em Ensino de Música, cujo tema é *A relevância dos estudos de Carl Czerny (1791-1857) na formação pianística e a sua aplicação pedagógica no repertório clássico no ensino artístico especializado de música*. Durante a entrevista passaremos pelo passado do professor, a atualidade e também o futuro.

- Consentimento para a gravação da entrevista exclusivamente para fins académicos, com vista à sua posterior transcrição e análise no âmbito da investigação.

O passado

2. Experiência como aluno com o repertório de C. Czerny

- Em que fase do seu percurso como estudante de Piano começou a tocar estudos de Czerny? Se se lembrar, refira qual foi o opus com o qual começou.
- Teve professores que valorizavam particularmente a obra de Czerny? Como abordavam esse repertório?

O presente

3. Experiência enquanto professor

- Quais os aspetos na vida e/ou obra de Czerny que mais admira?

Figura 47

Guião de Entrevista ao professor de piano do ensino artístico especializado de música (parte 2)

- Com que frequência recorre a estudos técnicos (de Czerny ou outros) nas aulas? E com que objetivos principais?
- Que dificuldades observa com mais frequência nos alunos quando trabalham estudos de Czerny?
- Na sua prática pedagógica, quais são os pilares fundamentais da formação pianística de base? Qual o papel que os estudos de Czerny têm nessa formação? Contribuem para a preparação técnica e musical?
- Qual a importância do trabalho técnico sistemático no percurso de um aluno?
- Em que medida considera que o estudo da obra de Czerny prepara eficazmente os alunos para abordar repertório de compositores como Haydn, Mozart ou Beethoven?
- Já utilizou estudos de Czerny com o objetivo direto de preparar repertório clássico? Pode dar exemplos?
- Quais são, na sua opinião, as principais vantagens e limitações pedagógicas da obra de Czerny?

O futuro

4. Czerny para as gerações futuras
 - Que conselhos daria a jovens professores de piano relativamente ao uso dos estudos de Czerny?