



**DIANA LUÍS GOMES  
ANTUNES**

**INTRODUÇÃO À MÚSICA CONTEMPORÂNEA  
PORTUGUESA DE VIOLA D'ARCO: UM ESTUDO DE  
CASO**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Sara Carvalho, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho ao Universo.

## **o júri**

**Prof. Doutor David Lloyd**

Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

**Prof. Doutora Ana Luísa Setas Veloso**

Bolseira de Pós-Doutoramento na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto

**Prof. Doutora Sara Carvalho Aires Pereira**

Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **agradecimentos**

À professora Sara Carvalho, pela exigência e paciência em igual medida, que me permitiram ser também exigente e paciente comigo própria no processo deste trabalho.

Aos compositores que gentilmente aceitaram fazer parte desta aventura: Ângela da Ponte, António Pinho Vargas, Carlos Brito Dias, Carlos Marecos, Filipe Lopes, Igor C. Silva, João Pedro Oliveira, Manuel Brásio, Sara Carvalho, Sérgio Azevedo.

Ao Centro de Educação e Desenvolvimento D.Maria Pia da Casa Pia de Lisboa, e aos meus colegas, que foram uma verdadeira segunda família durante os três anos em que lá leccionei.

À minha família.

À Jenny e à Tatiana, que estão sempre lá, aconteça o que acontecer.

Aos meus queridos amigos que são a família que escolhemos, que estão lá nos bons e nos maus momentos e que nos impulsionam para continuar, através de um tipo de amor que nunca se esgota: Raquel, Zé Luís, João Luís, Rita, Sofia, Catarina, Jan, Catarina, Daniel e tantos outros.

Ao Igor.

**palavras-chave**

Música, Contemporânea, Música Portuguesa, Viola d'arco, Pedagogia, Professores, Composição para Crianças

**resumo**

Esta dissertação baseia-se no estudo da introdução da música contemporânea portuguesa de viola d'arco num grupo de alunos de viola d'arco da Casa Pia de Lisboa, através de composições encomendadas a nove compositores portugueses. Incide também na análise das atitudes em relação à música contemporânea portuguesa por parte de professores de viola d'arco portugueses. Procurou-se ampliar o repertório da viola d'arco através da encomenda de obras didáticas, e o repertório expressivo dos alunos envolvidos. Verificou-se que a introdução tardia da música contemporânea no ensino da música e a desatualização dos programas podem condicionar a atitude dos músicos em relação à mesma, sendo importante uma mudança de paradigma. Parecem não existir dificuldades técnicas na abordagem a estas obras por parte dos alunos. Houve também uma aceitação por parte dos professores em introduzir estes conceitos, tendo existido igualmente uma abertura por parte dos compositores contemporâneos envolvidos, em criar obras didáticas para viola d'arco.

**keywords**

Contemporary Music, Portuguese Music, Viola, Pedagogy, Teachers, Composition for Children

**abstract**

This dissertation is based on the study of the introduction of contemporary Portuguese viola music for a group of viola students at the Casa Pia in Lisbon through commissioned works from nine Portuguese composers. Its scope is also focused upon the attitudes of Portuguese viola teachers regarding contemporary Portuguese music, seeking to expand the repertoire of the viola through the commission of didactic works, and the expressive repertoire of the students involved in the study. It was possible to verify that the late introduction of contemporary music in music education and the out of date contents of the viola programs may condition the musicians attitude towards it, making it important the occurrence of a change in paradigm. Apparently there were no technical difficulties on the approach to these works by the students. There was an acceptance in the introduction of these concepts by the teachers, and also an opening from the contemporary composers involved in creating didactic works for viola.



## Índice:

<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Capítulo I - Revisão Bibliográfica</b> .....	<b>4</b>
1.1. <i>Público</i> .....	4
1.1.1. Público e Música Contemporânea .....	4
1.1.2. Público infantil e Música Contemporânea.....	8
1.1.3. Música Contemporânea na Educação Musical.....	9
1.2. <i>Viola d'arco</i> .....	13
1.2.1. O Ensino da Viola d'arco em Portugal .....	13
1.2.2. Música Contemporânea e Técnicas Estendidas na Viola d'arco.....	15
<b>Capítulo II – Processo de Investigação</b> .....	<b>21</b>
2.1. <i>Métodos</i> .....	21
2.1.1. Participantes .....	22
2.1.2. Recolha de Dados .....	22
2.1.3. Fases da Investigação .....	23
2.2. <i>Fase 1: Análise Documental do Programa e Encomendas aos Compositores</i> .....	25
2.2.1. Análise Documental do Programa de Viola d'arco .....	25
2.2.2. Encomendas aos Compositores .....	27
2.2.3. Descrição das Obras .....	28
2.2.4. Apresentação e análise do questionário aos compositores .....	41
2.3. <i>Fase 2: Estudo com alunos de viola d'arco</i> .....	46
2.3.1. Parte 1 – Workshop de audição de obras com viola d'arco dos séculos XX e XXI .....	46
2.3.1.1. Obras selecionadas .....	47
2.3.1.2. Participantes .....	48
2.3.1.3. Apresentação e Análise de Dados .....	49
2.3.2. Parte 2 – Workshop de obras de música contemporânea portuguesa.....	52
2.3.2.1. Participantes .....	52

2.3.2.2. Obras atribuídas.....	53
2.3.2.3. Análise de Observação Participante .....	53
2.3.2.4. Descrição e Análise da Entrevista .....	54
2.4. Fase 3 – Descrição e Análise dos Inquéritos a Violetistas e Professores de viola d’arco .....	56
<b>3. Discussão.....</b>	<b>69</b>
<b>4. Conclusão .....</b>	<b>73</b>
<b>5. Bibliografia.....</b>	<b>76</b>
<b>6. ANEXOS .....</b>	<b>79</b>
ANEXO I – Lista de Escolas Públicas do Ensino Especializado de Música.....	79
ANEXO II - Lista de Escolas do Ensino Cooperativo e Privado .....	80
ANEXO III – Programa de Viola d’arco do Conservatório de Música do Porto .....	84
ANEXO IV – Programa de Viola d’arco do Instituto Gregoriano.....	102
ANEXO V – Programa de Viola d’arco do Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian .....	110
ANEXO VI – Programa de Viola d’arco da Escola de Música do Conservatório Nacional .....	119
Anexo VII – Pedido de autorização da realização do estudo à Casa Pia de Lisboa, CED D. Maria Pia, e a Encarregados de Educação.....	132
Anexo VIII – Transcrições das gravações dos grupos de foco – workshop de audição de música contemporânea .....	134
Anexo IX – Transcrição das entrevistas – workshop de obras de música contemporânea portuguesa.....	152
Anexo X: Questionários a compositores. ....	163

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Obras no programa de viola d'arco, por períodos.....	26
Figura 2: Excerto da obra "a dança dos pinguins" de Carlos Brito Dias, para viola d'arco e piano .....	31
Figura 3: Excerto da obra "O gato malhado e a andorinha" de Sara Carvalho, para viola d'arco e piano.....	32
Figura 4: Excerto da obra "Macrophylla II" de Ângela da Ponte, para viola d'arco e electrónica.....	33
Figura 5: Excerto da obra "Jogo de Improvisação para Viola Solo" de Manuel Brásio, para viola d'arco solo .	34
Figura 6: Excerto da obra "Pequeno Duo" de Sérgio Azevedo, para duas violas d'arco .....	35
Figura 7: Excerto da obra "Viola, Viola" de António Pinho Vargas, para viola d'arco solo .....	36
Figura 8: Excerto da obra "The Fifth String II" de João Pedro Oliveira, para viola d'arco e electrónica .....	37
Figura 9: Excerto da obra "Interlúdio para Messiaen" de Filipe Lopes, para viola d'arco e electrónica.....	38
Figura 10: Excerto da obra "canção de escárnio" de Carlos Marecos, para viola d'arco solo.....	39
Figura 11: Excerto da obra "The Little Girl With the Braces" de Igor C. Silva, para viola d'arco e electrónica .	40
Figura 12: Atividade profissional dos inquiridos.....	57
Figura 13: Momento de contacto dos inquiridos com a música erudita do séc. XX.....	58
Figura 14: Momento de contacto dos inquiridos com obras portuguesas do século XX.....	60
Figura 15: Momento de contacto dos inquiridos com obras do século XXI .....	61
Figura 16: Momento de contacto dos inquiridos com obras portuguesas do século XXI.....	62
Figura 17: Opinião dos inquiridos acerca de música contemporânea do século XXI .....	63
Figura 18: Opinião dos inquiridos acerca de música portuguesa do século XXI .....	64
Figura 19: Regiões em que os inquiridos leccionam viola d'arco .....	67
Figura 20: Tipo de escola em que os inquiridos leccionam viola d'arco .....	68

## ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Técnicas Estendidas Relacionadas com o Arco .....	18
Tabela 2: Técnicas Estendidas Relacionadas com a Mão Direita .....	19
Tabela 3: Técnicas Estendidas Relacionadas com a Mão Esquerda .....	19
Tabela 4: Fases da Investigação .....	23
Tabela 5: Obras de compositores portugueses presentes no programa de viola d'arco .....	26
Tabela 6: Recomendações técnicas para composição sugeridas por graus .....	28
Tabela 7: Obras encomendadas .....	29
Tabela 8: Guião do questionário aplicado a compositores .....	41
Tabela 9: Obras selecionadas para o workshop de audição de obras dos séculos XX e XXI .....	47
Tabela 10: Grupos de participantes na Fase 1 - Audição de obras para viola d'arco dos séculos XX e XXI ...	48
Tabela 11: Obras encomendadas no âmbito da investigação .....	53
Tabela 12: Guião da entrevista aos alunos participantes no estudo .....	54

## Introdução

A minha experiência pessoal como estudante de música e como docente levou à constatação de que existe uma lacuna no repertório, vigente nos programas de viola d'arco, em relação à música contemporânea, do século XX em diante. Na literatura, o termo *música contemporânea* tem sido alvo de diversos debates, sendo considerado um rótulo efêmero numa cultura que evolui a um passo extremamente rápido (Paddinson, 2004). Nesta investigação utiliza-se o termo *música contemporânea* como termo delimitador de música atual considerada erudita, e *música do século XX*, quando a mesma for referida. Outra nomenclatura poderia ter sido utilizada, tal como *música nova*, *de vanguarda*, *modernista*, ou outras. No entanto, a própria etimologia da palavra *contemporânea* indica aquilo que se pretende dizer: contemporâneo como atual. Havendo uma necessidade de delimitar fronteiras, pelos limites espaço-temporais deste projeto, optou-se por um enfoque na música contemporânea portuguesa.

Enquanto estudante, o meu desagrado inicial em relação a este tipo de música alterou-se profundamente com o passar dos anos, através de uma educação pessoal sistemática, independente do ensino formal. Surgiu então um questionamento acerca dos motivos desta resistência inicial. Na minha experiência, este tipo de música foi apenas introduzido já no ensino secundário de música, e de forma residual, depois de cerca de sete anos de ensino formal direcionado à música tonal e pré-século XX. Assim, enquanto apreciadora de arte de vanguarda de outras áreas artísticas, pareceu estranho que houvesse uma resistência tão grande em relação à vanguarda da minha própria arte. Surgiu então a necessidade de explicar este paradoxo, e, uma das razões colocadas como hipótese foi a questão da introdução tardia da música contemporânea nos currículos de viola d'arco. Acontece deste modo uma experiência sem preparação prévia de algo radicalmente diferente, em termos de linguagem artística, do tradicionalismo musical do século XX para trás, que é a linguagem vigente no ensino formal da música (Vasconcelos, 2002). Outro motivo possível será uma

hipotética necessidade de se estar familiarizado com este tipo de música para se aprender a gostar dela, por estar tão afastada do mundo musical que nos rodeia constantemente na música ocidental mais disseminada. Desta forma, a oportunidade de investigar estas hipóteses surge no âmbito da investigação de Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro, e do facto de eu, neste ano lectivo, leccionar na Casa Pia de Lisboa, no Centro de Educação e Desenvolvimento Dona Maria Pia. É neste âmbito que surge a questão principal relacionada com este projeto, que passa por investigar a aceitação por parte de professores e alunos da introdução da música contemporânea portuguesa nos primeiros anos do ensino da viola d'arco. Em relação aos currículos, perceber se poderá existir ou não um enriquecimento dos mesmos, verificando se existem dificuldades técnicas, expressivas ou afetivas na aceitação deste tipo de linguagem, por parte dos alunos envolvidos. No que diz respeito aos professores, entender se existe receptividade para introduzirem estes conteúdos nas suas aulas, e, finalmente, se existe abertura por parte dos compositores, no sentido de criarem obras didáticas que possam ser utilizadas nos conservatórios e escolas de música.

Assim, o objectivo deste trabalho é verificar a aceitabilidade técnica, musical e afectiva, por parte dos alunos participantes e professores, da música contemporânea portuguesa, formar músicos mais ricos e provocar uma mudança de paradigma na visão tradicional dos programas atuais dos conservatórios e escolas de música. Será ainda de salientar a divulgação e incentivo do gosto pela música contemporânea portuguesa, e o enriquecimento curricular dos programas ministrados neste momento nas escolas de música em Portugal. A formação de novos públicos informados também é um dos objectivos desta investigação. Finalmente, um objectivo mais alargado prende-se com a aproximação a um ponto de vista holístico da aprendizagem dos instrumentos de cordas, através da exploração da gama de efeitos expressivos e das potencialidades sonoras e musicais dos instrumentos, inerentes à música contemporânea.

O primeiro capítulo: *Revisão Bibliográfica*, foi dividido em duas secções, uma referente à questão da relação do público com a música contemporânea, e

outra referente a questões relacionadas com a viola d'arco, ensino e técnica contemporânea. A primeira secção da revisão bibliográfica começa por abordar questões mais globais da relação do público com a música contemporânea, analisando-se os factores pelos quais ambos parecem continuar afastados. Seguiu-se uma análise da relação das crianças com a música contemporânea e dos aspectos da educação musical relativos a este tema. Na segunda secção focaram-se aspectos relativos à viola d'arco e à música contemporânea e fez-se uma breve resenha acerca do ensino da viola d'arco em Portugal. Finalmente, levou-se a cabo uma análise das questões performativas na viola d'arco, com enfoque nas técnicas estendidas, ferramentas expressivas regularmente usadas na música contemporânea.

No segundo capítulo, que incide acerca da metodologia utilizada neste projeto, descrevem-se os participantes, recolha de dados, procedimentos e análise dos resultados. A investigação foi dividida em três fases: uma primeira fase de estudo documental dos programas de viola d'arco e de encomendas de obras didáticas para viola d'arco a compositores; uma segunda de estudo de campo com alunos de viola d'arco da Casa Pia que participaram num workshop de audição de obras do século XXI para viola d'arco, e num workshop de trabalho das obras portuguesas contemporâneas encomendadas; e uma terceira fase que consistiu na aplicação de um inquérito a professores de viola d'arco. Desta forma foi possível verificar, junto de todos os intervenientes neste processo, se será relevante a introdução de música contemporânea portuguesa no Ensino Básico da viola d'arco. Baseou-se a análise dos resultados em ferramentas como um inquérito a violetistas e professores de viola d'arco, um questionário aos compositores intervenientes e entrevistas semiestruturadas com gravação em vídeo aos alunos ouvintes e participantes.

Salvuarda-se que as traduções dos textos em outras línguas que não o português foram feitos por mim, estando disponíveis os originais em nota de rodapé.

# Capítulo I - Revisão Bibliográfica

## 1.1. Público

### 1.1.1. Público e Música Contemporânea

Em épocas passadas os compositores eram próximos dos seus públicos e a música que se ouvia era música viva, produzida por indivíduos contemporâneos. Assim, parece quase estranho que haja ainda uma distância tão grande do público atual em relação à música dos nossos dias, no que diz respeito ao mundo da música denominada erudita.

Eu não acredito que a questão deva ser: com a música tão distante, como podemos recapturá-la ou repatriá-la? Mas sim: Esta música que é tão próxima, tão consubstancial com toda a nossa cultura, como é que acontece que a sintamos como se estivesse projetada longe e colocada a uma distância quase inultrapassável? (Foucault, Boulez, & Rahn, 1985, p.7)<sup>1</sup>

Ao refletir sobre esta questão, Adorno (1941) refere que existe um problema criado pelo início da reprodução mecânica e massificada dos objetos artísticos, que expandiu o acesso às obras de arte, que antes estavam reservadas a uma elite específica. Portanto, o grande público passou a ter poder sobre as decisões artísticas, no sentido da música produzida precisar agora de ter em conta referenciais capitalistas, além de meramente estéticos, ou seja, se é vendável ou não. “Espera-se que ele [o público] queira aquilo a que foi habituado, e que se enraiveça sempre que as suas expectativas são desiludidas e lhes é negada a satisfação, que ele vê como o seu direito inalienável enquanto consumidor (...)” Adorno (1941, p.25)<sup>2</sup>. Tendo em conta que a música contemporânea representa

---

<sup>1</sup> “I do not believe we should ask: with music at such a distance, how can we recapture it or repatriate it? But rather: this music which is so close, so consubstantial with all our culture, how does it happen that we feel it, as it were, projected far and placed at an almost insurmountable distance?” (Foucault, Boulez, & Rahn, 1985, p.7)

<sup>2</sup> “They are expected to want that to which they have become accustomed and to become enraged whenever their expectations are disappointed and fulfillment, which they regard as the customer’s inalienable right, is denied (...)” (Adorno, 1941, p.25)

quase sempre uma revolução com o que está estabelecido como norma, passou a existir uma clivagem entre a música erudita e o consumo massificado, já que o grande público procura aquilo que lhe é familiar, e descarta o que choca com essa familiaridade.

“Desde meados do séc. XIX a grande música divorciou-se completamente do consumo. A coerência de seu desenvolvimento está em contradição com as necessidades que se manejam e que ao mesmo tempo satisfazem o público burguês” (Adorno, 1989, p. 17).

Esta distância em relação à música contemporânea que se firmou a partir de meados do séc. XX, segundo Adorno, deve-se a uma manifesta incompreensão da mesma por parte não só do público, mas também dos agentes musicais, os quais se compõem por críticos musicais e executantes, que procuram, tal como a massa de público, aquilo que conhecem melhor.

“Os críticos (...) avaliam segundo o que entendem e não entendem; e os executantes, sobretudo os maestros, deixam-se guiar sempre por aqueles momentos de mais directa e exterior eficácia e compreensibilidade da obra executada. Por isso, a opinião de que Beethoven é compreensível e Schoenberg, incompreensível, é, de um ponto de vista objectivo, um engano. (...) Enquanto para o público, que está fora da produção, a superfície da nova música parece estranha e desconcertante, os mais típicos representantes desta música estão condicionados pelos mesmos pressupostos sociais e antropológicos que condicionam o ouvinte” (Adorno, 1989, p.17)

Ortega y Gasset (como citado em Neves, 2012, p.366) vai de encontro a esta linha de pensamento, indicando que “Incompreensão implica um sentimento de humilhação, e, não pouco frequentemente, raiva. Esta é a razão principal para a rejeição da Nova Arte pela larga maioria do público: eles não a aprovam porque

não a compreendem”<sup>3</sup>

Esta incompreensão explica-se também através de pontos de vista opostos nas visões destes dois filósofos. Se, por um lado, Adorno aponta a razão da incompreensão, por considerar que esta nova música contém um teor temático relacionado com o sofrimento humano, sobremaneira relevante tendo em conta a época pós-guerras em que Adorno vivia: “As dissonâncias que o espantam falam da sua própria condição e somente por isso lhe são insuportáveis.”(Adorno, 1989, p.17) e “(...) porque hoje a arte, pelo menos a arte realmente substancial, reflete sem concessões e larga à superfície tudo o que se queria esquecer” (Adorno, 1989, p.21); por outro lado, Ortega y Gasset (como citado em Neves, 2012, p. 366) indica que a nova música desumaniza-se no sentido de prescindir de todo o material temático que possa ter a ver com emoções humanas, e que como tal, apenas uma elite contém as capacidades contemplativas de a apreciar e compreender:

“Enquanto a expressão de sentimentos pessoais e emoções foi o tema da escrita musical de Beethoven a Wagner, que basicamente produziram apenas contaminação espiritual, a Nova Música de Debussy iniciou uma era em que se pede ao ouvinte que adquira uma distância espiritual que permite apenas uma interferência mínima de sentimentos”<sup>4</sup> (Neves, 2012, p.366).

Assim, segundo Adorno (1941;1989), a música contemporânea representa, uma espécie de catarse e de lembrança dos aspectos mais sombrios da Humanidade, sendo essa uma das razões que podemos inferir para ser mantida à distância por público e executantes. Já para Ortega y Gasset (Neves, 2012), foi a desumanização da arte e sua conseqüente purificação, ou seja, o tomar da arte pela arte, sem material programático ou emotivo, que terá afastado um público de

---

<sup>3</sup> “Incomprehension implies a feeling of humiliation and, not infrequently, rage. This is the main reason for the rejection of the New Art by the large majority of the public: they do not approve because they do not understand” (Neves, 2012).

<sup>4</sup> “While the expression of personal feelings and emotions was the subject of music writing from Beethoven to Wagner which basically produced only spiritual contamination, the New Music of Debussy heralded an era which requests the listener to acquire a spiritual distance which allows only for a minimal interference of sentiments” (Neves, 2012, p.366).

massas, reservada que estava a compreensão das obras a uma elite capaz de se distanciar das emoções e sentimentos, tidos como características da música dos séculos anteriores.

Outros autores consideraram que a música contemporânea era difícil de entender, por ser diferente de tudo aquilo que é ensinado de forma tradicional na música (Chidester, 1965, p.118), sendo que “cada peça [contemporânea] é uma entidade por si própria, cria o seu próprio mundo tonal”<sup>5</sup>, o que vai de encontro às ideias de ambos os filósofos. Este autor acrescenta ainda que “Os compositores parecem estar pouco preocupados com o problema da compreensão do público. Aparentemente estão inclinados a escrever o que gostam, sem preocupações com a massa” (Chidester, 1965, p.119).<sup>6</sup>

Estudos recentes indicam uma prevalência do factor *familiaridade* na escolha de música, sobre factores como *preferência musical e saciação* (Ward, Goodman, & Irwin, 2014). Nestes estudos, os indivíduos afirmaram preferir músicas novas e pouco familiares, mas os resultados finais, que revelam na realidade uma escolha de canções populares, indicam que estes são efetivamente conduzidos por aquilo que lhes é mais familiar (Ward et al., 2014). Outro estudo indica ainda que a familiaridade, independentemente das preferências musicais, ativa áreas cerebrais associadas com as emoções e o prazer, como a amígdala e o tálamo, entre outras (C. S. Pereira et al., 2011). Resultados estes que são corroborados pelo *efeito da mera exposição*, abordado por Zajonc, que refere, tal como o nome indica, que a mera exposição a um estímulo melhora a atitude do indivíduo em relação ao mesmo (Zajonc, 1968). Peretz & Gaudreau (1998) também corroboraram este efeito, realizando um estudo no qual a exposição repetida de melodias aumentou a preferência dos indivíduos por melodias pouco familiares (Peretz & Gaudreau, 1998). Segundo Boulez, “Provavelmente todas as novidades incomodam as sensibilidades daqueles que não estão acostumados a elas” (Foucault, Boulez, & Rahn, 1985, p.10)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Each piece is an entity unto itself; it creates its own tonal world” (Chidester, 1965, p. 118).

<sup>6</sup> Composers seem to be little concerned with the problem of audience understanding. Apparently, they are inclined to write what they please without regard to mass” (Chidester, 1965, p.119).

<sup>7</sup> “Probably, all novelty bruises the sensibilities of those unaccustomed to it” (Foucault, Boulez, & Rahn, 1985, p.10)

### 1.1.2. Público infantil e Música Contemporânea

Acerca desta relação entre as crianças e música contemporânea, existem na literatura diversos estudos que procuraram investigar as reações e factores como a familiaridade nas respostas das crianças a este estilo musical.

Robert Hornyak (1965) realizou um estudo para determinar as preferências estéticas de estudantes americanos em relação à música contemporânea. Numa primeira fase, foram analisadas as atitudes estéticas do público generalizado de seis concertos de música contemporânea, e, numa segunda, as atitudes estéticas de 1300 crianças, dos 10 aos 18 anos, comparando-as com alguns dados socioeconómicos. Na segunda fase não foram dadas instruções prévias ao grupo de controlo, dando-se ao grupo experimental 1 instruções estilísticas e uma audição da obra; ao grupo experimental 2, instruções históricas e audição da obra e ao grupo experimental 3, apenas a audição da obra. Todos os grupos foram equilibrados em termos de inteligência, contexto socioeconómico e musical, diferindo apenas na idade, sendo esta cronologicamente ordenada do grupo experimental 1 ao 3, no que diz respeito aos níveis: elementar, básico e secundário de escolaridade. Relativamente a esta investigação, as conclusões mais relevantes prendem-se com o facto de que as crianças responderam tanto mais favoravelmente, quanto maior era a sua familiaridade com a linguagem musical apresentada<sup>8</sup> em termos de audição prévia, resultados estes que foram mais visíveis nas crianças mais novas, diminuindo esta resposta favorável com o aumento da idade<sup>9</sup>. Este autor refere ainda que “as atitudes estéticas são desenvolvidas, em parte como resultado da natureza e extensão da compreensão da arte musical por parte do ouvinte”<sup>10</sup>. Também na mesma linha de pensamento de Hornyak (1965), está Ian Bradley (1972), que levou a cabo um estudo em que se verificam efeitos positivos nas preferências de alunos do sétimo ano, num

---

<sup>8</sup> “Familiarity with the music, as a result of one previous hearing, did affect the manner in which the children in the elementary category responded to certain compositions. If the composition was dissonant, with disjointed or angular melodic lines, employing serial technique or pointillism as important stylistic features, the elementary school children responded more favorably as a result of one previous hearing”(Hornyak, 1965, p.21).

<sup>9</sup> “In every case younger children responded more favorably than did older children” (Hornyak, 1965, p.24).

<sup>10</sup> “Aesthetic attitudes are developed in part as a result of the nature and extent of the auditor’s understanding of the musical art” (Hornyak, 1965, p.26).

programa de audição de música contemporânea de catorze semanas. Verificou-se ainda que um programa de audição analítica e repetição resultou numa maior mudança positiva de preferências do que a simples audição.

Autores como Palheiros, Ilari & Monteiro (2006) investigaram as respostas e preferências pela música do século XX, em Portugal e no Brasil, de crianças entre os 9 e os 14 anos. Ouvindo excertos e pontuando os mesmos numa escala dada, foram analisadas as reações das crianças a diversos exemplos de música do século XX e concluiu-se que “a idade parece ter um efeito mais forte do que a nacionalidade nas respostas a música pouco familiar, sendo que as crianças mais novas responderam mais positivamente a peças pouco familiares do que os seus pares mais velhos”<sup>11</sup>. Ainda neste estudo, cita-se LeBlanc (como citado em Palheiros, Ilari, & Monteiro, 2006), que verificou que “a idade parece ser um factor determinante das preferências musicais, sendo as crianças mais novas possivelmente mais tolerantes e disponíveis do que as mais velhas para estilos musicais diferentes”<sup>12</sup>.

Um estudo de Dottori & Daldegan (2012, p.114), também relacionado com a exposição de crianças a música contemporânea, neste caso, iniciantes na flauta transversal, “indica que reações mais positivas são obtidas com crianças mais novas (de até dez anos) quanto à abertura a repertório não tradicional”.

### **1.1.3. Música Contemporânea na Educação Musical**

Vasconcelos (2002, p.76) refere que existe uma concentração no repertório pré-século XX, característica dos Conservatórios em geral: “(...) todo o currículo foi pensado e organizado em torno de um repertório central que percorre uma faixa relativamente restrita da produção musical ocidental. Esta faixa está situada, grosso modo, entre a música e os compositores do século XVIII e dos primeiros anos do século XX (Folhadela et al, 1999; Nettl, 1995; Small, 1980)”.

<sup>11</sup> “(...) age seems to play a stronger role in children’s responses to unfamiliar music (i.e., 20th century ‘art’ music) than nationality (...) the younger children responded more positively to the unfamiliar pieces than their older peers.”(Palheiros et al., 2006 p.593)

<sup>12</sup> “Age seems to be a determinant factor, with younger children being possibly more “open-eared” and tolerant than the older ones to different musical styles (LeBlanc et al, 1996)”(Palheiros et al., 2006, p.589)

Em relação à música portuguesa, contemporânea ou não, também parece existir uma lacuna fundamental na formação dos músicos em relação à mesma. Palheiros (1999, p.24) refere “a negligência com que a música portuguesa tem sido tratada, a nível da vida musical e cultural do país, o que certamente não tem favorecido uma consciência da sua importância”. Pinho Vargas (2007, p.52) corrobora esta “atitude descuidada e negligente [do país] para com os seus artistas”.

Alguns autores criticam o excessivo tradicionalismo do ensino da música, como Thomson (1967), que indica que o ensino da música tradicional se foca sobretudo numa abordagem estilística, que se baseia principalmente na música do passado. Esta abordagem faz com que se crie um esquema mental no aluno sobre como deve ser e como deve soar a música, e, como indica, “o conhecimento que o acorde da dominante normalmente progride para a tônica na música de Bach não é de muita ajuda como preparação para a música de Hindemith (...) Estas visões estreitas e restritivas não equipam ninguém para lidar com o vasto mundo de realidade musical do presente” (Thomson, 1967, p.32)<sup>13</sup>.

A própria forma de transmissão do conhecimento em escolas de música e sobretudo em escolas superiores, mantém-se resignadamente tradicional, e é de assinalar que nos anos sessenta existia esta percepção de que “Em muitos assuntos, contudo, os procedimentos de ensino da música em faculdades e universidades não se desenvolveram mais do que o que estava disponível durante o século dezoito” (Thomson, 1967, p.32)<sup>14</sup>. Isto é facilmente explicável por um lado, pelo tipo de conhecimento de que estamos a falar, sobretudo no que diz respeito ao ensino instrumental, que é essencialmente prático e assenta numa tradição de veiculação de conhecimento de mestre para aluno (Vasconcelos, 2002). Também Palheiros (1999, p.24) refere, acerca de um estudo feito com as práticas de audição nas aulas de professores de Educação Musical do Ensino Básico, que “A maior utilização do repertório clássico e romântico, em detrimento

---

<sup>13</sup> (...) a knowledge that the dominant chord normally progresses to the tonic in the music of Bach is not very helpful as preparation for the music of Hindemith (...) These narrow, restrictive views do not equip one to cope with the broad world of musical reality of today” (Thomson, 1967, p.32).

<sup>14</sup> “In many respects, however, teaching procedures in music at the college and university level have not developed past what was available during the eighteenth century” (Thomson, 1967, p.32) .

do de outras épocas, está certamente relacionada com os programas dos conservatórios de música, instituições onde a maioria dos professores têm sido formados”. Acrescenta ainda que “Estes programas, abordando essencialmente os séculos XVIII e XIX, criam naturalmente uma maior familiaridade com o respectivo repertório (...)”.

Thomson (1967) é ainda da opinião que o professor de música é muitas vezes considerado um cidadão de segunda, a nível musical, existindo inclusive cursos separados para performers e professores de música, tal como acontece nos dias de hoje. Isto faz com que os futuros alunos tenham, na perspectiva deste autor, um tratamento limitado, já que aqueles que são treinados para professores têm lacunas ao nível performativo e conceptual da música. Defende que o curso deveria ser igual tanto para futuros professores como futuros performers, e que, ao nível do ensino secundário, deveriam existir programas de audição analítica de música, e que só assim o aluno estaria “(...) preparado para compreender as bases sintáticas finais e as curiosidades históricas do assunto [musical]” (Thomson, 1967, p.34)<sup>15</sup>. Palheiros (1999) acrescenta, em relação aos professores de música, que deverá existir uma reformulação não só dos programas e manuais escolares, mas também dos currículos e programas de formação de professores de música, alargando os seus conhecimentos num maior universo de estilos e épocas musicais.

Em relação à forma como aprendemos música, sabemos que existe uma ligação entre a forma de ensinar, e, conseqüentemente de aprender, e as crenças dos professores em relação ao ensino (Reese, 1976). A nossa visão enquanto educadores, é facilmente transmitida aos nossos alunos, condicionando as suas visões futuras em relação à estética e à música. Rodrigues (1997) refere, de acordo com a perspectiva de Gordon, que existe uma similaridade entre a aprendizagem musical e a aprendizagem da língua materna, e, como tal, a criança deve ser exposta a uma diversidade de vocabulário musical rico durante a infância, por forma a atingir mais tarde fluência neste tipo de linguagem. Palheiros

---

<sup>15</sup> “(...) prepared to understand the ultimate syntactical bases and the historical curiosities of this formidable subject” (Thomson, 1967, p. 34)

(1999) acrescenta ainda que crianças mais jovens estarão melhor preparadas para assimilar conceitos musicais, e Thomson (1967, p.79) verifica que é “a experiência do fenómeno e a consciência dele como uma propriedade musical que são essenciais”<sup>16</sup>. Neste sentido, François Delalande (2001) defende que a música contemporânea é consonante com o universo infantil, já que a sua linguagem é semelhante aquela que as crianças utilizam ao explorar os sons e instrumentos (Delalande, 2001).

Maurício Dottori & Valentina Daldegan (2012) exploram algumas das razões pelas quais a existência de repertório de música contemporânea nos primeiros anos de aprendizagem de um instrumento são importantes. Estas razões prendem-se com a abertura das crianças a tudo o que é novo, com a sua abordagem à aprendizagem musical, que se foca no instrumento e não em nenhum género em particular, e com o facto de o trabalho com técnicas inerentes à música contemporânea poder aumentar o repertório expressivo e estético dos instrumentistas. A ausência deste tipo de repertório direccionado para a infância foi uma limitação detectada por Daldegan, 2009, sendo que a solução encontrada foi dinamizar uma colaboração entre compositores e a investigadora, apresentando ainda uma metodologia que envolve uma série de orientações para os compositores, que limitam as peças ritmicamente, em termos de extensão, alterações, registos, etc; por forma a ir de encontro às especificidades dos estudantes iniciantes de qualquer instrumento. Esta metodologia, como refere, pode ser aplicada a outros instrumentos, e menciona mesmo alguns efeitos utilizados em instrumentos de cordas, como o tocar sobre o cavalete, o *sul ponticello*, *sul tasto*, etc.

Carvalho (2011) levou igualmente a cabo uma investigação através da colaboração com um compositor, que escreveu peças para flauta de bisel dirigidas à faixa etária entre os 8 e os 12 anos. Este estudo revelou conclusões favoráveis à tese de que será benéfico abordar este tipo de linguagens no ensino formal do instrumento, tendo os alunos envolvidos enquanto participantes,

---

<sup>16</sup> “it is the experience of the phenomenon and the awareness of it as a musical property that are essential (...)”(Thomson, 1967, p.79).

manifestado satisfação e entusiasmo em abordar e aprender coisas novas: “A receptividade das crianças à linguagem não convencional (gráfica, auditiva e performativa) foi comprovada ao fim de poucas aulas” (Carvalho, 2011, p.103). Em relação aos não participantes, que apenas assistiram ao concerto final, também foi manifestado interesse em abordar aquele tipo de linguagem musical.

Outras investigações (Daldegan, 2009; Costa, 2011; Santos, 2014; Silva, 2013b; Rosa, 2014) também usaram o método de encomendar peças didáticas a compositores como forma de testar a introdução de música contemporânea com estudantes de música mais jovens, respectivamente em relação ao saxofone, fagote e flauta transversal. Monika Streitová (2011) utilizou fragmentos de música contemporânea já existentes, no seu estudo da utilização de música contemporânea no ensino da flauta transversal, sem recurso a encomendas, levando a cabo uma investigação similar às referidas.

## **1.2. Viola d’arco**

### **1.2.1. O Ensino da Viola d’arco em Portugal**

Segundo fontes governamentais<sup>1718</sup>, existem em Portugal oito escolas públicas com cursos de Ensino Artístico Especializado de Música: o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música do Porto, a Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, o Instituto Gregoriano de Lisboa, o Agrupamento de Escolas de Vialonga de Vila Franca de Xira, o Conservatório de Música de Coimbra, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, e o Agrupamento de Escolas da Bemposta, em Portimão. Existem ainda oito escolas do ensino profissional da música, sendo elas a Academia de Música de Costa Cabral, a Escola Profissional Artística do Vale do Ave, a Escola Profissional de Artes da Beira Interior, a Escola Profissional de Música de Espinho, a Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, a

---

<sup>17</sup> <http://www.anqep.gov.pt/>

<sup>18</sup> ANEXO I – Lista de Escolas Públicas do Ensino Especializado de Música

ESPROARTE, a Escola Profissional Metropolitana e o Conservatório de Música da Jobra<sup>19</sup>.

No âmbito do ensino particular e cooperativo existem, autorizadas a ministrar cursos especializados de música, 40 escolas na região Norte, 20 na região Centro, 26 na região de Lisboa e vale do Tejo, 10 na região do Alentejo e 8 no Algarve, perfazendo um total de 104 escolas.<sup>20</sup>

Conforme disposto na Portaria nº59/2014 47, Série I, de 2014-03-07, as escolas do ensino particular e cooperativo têm autonomia pedagógica, o que significa que elaboram os seus próprios programas, de forma independente.

A análise dos programas focar-se-á nas escolas públicas, com a exceção do Agrupamento de Escolas da Bemposta, que não lecciona a disciplina de viola d'arco, e do Conservatório de Aveiro Calouste Gulbenkian, que não foi disponibilizado. A maioria dos programas evita a indicação de peças ou compositores de referência, como acontece nos programas disponibilizados do Conservatório de Música do Porto<sup>21</sup> e do Instituto Gregoriano<sup>22</sup>. O Conservatório de Coimbra segue o programa ministrado pelo Conservatório de Braga<sup>23</sup>. Por sua vez os Conservatórios de Braga e de Coimbra seguem o programa da Escola de Música do Conservatório Nacional<sup>24</sup>.

Este programa é o mesmo utilizado há várias décadas, e, como refere Gomes (2000, p.133): “De facto, após a reforma do ensino especializado de música efectuada pelo Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de Julho, o único programa que foi efetivamente homologado respeita a disciplina de Análise e Técnicas de Composição (...)”, e o programa de viola d'arco surge sem data atribuída. O autor especula que “(...) muito provavelmente datam [o de viola d'arco e outros] de entre os finais da década de setenta e o início da década de oitenta” (Gomes, 2000, p.133).

No Relatório do Estudo de Avaliação do Ensino Artístico (Fernandes, do Ó, & Ferreira, 2007, p.47), refere-se que “O currículo das escolas do ensino

<sup>19</sup> <http://www.meloteca.com/escolas-profissionais-de-musica.htm>

<sup>20</sup> ANEXO II - Lista de Escolas do Ensino Cooperativo e Privado

<sup>21</sup> ANEXO III – Programa de Viola d'arco do Conservatório de Música do Porto

<sup>22</sup> ANEXO IV – Programa de Viola d'arco do Instituto Gregoriano

<sup>23</sup> ANEXO V – Programa de Viola d'arco do Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian

<sup>24</sup> ANEXO VI – Programa de Viola d'arco da Escola de Música do Conservatório Nacional

especializado da Música e os seus programas estão desatualizados sendo, nalguns casos, considerados obsoletos. De facto, pelo menos alguns dos programas existentes e em vigor são de 1930 (!) estando obviamente inadequados à realidade sob muitos (todos?) pontos de vista (e.g., pedagógico, didático, artístico, formação musical)”.

### **1.2.2. Música Contemporânea e Técnicas Estendidas na Viola d’arco**

Como mencionam Padovani & Ferraz (2011), as técnicas estendidas têm uma origem mais antiga do que poderíamos à partida pressupor, existindo por exemplo, referências ao *tremolo* e aquilo que se pode associar a um *pizzicato* Bártok em Monteverdi, numa obra escrita em 1624, ou o *pizzicato* e *legno batutto*, numa obra de Tobias Hume de 1605. No século XIX, como refere, houve também várias tentativas de ampliar as capacidades expressivas dos instrumentos, assinaladas sobretudo ao nível dos instrumentos de teclado, com a construção de pedais e recursos diferentes do usual.

Esta exploração expressiva continuou durante o século XX, com a procura, por parte dos compositores, com a procura de novas técnicas, sons e gestos, o que ampliou de forma notável a capacidade técnica, tímbrica e expressiva dos instrumentos:

“Ora construindo melodias, motivos e sequências a partir da permutação de materiais composicionais e articulações instrumentais diversos e ora buscando novas sonoridades como multifônicos ou sons microtonais a partir de instrumentos tradicionais, surge assim uma aproximação composicional fortemente voltada à mecânica instrumental e às possibilidades gestuais do instrumentista. É nesse contexto, enfim, que nascem estudos de aplicação e desenvolvimento sistemático das *técnicas estendidas* na criação musical e na performance” (Padovani & Ferraz, 2011, p.26).

O ênfase na performance é também relevado no sentido em que o performer passa a ter exigências de gestos rápidos e muitas vezes imprevisíveis, por exemplo alternando entre arco simples e arco *batutto*, entre *sul ponticello* e *sul tasto*, ou alternância entre técnicas percussivas e técnica tradicional. Ainda segundo Padovani & Ferraz (2011), “Nesse contexto, não é apenas a partir da expansão das possibilidades instrumentais que as técnicas estendidas devem ser entendidas, mas também a partir de uma situação de performance estendida” (p.25).

Assim, a partitura torna-se mais do que uma ponte entre o performer e a música escrita por um compositor: é sobretudo um guia de performance, surgindo a necessidade muitas vezes de existir um guia de notação, já que as técnicas estendidas atuais, pela sua evolução natural, tornaram-se uma linguagem própria, para a qual foi necessário encontrar um alfabeto e uma notação próprias.

A par das técnicas estendidas instrumentais, encontra-se toda a extensão criada pelo surgimento do meio digital, dos computadores e da manipulação e processamento sonoros, característicos do século XX. Mais tarde, a utilização de software de síntese e processamento sonoro em tempo real como o *Max/MSP*, *Pure Data*, *Super Collider*, entre outros, e a extensão de instrumentos criada por sistemas interativos com recurso a software, e hardware como sensores, trouxeram um âmbito expressivo e artístico ainda maior no campo musical, elementos abordados por Igor Silva (2013a).

Apresenta-se uma lista das técnicas estendidas mais comuns em instrumentos de corda friccionada, que se baseiam na obra “The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques” de Patricia Strange & Allen Strange (2001) e no artigo “Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution” de Michael Vincent (2003). Na Tabela 1 podemos encontrar uma lista de técnicas relacionadas com o uso do arco, na Tabela 2, com a mão direita e na Tabela 3, as técnicas referentes à mão esquerda. Excluem-se aqui as técnicas digitais, que envolvem a amplificação, uso de instrumentos ou arcos electrónicos, e electrónica, já que são, por si, uma categoria diferente, e que não dependem tanto da técnica instrumental do performer.

<b>TÉCNICAS ESTENDIDAS RELACIONADAS COM O ARCO</b>		
<b>Área da corda</b>	Sul Ponticello	Tocar perto do cavalete.
	Sul Tasto	Tocar longe do cavalete, no início da escala.
	Sub Ponticello	Tocar por trás do cavalete.
	Outros Pontos de Contacto	Debaixo das cordas, por trás ou perto dos dedos, no corpo, por cima do cavalete, por cima do estandarte ou da voluta
<b>Direcção em relação à corda</b>	Arco lateral	Tocar de forma paralela ou em ângulo diferente de perpendicular em relação à corda.
	Arco circular	Realizar um movimento de círculo sobre as cordas com o arco, entre o cavalete e o início da escala.
<b>Pressão</b>	Overpressure	Pressão exagerada do arco sobre a corda, pode existir uma altura associada pelas notas da mão esquerda ou ser apenas tímbrico, valendo apenas pelo som de ruído causado pela pressão.
	Flautando	Tocar o mais leve possível sobre as cordas, gerando um som parecido com o de uma flauta.
<b>Velocidade</b>	Tremolo	Efeito que se obtém tocando o mais rápido possível, pode ser controlada a sua velocidade, tendo um efeito rítmico, ou variar-se a zona da corda onde é feito, obtendo-se um efeito tímbrico.
<b>Técnicas percussivas</b>	Col legno batutto	Tocar com a parte de madeira do arco nas cordas. Pode ser com a vara ou mesmo com o parafuso na vertical sobre a corda, e pode ser realizado em vários sítios da corda, obtendo diversos efeitos tímbricos.
	Batutto	Bater com o arco na corda de forma mais forte do que o normal spiccato.
	Ricochet/Jeté	Deixar o arco cair na corda e saltar sem controlo durante o tempo da nota.
	Outros	Bater com o arco no corpo do instrumento, outros.

<b>Outros</b>	Arco desapertado	Tocar com o arco desapertado.
	Tocar por baixo das cordas	Desapertar a noz do arco, e voltar a apertar com as cerdas por baixo das cordas.
	Tocar por baixo do tampo	Desapertar a noz do arco, e voltar a apertar com as cerdas por baixo do tampo do instrumento.
	Col legno tratto	Tocar notas longas com a parte de madeira do arco.
	Bariolage	Tocar a mesma nota em posições diferentes, obtendo diversos efeitos tímbricos da mesma altura.
	Arco sustentado	Tocar notas longas, sem se perceber auditivamente a mudança de arco.

Tabela 1: Técnicas Estendidas Relacionadas com o Arco

<b>TÉCNICAS ESTENDIDAS RELACIONADAS COM A MÃO DIREITA</b>		
<b>Pizzicato</b>	Simples	Puxar a corda com o dedo, sem deixar que ressalte na escala, notas simples ou acordes.
	Bártok	Puxar a corda com o dedo de forma a que a corda ressalte na escala provocando um ruído.
	Unha	Realizar o pizzicato com a unha, gerando um som metálico.
	Combinação de dedo e unha	Executar o pizzicato com o dedo e a unha em simultâneo.
	Plectro	Usar uma palheta de guitarra ou qualquer outro dispositivo como plectro.
	Buzz	Efeito que se atinge ao tocar levemente a corda depois do pizzicato simples, enquanto ainda existe vibração.
	Tremolo dedilhado	Tocar rapidamente na corda com um ou dois dedos, criando um efeito de tremolo com pizzicato.
<b>Técnicas percussivas</b>	Bater nas cordas	Bater nas cordas do instrumento com a mão, com outro objecto, com partes da mão, com as unhas, etc.

Bater no corpo do instrumento	Bater na parte de madeira do instrumento com a mão toda, esfregando, usando os dedos ou as unhas, os nós dos dedos, etc.
-------------------------------	--

Tabela 2: Técnicas Estendidas Relacionadas com a Mão Direita

<b>TÉCNICAS ESTENDIDAS RELACIONADAS COM A MÃO ESQUERDA</b>		
<b>Pizzicato</b>	Simple	Puxar a corda com a mão esquerda.
	Efleuré	Tocar na corda como se fosse um harmónico, natural ou artificial, e realizar o pizzicato com a mão direita.
<b>Afinação</b>	Microtons	Intervalos inferiores ao meio tom, obtidos através de variações de afinação da mão esquerda.
	Vibrato	Variações na velocidade do vibrato, desde nenhum, muito lento, até rápido e muito rápido.
	Glissando	Manter o dedo pressionado enquanto se muda de nota, ao longo da escala.
	Glissando de harmónicos	Tocando a corda como um harmónico (aflorando levemente) mudar a posição do dedo ao longo da escala.
<b>Velocidade</b>	Trilos	Mudança rápida de uma nota para outra.
<b>Técnicas Percussivas</b>	Bater nas cordas	Bater nas cordas com a mão, os dedos, com as unhas, etc.
	Bater no instrumento	Bater com a mão esquerda no instrumento, com a mão, dedos, unhas, nós dos dedos, etc.

Tabela 3: Técnicas Estendidas Relacionadas com a Mão Esquerda

Ressalva-se que a lista de técnicas estendidas referidas nas tabelas 1, 2 e 3 continua em permanente atualização, já que as técnicas compositivas de vanguarda envolvem uma criação constante, por parte dos compositores, de novas formas de abordar a sonoridade dos instrumentos.

No que diz respeito à existência de obras contemporâneas para viola d'arco em Portugal, realizou-se uma pesquisa na base de dados do *mic – Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa*<sup>25</sup>, onde se encontraram *V Cadernos de Invenções para viola*, de Cândido Lima, datados de 2011, que surgem com a indicação de serem obras didáticas. Estas obras foram encomendadas pelo próprio Centro e servem o propósito de divulgar e fomentar a prática da música contemporânea portuguesa em jovens estudantes. Para além destas, desconhecem-se outras obras didáticas relacionadas com a viola d'arco.

---

<sup>25</sup> <http://www.mic.pt>

## Capítulo II – Processo de Investigação

### 2.1. Métodos

Esta investigação centra-se no estudo da introdução da música contemporânea portuguesa no Ensino Básico da viola d'arco em alunos de viola d'arco da Casa Pia de Lisboa, Centro de Educação e Desenvolvimento D. Maria Pia.

Tendo em conta que o estudo foi levado a cabo em apenas uma instituição de ensino – a Casa Pia de Lisboa – foi necessário adaptar o modo de investigação à realidade daquilo que seria possível realizar no âmbito do Mestrado em Ensino da Música, optando-se portanto por uma investigação qualitativa, já que a amostra não seria significativa para realizar uma investigação quantitativa. Segundo Bogdan & Biklen (1994), numa investigação qualitativa, “(...) as questões a investigar não se estabelecem mediante a operacionalização de variáveis, sendo, outrossim, formuladas com o objectivo de investigar os fenómenos em toda a sua complexidade e em contexto natural” (p. 16). Segundo Lewis & Ritchie (2003), a pesquisa qualitativa tem o objectivo de “(...) proporcionar uma compreensão profunda e interpretada do mundo social dos participantes da pesquisa através da aprendizagem sobre as suas circunstâncias materiais e sociais, as suas experiências, perspectivas e histórias” (p.3)<sup>26</sup>, envolve “amostras que são pequenas em escala” (p.4)<sup>27</sup> e “os métodos de recolha de dados envolvem frequentemente um contacto próximo entre o investigador e os participantes”<sup>28</sup>. (p. 5).

O estudo realizado caracteriza-se por ser ecológico, já que se baseia num grupo de indivíduos; transversal, tendo em conta que os dados recolhidos o foram num ponto específico do tempo; e observacional, visto que existe uma observação

---

<sup>26</sup> “(...) aims which are directed at providing an in-depth and interpreted understanding of the social world of research participants by learning about their social and material circumstances, their experiences, perspectives and histories” (Lewis & Ritchie, 2003, p.3)

<sup>27</sup> “(...) samples that are small in scale” (Lewis & Ritchie, 2003, p.4)

<sup>28</sup> “(...) data collection methods which usually involve close contact between the researcher and the research participants” (Lewis & Ritchie, 2003, p.5)

por parte do investigador, tentando não influenciar ou interferir com o comportamento dos sujeitos. O estudo apresenta um objectivo descritivo e uma recolha e análise de dados qualitativa. Foi feita uma abordagem mista, através de observação direta, grupo de foco, questionário e entrevistas semiestruturadas. Foram usados o método dedutivo, através da pesquisa documental de estudos similares, e indutivo, a partir da pesquisa observacional em campo. Salvaguarda-se a utilização de um método de investigação quantitativo sob a forma de um inquérito.

### **2.1.1. Participantes**

Este estudo terá três grupos de participantes. O primeiro grupo é composto por 31 crianças entre os 9 e os 15 anos, estudantes de viola d'arco, de: Iniciação, 1º, 2º, 3º, 4º e 5º graus do ensino oficial da música da Casa Pia de Lisboa, CED D. Maria Pia, que se dividem em 26 crianças participantes na fase do workshop de audição de obras e 9 crianças participantes na fase de workshop sobre as obras encomendadas para este projeto. O segundo grupo é composto por 9 compositores portugueses; e o terceiro grupo é composto por 64 violetistas, dentre os quais 40 professores de viola d'arco.

### **2.1.2. Recolha de Dados**

A recolha de dados realizada envolveu uma análise documental do programa de viola d'arco em vigor nas escolas públicas, um inquérito a violetistas e professores de viola d'arco, a gravação em vídeo do workshop de audição de música contemporânea sob a forma de um grupo de foco, a gravação em vídeo da entrevista semiestruturada às crianças participantes no workshop de obras das obras encomendadas e um questionário escrito aplicado aos compositores envolvidos.

### 2.1.3. Fases da Investigação

Como se pode observar na Tabela 4, esta investigação dividiu-se em três fases:

Fase 1	Análise Documental do Programa de Viola d'arco
	Elaboração do guia ao compositor
	Encomenda das obras
	Análise das obras
	Questionário aos compositores
Fase 2	Levantamento das autorizações à Casa Pia de Lisboa, pais e alunos
	Workshop de audição de obras dos séculos XX e XXI (1º momento de gravação e entrevista)
	Workshop de música contemporânea com as obras encomendadas (2º momento de gravação e entrevista)
Fase 3	Inquérito a violetistas e professores de viola d'arco

Tabela 4: Fases da Investigação

Numa primeira fase, foi feita uma análise documental do programa de viola d'arco vigente nas escolas públicas de música, procurando entender o que nele existe de música contemporânea, mais especificamente, música contemporânea portuguesa. Nessa altura fez-se igualmente um levantamento das limitações técnicas a ter em conta por parte dos compositores envolvidos no projeto, relativas a cada grau. Elaborou-se um guia para o compositor, por forma a garantir a adequabilidade das obras às possibilidades técnicas inerentes aos alunos dos níveis em estudo. Ainda nesta fase, realizou-se um convite a nove compositores portugueses, conhecidos da investigadora, a quem se encomendaram obras didáticas para os níveis do Ensino Básico da viola d'arco. Após a entrega das mesmas, as partituras foram analisadas, por forma a verificar a sua adequação aos níveis de ensino em questão. Aos compositores foi-lhes também pedido que respondessem a um questionário escrito, com o objectivo de compreender não somente a sua percepção do impacto desta investigação na formação de novos públicos e abordagens à música contemporânea portuguesa, como também entender de que forma procuraram resolver o desafio de escrever

para crianças. Optou-se por um questionário, já que seria logisticamente difícil conseguir entrevistar presencialmente nove compositores de zonas distantes entre si.

Na segunda fase, iniciou-se o estudo com os alunos participantes. Procedeu-se ao levantamento das respectivas autorizações de participação no estudo, para gravação de aulas e realização de entrevistas, tanto à escola, como aos encarregados de educação dos alunos envolvidos. Esta fase decorreu em duas partes: uma primeira, de workshop de audição de uma seleção de obras dos séculos XX e XXI, em situação de grupo de foco, que procurou determinar as reações de crianças de várias idades à música contemporânea, enquanto ouvintes, e uma segunda parte, em que se organizou um workshop das obras encomendadas, consistindo na sua apresentação e trabalho, com a investigadora e as professoras dos alunos, contando ainda com a presença de um compositor. Finalmente, foram feitas entrevistas finais semiestruturadas a estes alunos, de forma a indagar os efeitos deste tipo de música na sua aprendizagem e abordagem ao estudo do instrumento.

A terceira fase, decorreu em simultâneo com as duas primeiras e consistiu na realização de um inquérito a professores de viola d'arco em Portugal, com o objectivo de compreender a sua receptividade à música contemporânea e à sua utilização em contexto de sala de aula.

## 2.2. Fase 1: Análise Documental do Programa e Encomendas aos Compositores

### 2.2.1. Análise Documental do Programa de Viola d'arco

Como referido na *Secção II: Viola d'arco – O Ensino da Viola d'arco em Portugal*, o programa em vigor nas escolas de música públicas é aquele utilizado na Escola de Música do Conservatório Nacional, que data da década de 1970<sup>29</sup>. Os documentos fornecidos como programas do Conservatório de Música do Porto<sup>30</sup> e do Instituto Gregoriano<sup>31</sup> apresentam apenas uma matriz de conteúdos, e no caso do programa do Conservatório de Música do Porto, por vezes faz-se uma contraditória referência ao “programa”, no âmbito da consulta de obras de referência, que se especula que poderá ser aquele utilizado no Conservatório Nacional.

Analisaram-se as obras sugeridas neste programa, excluindo-se as de cariz técnico, como livros de métodos e estudos. Algumas obras referidas não puderam ser encontradas em domínio público, devido, talvez, a erro tipográfico, como no caso de *Alexandre Rollaga* que se pressupõe que talvez se refira a *Alessandro Rolla*, ou falta de dados suficientes, sendo que por vezes refere-se apenas o compositor, como nos casos de *Geminiani*, *Jean-Marie Leclair*, uma “sonata” de *Mozart* e uma “sonata” de *Tartini*. Foram consideradas as datas de publicação das obras, portanto, salvaguarda-se que algumas delas poderão ser datadas do início do século XX, mas ter um estilo clássico ou barroco. Na Figura 1: *Obras no programa de viola d'arco por períodos*, é possível observar que existia uma distribuição das mesmas relativamente equilibrada.

---

<sup>29</sup> ANEXO VI – Programa de Viola d'arco da Escola de Música do Conservatório Nacional

<sup>30</sup> ANEXO III – Programa de Viola d'arco do Conservatório de Música do Porto

<sup>31</sup> ANEXO IV – Programa de Viola d'arco do Instituto Gregoriano

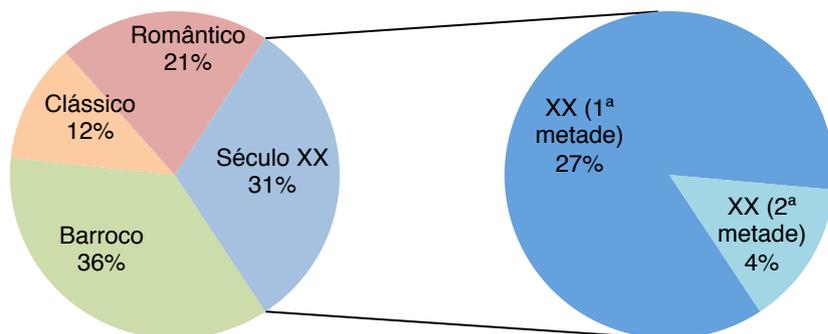


Figura 1: Obras no programa de viola d'arco, por períodos

Das obras propostas no programa, encontram-se quatro compositores portugueses da primeira metade do século XX: Armando Fernandes, Cláudio Carneyro, David Souza, Flaviano Rodrigues e Luiz Costa; três compositores portugueses da segunda metade do século XX: Fernando Correia de Oliveira, Fernando Lopes Graça e Joly Braga Santos; e um compositor com duas, uma de cada metade do século XX: Cláudio Carneyro. Estas obras encontram-se referenciadas na Tabela 5, com indicação do respectivo grau para o qual são aconselhadas.

Grau	Obra	Compositor
2º	Op. 12 Berceuse	David Souza
5º e 6º	Sonatina	Luiz Costa
	Berceuse (transcrição F. Bross)	Flaviano Rodrigues
7º e 8º	Khroma	Claudio Carneyro
	Ausência	Claudio Carneyro
	Sonatina	Luiz Costa
	Sonatina	Armando Fernandes
	Lugar do Feitiço	Fernando Correia de Oliveira
	Berceuse	Flaviano Rodrigues
	Concerto	Fernando Lopes Graça
	Concerto	Joly Braga Santos

Tabela 5: Obras de compositores portugueses presentes no programa de viola d'arco

Verifica-se que, à exceção da obra op.12 Berceuse do compositor David Souza, indicada para o 2º grau, não existem referenciadas, no programa de viola d'arco vigente, obras didáticas ou destinadas a alunos do Ensino Básico antes do 5º grau, de compositores portugueses dos séculos XX ou XXI. Mesmo incluindo as duas obras referidas para o 5º grau, temos apenas um total de 3 obras de compositores portugueses dos séculos XX ou XXI aconselhadas para o Ensino Básico.

### **2.2.2. Encomendas aos Compositores**

A encomenda das obras passou por um primeiro momento de convite, enviado através de email, a um grupo de compositores portugueses conhecidos da investigadora. Procurou-se ter representadas várias gerações de compositores portugueses, abarcando jovens compositores como Manuel Brásio (n. 1992) ou Carlos Brito Dias (n. 1991) até António Pinho Vargas (n. 1951) e Carlos Marecos (n. 1963).

Aos nove compositores que aceitaram o convite, foram distribuídos os graus de ensino que a peça de cada um deveria abordar. A cada compositor foi enviado um exemplo de peça abordada no grau correspondente, e uma lista de indicações acerca daquilo que deveria ser tecnicamente evitado, tendo-se tido o cuidado de não limitar a capacidade criativa dos compositores. Na Tabela 6 podemos verificar as recomendações técnicas sugeridas para cada grau.

<b>Grau</b>	<b>Recomendações</b>
<b>1º</b>	Ritmos simples (até semicolcheia) Preferência por graus conjuntos Âmbito de primeira posição (Dó2 até ao Mi4)
<b>2º</b>	ritmos simples (até semicolcheia) Golpes de arco: detaché, martellé, notas ligadas e stacatto. âmbito de primeira posição (Dó 2 até ao Mi 4)
<b>3º e 4º</b>	Âmbito até terceira posição (Dó 2 até Sol 4) Evitar quintas em duas cordas diferentes Evitar cordas dobradas a não ser que use corda solta
<b>5º</b>	Evitar saltos extremos Evitar linhas melódicas com mudanças de alterações e de padrão de notas demasiado rápidas

Tabela 6: Recomendações técnicas para composição sugeridas por graus

### 2.2.3. Descrição das Obras

Uma das peças já existia para o 2º grau de violino, e foi apenas transposta para viola d'arco: “O Gato Malhado e a Andorinha”, de Sara Carvalho.

Na Tabela 7 poderemos observar o conjunto das obras propositadamente compostas para esta investigação, e respectivas questões técnicas abordadas, salvaguardando-se a peça da compositora Sara Carvalho, que já existia previamente.

<b>Título</b>	<b>Compositor</b>	<b>Técnicas abordadas</b>	<b>Formação</b>	<b>Grau</b>
<b>“A Dança dos Pinguins”</b>	Carlos Brito Dias	Raspar as cordas com as pontas dos dedos Col legno batutto Sub ponticello Pizzicato Bartók	Viola e Piano	1º
<b>“O Gato Malhado e a Andorinha”</b>	Sara Carvalho	Glissando Pizzicato	Viola e Piano	2º
<b>Macrophylla II</b>	Ângela da Ponte	Harmónicos artificiais, naturais Tremolo de arco, Tremolo de mão esquerda	Viola e Electrónica	3º
<b>Jogo de Improvisação para Viola Solo</b>	Manuel Brásio	Harmónicos naturais Pizzicato	Viola solo	3º
<b>Pequeno Duo</b>	Sérgio Azevedo	Harmónicos naturais Pizzicato em acorde Col legno batutto	Duas violas	3º
<b>Viola, viola</b>	António Pinho Vargas	Pizzicato simples Pizzicato mão esquerda Tremolo Sul ponticello Harmónicos artificiais Glissando	Viola Solo	4º
<b>Fifth String II</b>	João Pedro Oliveira	Pizzicato simples de acorde Tremolo Glissando	Viola e Electrónica	4º
<b>Interlúdio para Messiaen</b>	Filipe Lopes	Tremolo Jeté	Viola e electrónica	4º
<b>Canção de escárnio</b>	Carlos Marecos	Tremolo Sul ponticello Pizzicato simples, mão esquerda	Viola solo	5º
<b>The Little Girl With the Braces</b>	Igor C. Silva	Jeté Flautando Sul ponticello Harmónicos naturais Glissando Tremolo Arco circular Col legno batutto	Viola e electrónica	5º

Tabela 7: Obras encomendadas

Relativamente às recomendações feitas, os compositores cumpriram as indicações, não tendo sido necessário realizar alterações significativas. Houve apenas uma alteração na sugestão de grau nas peças de Ângela da Ponte e de Carlos Marecos, que foram alteradas, respectivamente, de 2º para 3º e de 4º para 5º, por apresentarem dificuldades técnicas mais adequadas para estes graus. No caso da peça de Ângela da Ponte, o uso de harmónicos artificiais exige uma destreza de mão esquerda ainda pouco presente no 2º grau, e no caso de Carlos Marecos, a presença de cordas dobradas mais complexas do que apenas corda solta também é mais exigente do que o 4º grau, mas é claramente acessível para um aluno de 5º grau.

As técnicas mais escolhidas foram a utilização de pizzicato, simples, Bartók, de mão esquerda ou em acorde (6 em 10); harmónicos, naturais ou artificiais (5 em 10) e tremolo (5 em 10).

## “A Dança dos Pinguins” – Carlos Brito Dias

**a dança dos pinguins**

Carlos Brito Dias

♩ = 50

raspar as cordas com a ponta dos dedos

Viola

Piano

[ *f* ]  
agarrar a corda +

pizz.

*pp*

1. v.

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>

Figura 2: Excerto da obra "a dança dos pinguins" de Carlos Brito Dias, para viola d'arco e piano

A “Dança dos Pinguins” de Carlos Brito Dias (n. 1991) apresenta uma exploração do instrumento que se inicia com uma técnica de raspagem das cordas com a ponta dos dedos, que podemos observar na Figura 2. A partir do compasso 10 da peça existe *col legno bauto*, em semínimas, permitindo um controlo do arco por parte do aluno, já que não são ritmos rápidos, o que poderia dificultar a execução desta técnica por parte de alunos iniciantes. A terceira parte da obra, no compasso 22, contempla notas *sub ponticello*, executadas atrás do cavalete, passando por uma parte de *col legno bauto*, raspagem de cordas, e terminando com um *pizzicato Bartók*. Todas estas técnicas são executadas em ritmos simples, até semínima, sendo detectadas apenas possíveis dificuldades nas mudanças de compasso existentes, que, no entanto, contemplam apenas a mudança de binário para ternário. Em relação à forma, verifica-se uma estrutura ABCBA. O piano também contempla técnicas estendidas, com a manipulação das cordas do piano em *pizzicatos* e *glissandi*, criando um ambiente diferente do que encontramos em peças tradicionais do nível de primeiro grau.

“O Gato Malhado e a Andorinha” – Sara Carvalho

To Sammy

## O gato malhado e a andorinha

for viola and piano

The image shows a musical score for Viola and Piano. At the top left, there is a tempo marking: a quarter note followed by "= 86". Below this, the text "O gato" is written with a downward-pointing arrow. The score is in 4/4 time. The Viola part is in the bass clef, and the Piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). Both parts are marked with a dynamic of *mf*. The score consists of four measures. The first measure of the Viola part starts with a quarter note G#2, followed by a quarter rest, a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The Piano part starts with a whole note chord of G#2, A2, B2, and C3. The second measure of the Viola part starts with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, a quarter note F3, and a quarter note G3. The Piano part continues with a whole note chord of G#2, A2, B2, and C3. The third measure of the Viola part starts with a quarter note A3, followed by a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The Piano part continues with a whole note chord of G#2, A2, B2, and C3. The fourth measure of the Viola part starts with a quarter note E4, followed by a quarter note F4, a quarter note G4, and a quarter note A4. The Piano part continues with a whole note chord of G#2, A2, B2, and C3. In the top right corner, the composer's name "Sara Carvalho" and the year "2012" are written.

Figura 3: Excerto da obra "O gato malhado e a andorinha" de Sara Carvalho, para viola d'arco e piano

A peça de Sara Carvalho (n.1970), apresenta um ambiente criado sobre ritmos e melodias que são associadas a um gato (como se observa no excerto da obra presente na Figura 3, com ritmos até colcheia, e cromatismos, num tempo lento) e a uma andorinha (com ritmos mais rápidos e regulares, com mudança de tempo mais rápida). No final existe um *glissando*. As possíveis dificuldades detectadas prendem-se com as mudanças metronómicas entre cada secção, no entanto os ritmos simples até semicolcheia são adequados para o nível de 2º grau, assim como o âmbito mantido na primeira posição. Em termos de forma, o “gato” e a “andorinha” alternam até ao final, com mudanças metronómicas em cada secção. Existe uma associação imediata ao contar de uma história em forma de música.

## “*Macrophylla II*” – Ângela da Ponte

Macrophylla II

para viola e electrónica

Ângela da Ponte (\*1984)

The musical score for Viola and Electronics is shown. The Viola part is in 4/4 time with a tempo of 60. It begins with a tremolo on a high note, followed by a rest, then a natural harmonic (marked with a '1' in a circle), and finally a sustained note. The Electronics part has a rest for the first two measures, followed by a sustained note with a tremolo. Dynamics include ppp, mp, and mf.

Figura 4: Excerto da obra "*Macrophylla II*" de Ângela da Ponte, para viola d'arco e electrónica

A peça “*Macrophylla II*” de Ângela da Ponte (n.1984), cujo excerto se pode observar na Figura 4, incide sobre as técnicas *harmónicos* e *tremolo*. Segundo a compositora,

*Este estudo pretende desenvolver, nos primeiros anos de aprendizagem do instrumento, a técnica de produção de harmónicos artificiais e naturais assim como as diferentes formas de os articular: tremolo com o arco, legato e tremolo na mão esquerda.*

Os harmónicos artificiais e naturais surgem associados, ou não, às técnicas de *tremolo* com arco, *legato*, *glissando* e *tremolo* de mão esquerda. Existem ainda indicações extremas de mudança de dinâmica, o que cria um desafio adicional à execução. A utilização exclusivamente de harmónicos cria um ambiente diferente, em que o som produzido se torna difícil de associar auditivamente à viola, o que em termos pedagógicos contribui para enriquecer o repertório não apenas técnico, mas também expressivo e musical do aluno. A presença de electrónica também é relevante para este processo de enriquecimento sonoro, devido a uma constante ligação tímbrica entre a parte instrumental e a parte digital, obrigando a uma especial atenção por parte do aluno.

## “Jogo de Improvisação para Viola Solo” – Manuel Brásio

♩=60

### Jogo de Improvisação para Viola solo

Manuel Brásio (n.1992)  
março - outubro 2015

The image shows a musical score for Viola Solo, divided into three phrases, each enclosed in a rectangular box. The first box contains a single note with a fermata. The second box contains a sequence of notes with dynamic markings *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, *mp*, *f*, and *ff*. The third box contains a sequence of notes with a *pizz.* marking. Arrows indicate the flow from the first box to the second, and from the second to the third. Additionally, there are arrows pointing from the first and second boxes to a common point below the third box, suggesting a choice between paths. A tempo marking of ♩=60 is shown in a circle at the top left.

Figura 5: Excerto da obra "Jogo de Improvisação para Viola Solo" de Manuel Brásio, para viola d'arco solo

Na obra “Jogo de Improvisação para Viola Solo”, de Manuel Brásio (n. 1992), cujo excerto podemos observar na Figura 5, o que se deverá referir como mais importante é a introdução a ambientes performativos não controlados, veiculados pela forma de performance da peça, que passa por escolher caminhos na partitura, através das setas que existem entre cada frase, separadas em caixas independentes. Assim, esta peça torna-se um jogo de improvisação controlada, em que o aluno poderá escolher a sequência das frases, e igualmente as dinâmicas, que o compositor optou por deixar também à escolha do intérprete. Foram utilizadas as técnicas *pizzicato* e *harmónicos*.

## “Pequeno Duo” – Sérgio Azevedo

À Diana Antunes

### Pequeno Duo

para duas violas

Sérgio Azevedo  
(n. 1968)



Figura 6: Excerto da obra "Pequeno Duo" de Sérgio Azevedo, para duas violas d'arco

O excerto da obra “Pequeno Duo”, de Sérgio Azevedo (n.1968), encontra-se na Figura 6. Apresenta-se na forma ABACA’. Inicia-se com uma secção A de ritmos simples até colcheia, seguindo-se com um adensar do ritmo que chega a semicolcheia na secção B. Depois de voltar a surgir a secção A, inicia-se a secção C com a presença de ritmos de semicolcheia na viola 2 e harmónicos naturais na viola 1, seguindo-se *pizzicatos* em acorde na viola 1, acompanhados de ritmos simples na viola 2, e ainda depois *col legno batutto* em ambas as violas. Finalmente, a peça termina numa secção remanescente da secção A. A secção C, mais rápida e rítmica, fornece uma dinâmica interessante à peça, ao mesmo tempo que permite explorar as técnicas de *col legno* e *pizzicato* em acorde.

## “Viola, viola” – António Pinho Vargas

**Viola, Viola**

António Pinho Vargas  
2015

Viola

♩ = 60

rit. . . . .

pizz

+

+

arco

♩ = 56

*mf*

*f*

*f*

Figura 7: Excerto da obra "Viola, Viola" de António Pinho Vargas, para viola d'arco solo

A obra “Viola, viola”, de António Pinho Vargas (n. 1951), cujo excerto se encontra na Figura 7, foi escrita para viola solo. Explora os conceitos de *tremolo*, associados a vários ritmos diferentes (tercinas, mínimas, semicolcheias) e também utiliza harmónicos artificiais, cordas dobradas e *sul ponticello*. Inicia-se com uma secção melódica de arco simples, com dois *pizzicatos*, seguindo-se a primeira secção de *tremolo*, alternando com ritmos rápidos de semicolcheia e com secções de pizzicato. A peça termina depois com uma melodia lenta com ornamentos simples e indicações de medida de vibrato. Existem ainda ao longo da peça indicações metronómicas e mudanças de compasso. É, por isso, uma peça que explora conceitos frequentemente abordados na música contemporânea, com a transformação da forma da peça também ao nível de compasso e de tempo, além da utilização de técnicas estendidas.

“Fifth String II” – João Pedro Oliveira

**The Fifth String II**

João Pedro Oliveira  
2015

♩ = 60

The musical score is presented in two staves. The top staff is for Electronics, and the bottom staff is for Viola. Both staves are in 3/4 time. The tempo is marked as ♩ = 60. The key signature has one flat (B-flat). The Electronics part features a series of notes with various articulations and dynamics. The Viola part features rapid tremolos and pizzicato, with dynamics ranging from *mf* to *fff*. A circled number 5 is located below the Viola staff.

Figura 8: Excerto da obra "The Fifth String II" de João Pedro Oliveira, para viola d'arco e electrónica

João Pedro Oliveira (n.1959) escreveu também para Viola e Electrónica a obra “*The Fifth String II*”, cujo excerto se encontra na Figura 8, focando-se no uso de arpejos associados a ritmos rápidos, que forçam o uso do arco em todas as cordas. De salientar também a existência de indicações escritas de *accelerando* e *ritardando*, notação frequentemente encontrada em partituras de escrita contemporânea. A partitura inclui referências à electrónica, o que permite que os alunos comecem a contactar com este tipo de notação. Existe uma ligação à electrónica, composta de sons sintetizados que incluem sons de viola d’arco, o que cria um interesse adicional na sua execução, dado que em certos momentos deixa de ser possível perceber se é o performer ou a electrónica que estão a produzir determinados sons. Para além das técnicas utilizadas, como o *tremolo*, *pizzicato* e *glissandi*, é de salientar o carácter rítmico da obra, e o uso repetido de certos padrões rítmicos ou melódicos que criam uma coerência global na mesma.

## “Interlúdio para Messiaen” – Filipe Lopes

Viola

interlúdio para Messiaen

Filipe Lopes

A *accel.* *p* *f* 60 seg.

B *f* *p* *f* *p* *fp* *sfz* *f* *p* *pp*

C

Figura 9: Excerto da obra "Interlúdio para Messiaen" de Filipe Lopes, para viola d'arco e electrónica

Filipe Lopes (n. 1981) optou, tal como Manuel Brásio, por desenvolver o conceito de ambientes performativos não controlados, na peça “*Interlúdio para Messiaen*”, cujo excerto se pode observar na Figura 9. É composta de sete frases, indicadas com letras do A ao G. Segundo indicações do compositor, a primeira frase deverá ser sempre A, e a última deverá ser sempre a secção G, podendo o intérprete alternar entre quaisquer das restantes, ou inclusive optar por tocar apenas um conjunto das mesmas. Segundo o compositor:

*O objectivo pedagógico e artístico tem a ver com a escuta atenta à paisagem sonora para dela criar a interpretação musical e alertar para a não linearidade da música.*

A electrónica desta peça baseia-se em gravações de pássaros feitas pelo compositor, daí surgindo a associação a Messiaen. O objectivo é que o intérprete possa tomar decisões baseado naquilo que ouve na electrónica. Em relação às frases, encontramos nas frases-chave A e G, respectivamente, um *accelerando* e um *ritardando*. As frases de decisão englobam trilos, ritmos rápidos de semicolcheia, pequenas secções melódicas, e também ritmos pontuados com um efeito percussivo criado por acento contra piano, respectivamente na colcheia pontuada – semicolcheia.

## “Canção de Escárnio” – Carlos Marecos

### canção de escárnio

baseada numa melodia  
tradicional da Beira-Baixa  
ca. 2' 35''

vivo, ♩ = ca. 116

Viola

Figura 10: Excerto da obra "canção de escárnio" de Carlos Marecos, para viola d'arco solo

Relativamente à obra “Canção de Escárnio”, de Carlos Marecos (n. 1963), cujo excerto se pode visualizar na Figura 10, encontramos, a nível temático, uma associação à música tradicional portuguesa, já que esta se baseia numa melodia tradicional da Beira-Baixa. A nível de técnicas estendidas encontramos *tremolo sul ponticello*, *glissando* e *pizzicato* simples e de mão esquerda. As dificuldades de execução prendem-se com o uso de mudanças de compasso entre simples e composto e a existência de cordas dobradas ocasionalmente complexas (exigindo o uso do 4º dedo com outra nota ou a mudança rápida de posição). O facto de ser um andamento rápido e existirem figuras rítmicas pontuadas confere um carácter vivo e facilmente associado a música tradicional, trazendo assim mais uma visão sobre a música contemporânea portuguesa.

## “The Little Girl With The Braces” – Igor C. Silva

*for Di*  
**The Little Girl With the Braces**  
*for viola and electronics*

Igor C Silva

Play the electronics file on any music software and follow the time displayed on the visualization of the software as a guide

Viola

Electronics

0:00

0:24

Figura 11: Excerto da obra "The Little Girl With the Braces" de Igor C. Silva, para viola d'arco e electrónica

A peça “*The Little Girl With The Braces*”, de Igor C. Silva (n. 1989), também foi escrita para Viola e Electrónica e pode observar-se o seu excerto na Figura 11. O facto da notação ser mais complexa, por vezes com várias indicações para o mesmo gesto, faz com que seja uma peça adequada a alunos mais avançados, com um controlo seguro da técnica de arco, já que por vezes surgem mudanças rápidas entre por exemplo *jeté* e *tremolo* flautando, ou arco circular. Esta complexidade de leitura e a descodificação da partitura são também características de alguma música contemporânea. Portanto, esta peça serve o propósito de introduzir a necessidade de decifrar notação, que surge por vezes associada a este estilo musical. A nível de ambiente, cria-se uma textura sonora rica, pela associação com a electrónica, e a exploração de sons e técnicas como o *Jeté*, flautando e arco circular, que ainda não tinham surgido em nenhuma peça, assim como pelo uso de técnicas que foram mais utilizadas como harmónicos naturais, *glissando*, *tremolo* e *col legno batutto*.

Podemos assim verificar que as referidas obras revelam uma amplitude de facetas e técnicas que abrangem diversas abordagens à música contemporânea, as quais incluem técnicas estendidas, recursos a electrónica e a outras formas de performance, tal como acontece nas obras de Filipe Lopes e Manuel Brásio, em que há uma escolha por parte do intérprete acerca da ordem das frases a executar. Em termos temáticos também existe uma diversidade a assinalar, assim como a nível de técnicas estendidas abordadas.

#### **2.2.4. Apresentação e análise do questionário aos compositores**

Com o objectivo de determinar a opinião dos compositores acerca do panorama da música contemporânea na educação musical, assim como de compreender a sua receptividade para criar obras didáticas, bem como a sua opinião sobre os desafios e particularidades das mesmas, foi levado a cabo um questionário enviado por correio electrónico, ao qual os compositores das peças utilizadas nesta investigação deveriam responder.

O guião utilizado neste questionário consistiu em dez perguntas, que se podem observar na Tabela 8.

1. O que entende por música contemporânea?
2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?
3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?
4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?
5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?
6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?
7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?
8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?
9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?
10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?

Tabela 8: Guião do questionário aplicado a compositores

As questões colocadas incidiram sobre quatro temáticas. Na primeira parte procurou-se clarificar os conceitos de música contemporânea e de técnicas estendidas junto dos compositores. A segunda parte do questionário incidiu sobre a escrita de música para crianças, seus desafios e especificidades. A terceira parte focou-se na introdução da música contemporânea no ensino básico da música. Finalmente, procurou-se obter algumas opiniões acerca do público e da música contemporânea. As entrevistas encontram-se integralmente no Anexo X. Obtiveram-se respostas por parte de seis dos nove compositores envolvidos, cujos resultados se apresentam seguidamente.

*Questão 1: O que entende por música contemporânea?*

Relativamente à primeira questão, houve unanimidade em afirmar que música contemporânea é aquela escrita nos nossos dias, expressando linguagens atuais e que represente o tempo presente.

*Questão 2: O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?*

Uma vez mais houve uniformidade nas respostas, que se direcionaram para definir técnicas estendidas como uma expansão do âmbito tímbrico e sonoro de um instrumento. Um dos respondentes indicou que, no presente, esta distinção deveria deixar de existir, já que “hoje em dia todas estas técnicas podem ser consideradas convencionais”.

*Questão 3: Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?*

Três dos seis respondentes indicaram já ter escrito para crianças, sobretudo para formações grandes como coro ou orquestra, ou ainda ensemble. Um dos respondentes indicou já ter escrito para piano e violino, outro para viola e

electrónica e, outro ainda, indica estar mais focado em processos de improvisação com crianças, não editando portanto obras para as mesmas.

*Questão 4: Quais são os principais desafios de escrever para crianças?*

Foi focada a necessidade de criar obras musicalmente interessantes, mas adequadas aos limites técnicos inerentes a crianças. Um dos respondentes referiu a necessidade de evitar a infantilização das obras, outro, a de criar desafios e abrir horizontes.

*Questão 5: Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?*

Em relação ao ponto de partida, na escrita da peça encomendada pela investigadora, os pontos de vista são diferentes entre cada compositor. Um dos respondentes indica que procurou explorar uma determinada técnica, outro que partiu de um motivo temático, explorando-o através de recursos contemporâneos, outro procurou focar-se no desenvolvimento da escuta ativa por parte do aluno, outro indicou a necessidade de interligar a electrónica com os sons instrumentais, outro define a importância da improvisação e, finalmente, é realçada por outro respondente a utilização de sonoridades não convencionais, além da relação com a electrónica.

*Questão 6: Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?*

Para além da dificuldade de adaptação das questões técnicas ao nível dos alunos, referidas por três dos respondentes, houve referências à dificuldade de criar algo que fosse interessante e motivador de curiosidade, e à dificuldade de sincronização entre instrumento e electrónica. Um dos respondentes indicou não se ter deparado com qualquer dificuldade relevante.

Questão 7: *Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?*

Todos os seis respondentes afirmam que é importante a introdução da música contemporânea no ensino básico da música, pela necessidade de que os alunos se mantenham ao corrente da cultura atual do seu tempo. Dois dos respondentes referem a necessidade dos professores incentivarem esse conhecimento.

Questão 8: *Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?*

A resposta à questão 8 incidiu na necessidade de os professores serem agentes fomentadores da curiosidade artística dos alunos, referida por quatro respondentes. Um dos respondentes indica que, independentemente da reação dos alunos, é importante que tenham conhecimento sobre música contemporânea, no sentido de poderem ter opiniões informadas, e não baseadas em preconceitos. Um dos respondentes indica que é necessário que experimentem, mesmo que reajam mal num primeiro contacto. Dois respondentes referem que acreditam que os alunos terão interesse e curiosidade em experimentar novas abordagens à música erudita.

Questão 9: *Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?*

Acerca desta questão é importante realçar, por um lado, uma certa autocrítica em relação aos criadores, indicando três respondentes que os artistas criam um núcleo fechado de divulgação artística, e, por outro, uma necessidade do público se educar e procurar cultivar-se autonomamente. Dois respondentes apontam ainda o fenómeno da cultura de massas através dos media, que privilegiam o entretenimento considerado rápido e fácil. Um dos respondentes

refere que existem instituições que procuram reduzir esta distância, como a Casa da Música, a misomusic e a Gulbenkian.

*Questão 10: O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?*

Um dos seis respondentes não respondeu a esta questão. Nos restantes, encontramos uma referência à importância da educação, por parte de três respondentes, indicando que é na escola que esta distância deve começar por ser diminuída. Um dos respondentes indica que deveria existir uma mudança no conceito tradicional de concerto, abrangendo “uma maior proximidade e envolvimento do público”. Outro indica que teria de haver uma mudança nas políticas culturais e educativas, a nível governamental. São referidas ainda as iniciativas comunitárias como forma de aproximação da música contemporânea às comunidades, de forma direta, envolvendo-as no processo de criação.

## **2.3. Fase 2: Estudo com alunos de viola d'arco**

Iniciou-se o estudo com o levantamento das autorizações para a respectiva participação à Casa Pia de Lisboa, e a cada um dos participantes, que podem ser consultadas no anexo VII<sup>32</sup>.

### **2.3.1. Parte 1 – Workshop de audição de obras com viola d'arco dos séculos XX e XXI**

A primeira parte do estudo com alunos consistiu em apresentar um conjunto de seis obras, em oito sessões de audição de 15 minutos, a oito grupos de alunos de viola d'arco do Ensino Integrado da Música da Casa Pia de Lisboa, do Centro de Educação e Desenvolvimento D. Maria Pia, com idades entre os nove e os quinze anos.

Nestas oito sessões foram apresentados excertos de onze obras dos séculos XX e XXI, de cerca de 1 minuto cada, por forma a manter elevada a atenção dos participantes, tendo em conta que alguns grupos foram constituídos por crianças muito jovens. Estas obras foram escolhidas por apresentarem diferentes vertentes da viola d'arco contemporânea. Registou-se em áudio e vídeo as reações e a conversa informal entre a investigadora e os intervenientes, na forma de um grupo de foco. As perguntas chave a colocar aos vários grupos de participantes foram previamente delineadas, nomeadamente, se estavam a gostar do que estavam a ouvir, se percepcionavam as obras como sendo *fáceis* ou *dífíceis*, e se gostariam de tocar obras assim.

Um dos objectivos desta primeira parte prendeu-se com a necessidade de compreender as reações de alunos de música relativamente a uma audição de música contemporânea do seu instrumento, procurando-se também perceber se existe uma melhor recepção da música contemporânea por parte de alunos mais novos, tal como se indica em estudos como os de Hornyak (1965), Palheiros, Illari & Monteiro (2006) e Dottori & Daldegan (2012). Pretendeu-se também entender

---

<sup>32</sup> Anexo VII – Pedido de autorização da realização do estudo à Casa Pia de Lisboa

se a reação inicial à audição de música contemporânea se modifica com o posterior trabalho com a mesma, comparando-se os dados obtidos pelos participantes nas duas partes: de audição e de trabalho das obras encomendadas.

### 2.3.1.1. Obras seleccionadas

<b>Obra</b>	<b>Compositor</b>
Cuaderno de viaje I y II	Mario Lavista
Sequenza VI	Berio
Viola Concerto	Schnittke
Viola Concerto	Gubaidulina
Vent Nocturne	Kaija Saariaho
From Underground_03	Igor C. Silva
Excertos de obras de João Pedro Oliveira, Sérgio Azevedo, José Carlos Sousa, Jaime Reis e Eduardo Patriarca do CD “Viola Solo e Electrónica – Música de Compositores Portugueses” do violetista João Pedro Delgado.	

Tabela 9: Obras seleccionadas para o workshop de audição de obras dos séculos XX e XXI

As obras seleccionadas podem ser consultadas na Tabela 9. A obra *Cuaderno de Viaje I y II* de Mario Lavista, devido a utilizar apenas harmónicos, cria uma sonoridade difícil de se reconhecer como pertencente à viola d’arco. A *Sequenza VI* de Berio apresenta o *tremolo* e rapidez de execução técnica a solo, tal como evidenciado pelo *Concerto para Viola* de Schnittke, com orquestra. O *Concerto para Viola* de Gubaidulina, iniciando-se com uma série de *glissandi* e notas que chegam a ultrapassar a escala do instrumento, apresenta ainda mais um tipo de efeito – *glissando*, assim como a utilização de notas extremas. A presença da viola em contexto de ensemble é evidenciada pela apresentação da obra *From Underground\_03*, de Igor C. Silva, assim como a presença de electrónica, que estará evidente ainda nas obras *Vent Nocturne* de Kaija Saariaho e em algumas obras sob a forma de excerto do CD “*Viola Solo e Electrónica – Música de Compositores Portugueses*” do violetista João Pedro Delgado,

apresentada para mostrar igualmente música do século XXI de compositores portugueses. Salva-guar-da-se que outras obras poderiam ter sido selecionadas, no entanto houve o objectivo de abarcar uma quantidade de estilos e técnicas o mais diversas possível, tendo em conta o limite espaço-temporal necessário à realização deste estudo.

### 2.3.1.2. Participantes

Os participantes foram agrupados tendo em conta o nível de ensino, como se pode observar na Tabela 10, onde se indica em frente ao aluno, a respectiva idade. O método de atribuição codificado, por forma a proteger a identidade dos participantes, passou por atribuir uma letra por ordem crescente alfabética, a começar em A, associada a um número que indica o ano de escolaridade dos participantes. Assim o aluno A4 será o participante nº1 do 4º ano de escolaridade, o B4 o nº2, e assim por diante.

<p><b>Grupo 1</b> 4º ano (3 alunos)</p> <p>Aluna A4: 10 Aluno B4: 10 Aluno C4: 10</p>	<p><b>Grupo 2</b> 4º ano (3 alunos)</p> <p>Aluno D4: 10 Aluno E4: 9 Aluno F4: 11</p>	<p><b>Grupo 3</b> 4º ano (3 alunos)</p> <p>Aluno G4: 11 Aluno H4: 9 Aluna I4: 9</p>	<p><b>Grupo 4</b> 4º ano (5 alunos)</p> <p>Aluna J4: 11 Aluna L4: 9 Aluna M4: 9 Aluno N4: 10 Aluno O4: 11</p>
<p><b>Grupo 5</b> 5º ano (3 alunos)</p> <p>Aluno A5: 10 Aluno B5: 11 Aluno C5: 12</p>	<p><b>Grupo 6</b> 6º ano (4 alunos)</p> <p>Aluna A6: 12 Aluna B6: 11 Aluno C6: 12 Aluna D6: 11</p>	<p><b>Grupo 7</b> 7º ano (3 alunos)</p> <p>Aluna A7: 13 Aluna B7: 12 Aluno C7: 13</p>	<p><b>Grupo 8</b> 9º ano (2 alunos)</p> <p>Aluno A9: 14 Aluna B9: 15</p>

Tabela 10: Grupos de participantes na Fase 1 - Audição de obras para viola d'arco dos séculos XX e XXI

### 2.3.1.3. Apresentação e Análise de Dados

Depois de uma audição das gravações, e leitura integral em formato de transcrições das gravações referente a cada grupo, transcrições estas que podem ser consultadas no anexo VIII<sup>33</sup>, verificaram-se algumas reacções recorrentes em diferentes alunos. A audição das obras iniciou-se com a obra *Cuadernos de Viaje I y II* de Mario Lavista, em que a investigadora fazia a pergunta “Qual pensam ser este instrumento que estão ouvir?”. Em todos os grupos foi possível observar que os alunos não conseguiram associar o som da obra a uma viola d’arco, ficando surpreendidos quando a investigadora o identificou, exemplificando-o na sua viola d’arco.

No que respeita ao Grupo 1, o aluno C4 tapou os ouvidos ao ouvir a *Sequenza VI* de Berio, referindo também que a violetista parecia “maluca”, e os três concordaram que não parecia feliz. Os três alunos referiram ter gostado das obras que ouviram, com a exceção da última: *From Underground\_03* de Igor C. Silva.

No Grupo 2, os três alunos D4, E4 e F4, referiram ter gostado das obras, comparando-as com rock (E4), com filmes de terror (E4), com expressões espontâneas como “Bacana” (F4) e afirmaram gostar da ideia de tocar músicas similares, tendo o aluno D4 respondido que as músicas que ouviram eram “muito difíceis”.

Em relação ao Grupo 3 é relevante referir que não gostaram das peças com electrónica, afirmando inclusive que os sons eram “esquisitos” (H4) e um dos alunos comentou que a música era “irritante”(G4). Todos afirmaram que as músicas ouvidas pareciam ser difíceis, tendo afirmado o aluno H4 não ter gostado das obras com electrónica. Os alunos G4 e I4 taparam os ouvidos ao ouvir *Rust* de João Pedro Oliveira.

Relativamente ao Grupo 4, a aluna L4 referiu ao ouvir o *Concerto para Viola* de Schnittke, que o violetista parecia estar com “raiva”. A aluna J4, ouvindo a *Sequenza VI* de Berio referiu a velocidade, corroborada pela aluna L4. Um dos

<sup>33</sup> Anexo VIII – Transcrições das gravações dos grupos de foco – workshop de audição de música contemporânea

alunos (N4) tapou os ouvidos a meio da audição desta peça. Quando questionados se consideravam ser fácil ou difícil, todos afirmaram que era difícil. Outro aluno (O4) tapou os ouvidos ao ouvir o *Concerto para Viola* de Sofia Gubaidulina, alegando que a música lhe dava arrepios. A aluna M4 tapou os ouvidos ao ouvir a peça *Rust* de João Pedro Oliveira, ao mesmo tempo que duas colegas (J4 e N4) indicaram que parecia música de um filme de terror. A aluna J4 voltou a afirmar o mesmo ao ouvir *A Propos d'un son* de Eduardo Patriarca. Quando questionados se gostaram, referiram que sim, excepto uma das alunas (L4) que afirmou não ter gostado do *Concerto para Viola* de Schnittke, ao qual se referiu como “aquela [obra] que parecia que ele estava com uma cara malvada”. A aluna J4 afirmou “gostamos de tocar músicas...calmas!”, e comparou os sons que ouviu a “carros a despenhar”.

Em relação ao Grupo 5, de alunos do 5º ano, o aluno C5 pede, depois de ouvir a *Sequenza VI* de Berio, “Outra que não seja tão ruído, ó professora!”. Mais tarde, o aluno A5 afirma que prefere a peça *Over The Rainbow*. Este grupo de alunos mostrou-se muito curioso e ativo, procurando experimentar nos seus instrumentos os sons que ouviam. O aluno B5, ao ouvir a peça *Rust* de João Pedro Oliveira mostra-se incomodado com o registo agudo, e acaba por tapar os ouvidos. Neste grupo, os alunos não responderam à questão acerca de se estavam ou não a gostar, registando-se apenas uma expressão espontânea do aluno B5: “é muita fixe”.

No que concerne ao Grupo 6, de alunos do 6º ano, uma das alunas (A6) referiu que a música que ouviam era “uma seca”, contestada pela aluna D6, que referiu que não era “uma seca”, mas “difícil”. A aluna D6 e o aluno C6 referiram gostar da obra *Vent Nocturne* de Kajia Saariaho, usando a palavra “fixe”. A aluna D6 referiu ainda que a obra *Rust*, de João Pedro Oliveira, tinha um som “um bocado estranho”, mas que gostaria de a tocar. A aluna A6 referiu que preferia tocar as suas músicas, exprimindo ao longo de toda a audição que não queria ouvir mais, e que não gostava. A aluna D6 exclamou espontaneamente “Esta é fixe, esta eu gosto”, acerca da peça *From Underground\_03* de Igor. C. Silva. O aluno C6 referiu “foi mais barulho do que música”, acerca desta mesma peça.

Analisando o Grupo 7, de alunos do 7º ano, acerca do *Concerto para Viola* de Schnittke, os três alunos foram unânimes em achá-lo “fixe” e “interessante”. Ao ouvir a *Sequenza VI* de Berio, a aluna B7 referiu que “parece bem difícil”, e exclamou “Esta é fixe! É *buéda* fixe esta!”, ao que a aluna A7 acrescentou “Melhor do que a outra”. Em relação à peça *Rust* de João Pedro Oliveira, o aluno C7 referiu “São músicas para pôr em filmes”, e a aluna B7 complementou “Dava para filmes de terror”. Quando questionados se gostavam de tocar música assim, o aluno C7 afirmou que gostava de tocar música com “mais sentido”, ao que a aluna B7 contrapôs que “estas têm sentido”. No intuito de clarificar se o aluno se referia a música aleatória, questionou-se se achavam que tocando de forma aleatória o resultado seria semelhante, e os alunos B7 e C7 referiram que não.

Finalmente, no Grupo 8, de alunos do 9º ano, obteve-se reacções positivas em relação às obras, havendo afirmações como “Esta é fixe”, pela aluna B9 e “É fixe”, pelo aluno A9, em relação ao *Concerto para Viola* de Schnittke. Uma vez mais, houve uma comparação com o sobrenatural, ao ouvir-se *Vent Nocturne*, de Kajia Saariaho, dizendo o aluno A9: “Parece de fantasmas”. Em relação ao *Concerto para Viola*, de Gubaidulina, o aluno A9 referiu “É *buéda* fixe, dá ganda pica” e “Bem bacano”, enquanto que a aluna B9 afirmou “É fixe”. Quando questionados se era muito diferente da música clássica que conheciam, ambos afirmaram que sim. Responderam que gostariam de tocar este tipo de música “Um dia” (Aluno A9), ou seja, no futuro, por considerarem ser muito difícil e ser “preciso prática” (Aluna B9).

Verifica-se que é recorrente os alunos considerarem esta música difícil, e associada a ambientes sobrenaturais, fantasmagóricos ou de filmes de terror. No geral é possível verificar-se que não parecem existir diferenças, em termos de idade, no que diz respeito à opinião acerca deste tipo de música. No entanto, em termos gerais, quando analisada a frequência de palavras através do software NVivo, a palavra “difícil” surge aproximadamente tantas vezes (17) como a palavra “fixe” (16). Houve oito vezes em que os alunos taparam os ouvidos. A palavra “terror” surge seis vezes, e a palavra “filmes”, cinco. A palavra “arrepios”, “estranho”, “irritante” e “zombies” surgem duas vezes.

### **2.3.2. Parte 2 – Workshop de obras de música contemporânea portuguesa**

O workshop de música contemporânea portuguesa dividiu-se em duas partes: uma aula colectiva de 45 minutos de técnicas estendidas, e uma aula individual de 45 minutos para leitura e trabalho das peças encomendadas, finalizando-se o mesmo com uma entrevista, registada em vídeo.

#### ***2.3.2.1. Participantes***

Nove alunos aceitaram o convite da investigadora para participar no workshop de música contemporânea dinamizado na Casa Pia de Lisboa, Centro de Educação e Desenvolvimento D. Maria Pia. As professoras de viola d'arco dos alunos participantes: Rita Cardona e Gabriela Barros, foram também convidadas a estar presentes no workshop, assim como o compositor Igor C. Silva.

Este grupo de nove alunos dividiu-se em dois, um constituído por alunos que também participaram no workshop de audição de música contemporânea (Grupo 1), e outro pelos que não participaram (Grupo 2). Assim, o grupo 1 é formado por quatro alunos A5, A6, B7 e C7, participantes no workshop anterior, que frequentavam respectivamente o 5º, 6º e 7º anos de escolaridade, e com 10, 12, 12 e 13 anos de idade. O grupo 2 é formado por 5 alunos não participantes no estudo prévio. Utilizando a mesma lógica de atribuição de letras e números, os alunos pertencentes ao 5º ano serão associados ao número 5, aqueles pertencentes ao 6º ano, ao 6, e assim sucessivamente; relativamente à letra, inicia-se em P, para diferenciar dos alunos participantes no workshop anterior. Assim o grupo 2 é formado pelos alunos P5, P6, P8, Q8 e P9, com respectivamente, 10, 11, 13, 14 e 16 anos de idade.

### 2.3.2.2. Obras atribuídas

As obras atribuídas foram aquelas encomendadas no âmbito desta investigação, e que podem ser consultadas na Tabela 11.

5º ano – “A Dança dos Pinguins” (Carlos Brito Dias)
6º ano – “O Gato Malhado e a Andorinha” (Sara Carvalho)
7º ano – “Macrophylla II” (Ângela da Ponte)
“Miniatura sem Forma” (Manuel Brásio)
“Pequeno Duo” (Sérgio Azevedo)
8º ano – “Viola, viola” (A. Pinho Vargas)
“Fifth String II” (J.P.Oliveira)
“Interlúdio para Messiaen” (Filipe Lopes)
9º ano – “Canção de Escárnio” (Carlos Marecos)
“The Little Girl With The Braces” (Igor C. Silva)

Tabela 11: Obras encomendadas no âmbito da investigação

### 2.3.2.3. Análise de Observação Participante

O workshop iniciou-se com um primeiro momento de introdução às técnicas contemporâneas, envolvendo os dois grupos de participantes, onde as duas professoras dos alunos exemplificaram técnicas simples, como harmónicos, *col legno batutto*, *jeté*, flautando, *glissandi*, e diferentes tipos de *pizzicato* como *Bartók*, de mão esquerda e arpejado, técnicas estas existentes nas obras a abordar. Esteve também presente o compositor Igor C. Silva, que partilhou com os alunos a sua visão acerca das técnicas estendidas e da música contemporânea. Os alunos, apesar de aparentemente pouco motivados, demonstraram interesse sempre que havia uma explicação sobre uma técnica diferente, sendo esse entusiasmo mais evidente nos alunos mais novos. Em relação aos mais velhos, de 8º e 9º ano, verificou-se que o aluno P9, do 9º ano,

se mostrou interessado sempre que parecia ter entendido como a técnica se executava. Os alunos P8 e Q8 mostraram-se mais reservados nas suas reações.

Num segundo momento, cada aluno trabalhou individualmente com o professor a leitura e audição das obras encomendadas, durante o tempo de duração de uma aula de 45 minutos. Como estavam disponíveis mais obras do que alunos participantes, optou-se por mostrar aos mesmos as várias que estariam disponíveis para o seu grau, alargando assim o contacto a vários estilos e técnicas.

#### **2.3.2.4. Descrição e Análise da Entrevista**

Para a entrevista, foi utilizado o guião apresentado na Tabela 9. Esta entrevista foi delineada como sendo estruturada, e cada uma demorou cerca de 3 minutos. As transcrições referentes a cada aluno podem ser consultadas no anexo IX<sup>34</sup>.

1 – Gostaste da peça que tocaste?
2 – Gostaste mais de quê?
3 – E o que gostaste menos?
4 – Achas que é mais difícil do que as peças que tocas nas aulas com o(a) teu(tua) professor(a)? (Se é mais difícil – Porquê?)
5 – O que te faz lembrar esta peça?
6 – Que palavras usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?
7 – Gostavas de tocar mais peças assim?
8 – Sabias que esta peça foi escrita há uns meses? O que achas disso? Queres dar alguma sugestão acerca da peça ao compositor?

Tabela 12: Guião da entrevista aos alunos participantes no estudo

A entrevista, mais do que um dado de análise aprofundada, pretendia obter algumas informações e emoções dos participantes a nível global. Em geral, verificou-se uma resistência a desenvolver as respostas, por parte dos alunos. A

<sup>34</sup> Anexo IX – Transcrição das entrevistas – workshop de obras de música contemporânea portuguesa

investigadora procurou sempre salvaguardar a vontade dos participantes, não forçando em qualquer momento a sua participação, inclusive nas entrevistas. No entanto, apesar da aparente resistência, pode verificar-se que os alunos aprenderam e identificaram-se com algumas das técnicas abordadas, já que todos dão como exemplo, e descrevem corretamente, uma ou mais técnicas, quando questionados acerca do que mais gostaram e do que menos gostaram. A maioria dos alunos refere que as obras são difíceis, apesar de não serem mais difíceis do que aquelas que tocam na sala de aula, referindo ser complicado “fazer aqueles gestos todos” (Q8) e o aluno P9 comentou que tinha “de mexer mais a mão direita, tenho que (pausa) controlar a minha força...”. Os alunos mais velhos (C7, P8, Q8 e P9) afirmaram não ter interesse em tocar peças daquele género, ao contrário dos restantes mais novos (A5, A6, P5, P6, B7) que referiram ter gostado e gostar da ideia de tocar peças parecidas no futuro, com a exceção do aluno A5, que explicou ter gostado da peça que tocou, mas não estar interessado em tocar peças semelhantes no futuro.

Em termos de emoções, a maioria dos alunos não soube explicar o que a peça os fazia sentir, nem manifestaram qualquer opinião acerca da peça ser recente, com a exceção da aluna Q8 que referiu ser interessante que as peças fossem modernas e “não tem de ser antigo!”. O aluno C7 procurou explicar a resistência que sentia, afirmando “porque para mim (pausa) ah (pausa) a música que eu gosto de tocar tem de (pausa) o que vem a seguir tem de ter uma ligação com o anterior, e acho que nesse estilo de música não (pausa) não tem nada...”, acrescentando ainda que sentia que a música era “baralhada” e “estranha” e ainda “é que (pausa) acho estranha a música, não tem sentido, não é não entender, eu entendo, porque depois tudo junto faz (pausa) mas é (pausa) é esquisito”.

Finalmente, nenhum dos alunos deu qualquer sugestão acerca da peça, direccionada ao compositor.

Não se detectaram diferenças entre os alunos que participaram no workshop de audição de música contemporânea e neste workshop de peças contemporâneas portuguesas dirigidas ao Ensino Básico.

## 2.4. Fase 3 – Descrição e Análise dos Inquiridos a Violetistas e Professores de viola d’arco

Foi realizado um inquérito a 64 violetistas, 40 dos quais professores de viola d’arco, no sentido de entender se existe uma receptividade à música contemporânea em geral, e à sua introdução no Ensino Básico da viola d’arco. Procurou-se também entender até que ponto existe um contacto com música dos séculos XX e XXI na formação da atual geração de violetistas e professores, e em que momento é que esse contacto decorre. Por forma a chegar a um máximo de inquiridos recorreu-se à plataforma de *Facebook* da Associação Portuguesa de Viola d’arco, onde se publicou o inquérito, e também a uma lista de professores de viola d’arco das escolas oficiais de música e aquelas com apoio estatal referidas no site da Agência Nacional para a Qualificação e o Ensino Profissional<sup>35</sup>, que foram contactados individualmente no sentido de preencherem o inquérito. Nesta análise, far-se-á referência apenas a uma seleção de perguntas, não sendo abordadas todas, que podem ser consultadas no anexo X<sup>36</sup>, já que se procurou ter uma visão mais ampla do que a necessária para a realização desta investigação na recolha destes dados, fornecendo uma ferramenta útil para investigações futuras. Foram inquiridos um total de 64 indivíduos com idades entre os 15 e os 60 anos, com uma média de idades de 31.

Considerou-se música do século XX todas as obras escritas até ao ano 2000, e música do século XXI, as escritas a partir daí. Nos casos de dúvida, verificou-se o ano da morte do compositor, sendo que se foi antes do ano 2000 será claramente um compositor do século XX. No caso dos compositores que atravessaram o século, considera-se música de ambos os séculos.

---

<sup>35</sup> <http://www.anqep.gov.pt/>

<sup>36</sup> Anexo X – Questões do inquérito a professores de viola d’arco

Como se pode observar na Figura 12, em relação à atividade profissional, a maioria dos inquiridos (40 de 64) é professor de viola d'arco, apesar de alguns terem diversas atividades em simultâneo, como professor de violino, freelancer, profissional de orquestra, etc.

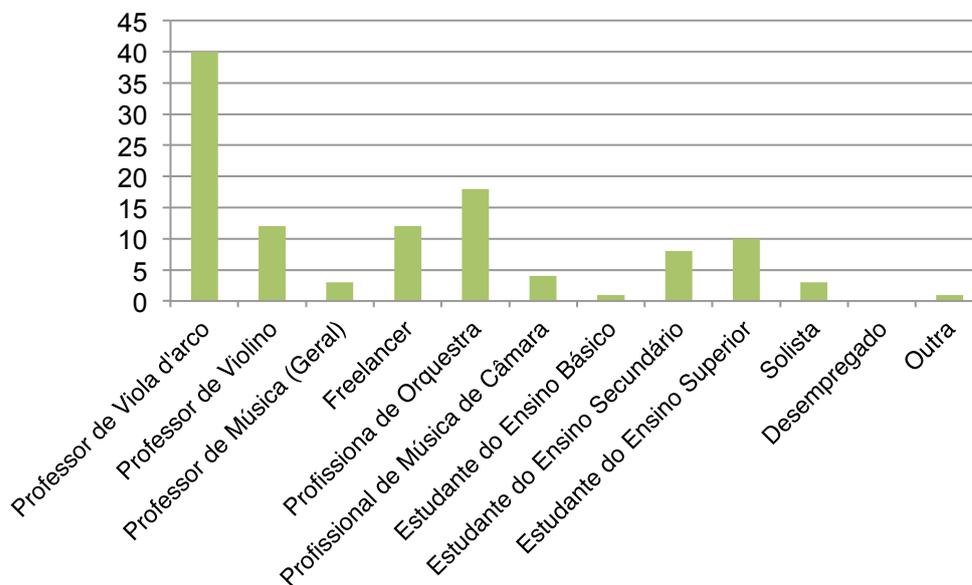


Figura 12: Atividade profissional dos inquiridos

A secção 2 do inquérito foca-se na Música do Século XX. A esmagadora maioria dos inquiridos, 58 de 64, afirmou que teve algum contacto com música erudita do século XX no seu percurso musical. Um dos inquiridos escolheu a resposta *Não sei/Não me lembro* e cinco não responderam a esta questão. Relativamente ao momento desse contacto, como se pode observar na Figura 13, ocorreu para a maioria dos inquiridos a partir do 5º grau, correspondente ao 9º ano do Ensino Básico. Havendo uma possibilidade de resposta múltipla, os inquiridos indicaram todos os momentos de contacto, e não apenas o primeiro, podendo assim ter tido contacto com estas obras em vários graus diferentes.

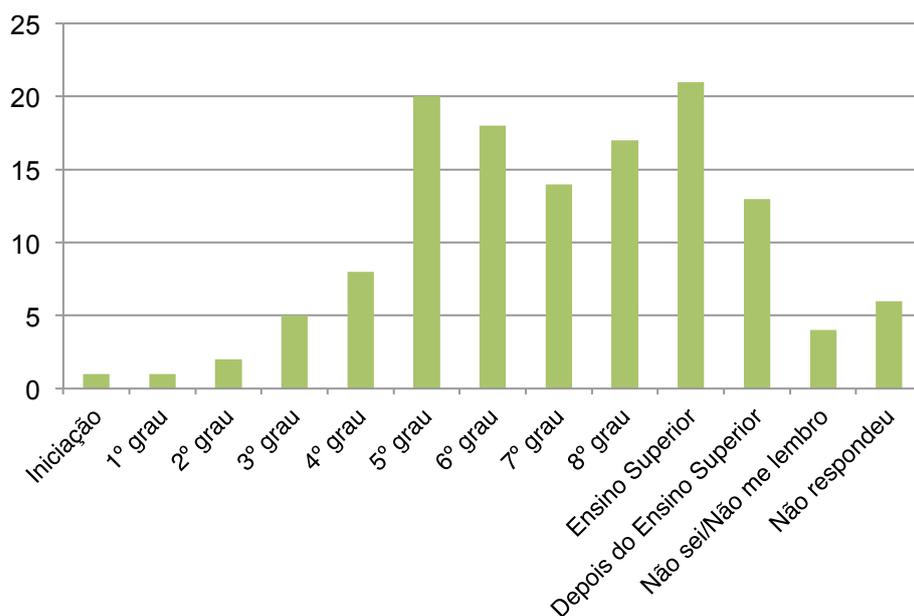


Figura 13: Momento de contacto dos inquiridos com a música erudita do séc. XX

Quando questionados acerca dos compositores ou obras com que tiveram contacto, os compositores internacionais mais referidos foram os seguintes: Hindemith, com 8 referências, Stravinsky com sete referências, Walton e Bartok com quatro, e referências a Messiaen, Britten, Webern, Roussel, Milhaud, Engelbrecht, Rougnon, Golestan, Jolivet, Reger, Schoenberg, Ravel, Prokofiev, Schedrin, Piazzola, Mykola Skoryk, Nikolai Kolodub, Charles Yves, Valentin Bibik, Valentin Silvestrov, Aaron Copland, Richard Strauss, Mahler, Bernstein, Khachaturian, Gordon Jacob, Gerswhin, Leo Brower, Schnittke, Terry Riley, Giya Kanchelli, Gubaidulina, Shostakovich, Ligeti e Kurtag. Ressalva-se que Engelbrecht foi citado erradamente, já que foi um compositor do século XIX.

Quando questionados se algumas das obras ou compositores referidos no ponto anterior eram portugueses, 36 de 64 inquiridos afirmaram que sim, 15 afirmaram que não, seis escolheram responder *Não sei/Não me lembro* e sete não responderam à questão. Relativamente aos compositores portugueses do século XX referidos pelos inquiridos, juntando-se as respostas dadas à questão acerca dos compositores em geral do século XX, e retirando as respectivas

duplicações por inquirido, obteve-se sete referências a Joly Braga Santos, cinco referências a Claudio Carneyro, quatro referências a Fernando Lopes Graça e Luiz Costa, três referências a Cândido Lima, António Vitorino d'Almeida e Luís de Freitas Branco, duas referências a Frederico de Freitas, Emmanuel Nunes, Eurico Carrapatoso, Sérgio Azevedo, Alexandre Delgado, Daniel Moreira; e uma referência a Francisco Lacerda, António Pinho Vargas, Fernando Lapa, Tiago Cabrita, Vanessa Valério, Manuel Durão, Luís Soldado, Eduardo Luís Patriarca, David Souza, Frederico de Freitas, Vianna da Mota, Luís Tinoco, Pedro Santos, Carlos Azevedo, Jorge Peixinho, Constança Capdeville, Hêrnani Aguiar, Guerra Peixe, Fernando Corrêa de Oliveira, Christopher Bochmann, Vírgilio Melo, Sara Carvalho, António Chagas Rosa e Luís Cardoso. Verifica-se que alguns inquiridos confundiram o século XX com XXI, já que alguns dos compositores referidos são demasiado jovens para poderem ser considerados de ambos os séculos, pertencendo claramente ao século XXI compositores como por exemplo Tiago Cabrita, nascido em 1985; Vanessa Valério, nascida em 1978; Manuel Durão, nascido em 1987, entre outros. Guerra Peixe foi citado, mas é um compositor brasileiro.

Acerca do momento de contacto com as obras portuguesas, obteve-se um gráfico similar ao contacto com as obras do século XX, verificando-se que o contacto com obras portuguesas do século XX ocorreu na sua maioria a partir do 5º grau do Conservatório, sendo especialmente incisiva no Ensino Superior. Os dados indicados na Figura 14, incluem a possibilidade de resposta múltipla por parte dos inquiridos, sendo que indicaram todos os momentos de contacto com obras portuguesas do século XX, podendo ter ocorrido mais de uma vez ao longo da sua formação. No entanto, verifica-se que há uma maior tendência para estas obras serem abordadas no Ensino Superior.

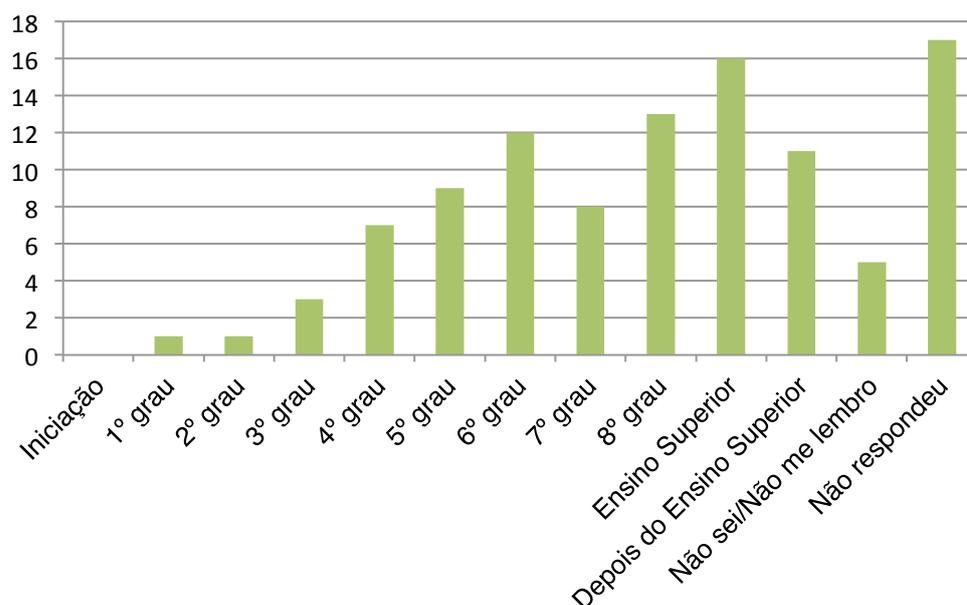


Figura 14: Momento de contacto dos inquiridos com obras portuguesas do século XX

A terceira parte do inquérito incidiu em música do século XXI, ou seja, obras escritas a partir do ano 2000. Quando questionados se no seu percurso musical tiveram algum contacto com música do século XXI, a maioria dos inquiridos, 42 de 64, respondeu *Sim*, com 13 respostas de *Não*, um inquirido respondeu *Não sei/Não me lembro* e sete inquiridos não responderam à resposta.

Como podemos observar na Figura 15, o momento de contacto com as obras do século XXI surge na sua esmagadora maioria no Ensino Superior ou depois do Ensino Superior, salvaguardando-se o facto de 22 inquiridos não terem respondido a esta questão, e que, mais uma vez, a resposta era de escolha múltipla, podendo ter existido vários pontos de contacto com estas obras ao longo do percurso musical dos inquiridos.

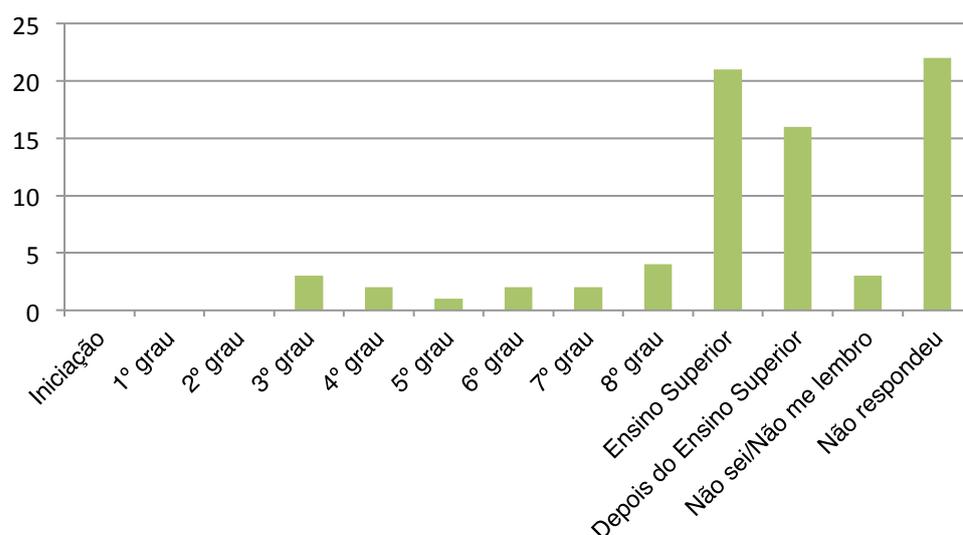


Figura 15: Momento de contacto dos inquiridos com obras do século XXI

Apenas 21 de 45 dos inquiridos que responderam à questão, referiram os compositores e obras do século XXI com os quais tiveram contacto. A maioria dos compositores referidos são portugueses. Os compositores internacionais referidos foram Dobrinka Tabakova, Esa Peka Salonen, John Adams, Unsuk Chin, Stockhausen, Tigran Mansurian, Pascal Dusapin, Asphergis, Lachenmann, Rihm, Lindberg, Brecht e Mykola Skorik.

Das obras do século XXI com as quais tiveram contacto, 38 de 64 inquiridos referiram que alguma era portuguesa, contra dois inquiridos que responderam *Não*, dois que responderam *Não sei/Não me lembro* e 22 inquiridos que não responderam à questão. Relativamente aos compositores portugueses do século XXI com os quais os inquiridos referiram ter tido contacto, juntaram-se as 21 respostas à questão geral sobre obras do século XXI, com as 15 respostas à questão sobre obras portuguesas do século XXI, excluindo-se as respostas duplicadas por inquirido. Existem então seis referências a António Victorino d'Almeida, cinco a Sérgio Azevedo, três a Eurico Carrapatoso, Ângela da Ponte, Alexandre Delgado, Igor C. Silva, Chagas Rosa e Emmanuel Nunes; duas a Hugo Vasco Reis e Sara Carvalho, e uma referência a Jorge Portela, Fábio Videira, João Pedro Miguel, Nuno Osório, Constança Capdeville, Jorge Peixinho, Jorge Prendas, Luís Carvalho, Joly Braga Santos, Ana Seara, Carlos Marecos, Tiago

Cabrita, Vanessa Valério, Daniel Moreira, Luís Soldado, Manuel Durão, Cândido Lima, Vírgilio Melo, Luís Cardoso, António Pinho Vargas, Daniel Martinho, Nuno Peixoto, Jorge Salgueiro, Eduardo Patriarca, Christopher Bochmann, José Carlos Sousa, Paulo Vaz de Carvalho, Vítor Costa, Francisco Loreto, Pedro Carneiro, Bernardo Sasseti, Mário Laginha, João Pedro Oliveira e Domenico Ricci. Houve uma referência a Luiz Costa, que pertence ao século XX.

Na Figura 16, é possível observar que a maioria dos inquiridos que respondeu a esta questão (42 de 64) refere ter tido contacto com obras portuguesas do Século XXI no *Ensino Superior* (20 de 42) e/ou *Depois do Ensino Superior* (18 de 42), podendo esse contacto ter ocorrido noutras alturas, para um total de 12 de 42 inquiridos. 22 de 64 inquiridos não responderam a esta questão.

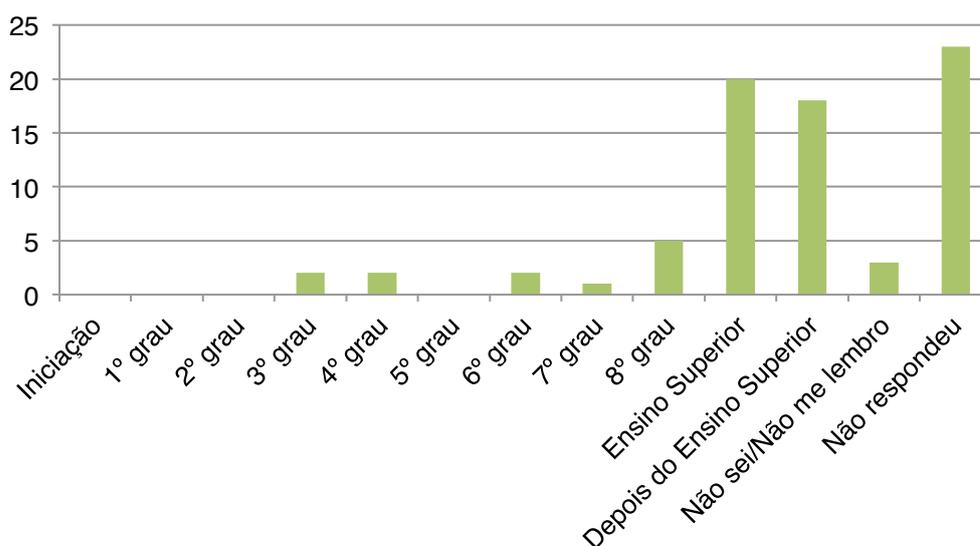


Figura 16: Momento de contacto dos inquiridos com obras portuguesas do século XXI

A quarta secção do inquérito refere-se à opinião acerca de música contemporânea do século XXI. Como se pode observar na Figura 17, de 64 inquiridos 16 tendem para uma resposta neutra, tendencialmente positiva: *Gosto Bastante*, sendo que os extremos *Gosto Muito* e *Não Gosto Nada* têm respectivamente quatro e uma respostas. *Não Gosto Muito* obteve oito respostas.

Houve ainda um inquirido a responder *Não conheço* e três responderam *Não Tenho Opinião*. 31 inquiridos não responderam a esta questão.

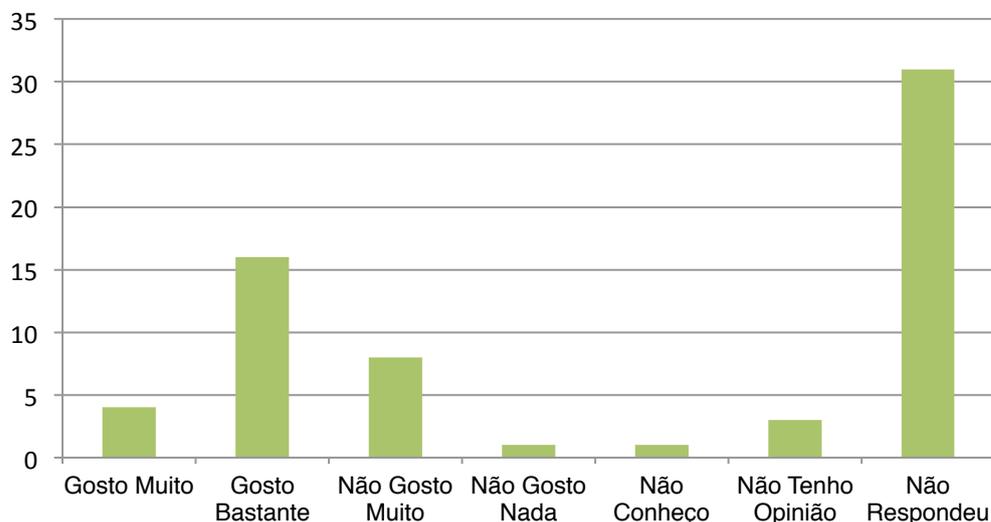


Figura 17: Opinião dos inquiridos acerca de música contemporânea do século XXI

Dos inquiridos que responderam *Gosto Muito*, apenas um justificou a sua resposta, indicando que “ainda não tenho muito conhecimento dessas obras, mas aprende-se a gostar”. O inquirido que respondeu *Não Gosto Nada* não justificou.

Relativamente a *Gosto Bastante*, foram referidos aspectos positivos de novidade dos sons e ambientes, de novos desafios e de conceitos interessantes. Como aspectos negativos foi referido sobretudo o facto de nem sempre ser fácil de tocar ou aprazível de ouvir.

Apenas um inquirido justificou a sua resposta *Não Gosto Muito* indicando não se identificar com grande parte das obras escritas no século XXI.

Dos inquiridos que não responderam, alguns preencheram o campo de justificação da resposta. Um dos inquiridos refere que existem compositores alheados da técnica do instrumento, tal como existem outros que revelam um conhecimento adequado. Outro inquirido indica que “a música escrita atualmente se distancia da realidade dos ouvintes e dos executantes sendo que pontualmente surgem obras muito interessantes de grande qualidade que nos fazem ponderar o ideal que diz que o mais simples é o mais belo.” Outro inquirido refere que não é

possível formular uma opinião, já que se sente demasiado próximo da música do século XXI, para perceber com o filtro da distância se as obras são ou não válidas. Outros dois inquiridos referem gostar muito da música contemporânea do século XXI, por abordar sonoridades diferentes, e por representar um desafio profissional de execução técnica. Um dos inquiridos afirma ser difícil dar uma resposta, por depender da obra a considerar, mas defende que devem ser criadas oportunidades aos compositores nacionais de exporem as suas obras, no sentido de manter a cultura atual “viva e divulgada”.

Relativamente à *Opinião dos inquiridos acerca de música portuguesa do século XXI*, Figura 18, a opinião *Gosto Bastante* é a mais frequente, com 14 de 31 respostas. Três inquiridos responderam *Gosto Muito*; seis *Não Gosto Muito*; dois *Não Gosto Nada*, cinco referiram *Não Conheço*; quatro responderam *Não Tenho Opinião* e 33 inquiridos não responderam a esta questão, sendo que nove destes preencheram o campo de justificação da resposta.

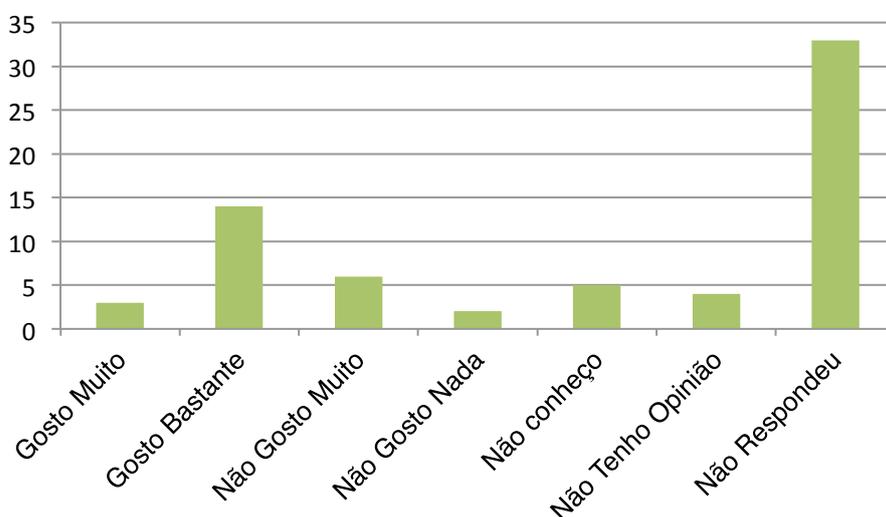


Figura 18: Opinião dos inquiridos acerca de música portuguesa do século XXI

Daqueles que referiram *Gosto Muito*, nenhum justificou a sua resposta. Em relação à resposta *Gosto Bastante*, houve quatro inquiridos que justificaram, sendo referidos por três inquiridos a existência de novos sons, texturas,

ambientes e de obras interessantes. Outro inquirido referiu que existe uma boa formação na área da Composição, que se reflete nas obras, e que a inexistência de uma escola de Composição ou corrente é também um factor positivo, fomentando a diversidade. Relativamente a *Não Gosto Muito*, o único inquirido que justificou refere que a viola d'arco é vista, no geral, por estes compositores, como um instrumento de música lenta e dramática. Não houve inquiridos a justificar a resposta *Não Gosto Nada*, *Não Conheço* e *Não tenho Opinião*. Dos inquiridos que não responderam e apenas justificaram, um deles indica que “os compositores portugueses estão a escrever muito e boa música” dando como exemplo a obra *Acid/!*” de Igor C. Silva, encomendada para o prémio Jovens Músicos de 2012. Outro inquirido alega que depende das obras/compositores. Finalmente, um inquirido justifica como a seguir se transcreve:

*Gosto de algumas coisas. É difícil encontrar compositores portugueses com um estilo original/único que não espelhe as tendências (passadas) propostas por compositores ou circuitos estrangeiros. Por aquilo que tenho conversado com jovens compositores, essa aproximação a um padrão estrangeiro é, em parte, favorecida pelas instituições académicas. Mas, no meu entender, o problema é antigo e está muito bem explicado na conferência "música portuguesa e os seus problemas" de Lopes-Graça. Portugal é efectivamente um país pequeno. Esta circunstância geográfica e demográfica tem um considerável peso na adesão e criação de hábitos culturais. A falta de interesse generalizado na cultura, associado à centralização dos recursos, levou e leva a que seja impossível construir a estabilidade necessária para incentivar constantes fluxos de novo conhecimento artístico, para construir espaços onde se pode experimentar e arriscar sem consequências. Perante esta conjuntura, acho que devemos inclusive louvar os músicos que alcançam, através quase sempre da sua própria iniciativa, feitos reconhecidos pela cena artística internacional.*

A maioria, 36 de 45 inquiridos que responderam à questão “Como considera a ideia de introduzir a música contemporânea portuguesa no Ensino Básico da viola d'arco?” considera esta ideia positiva. Dois inquiridos consideram a ideia negativa e sete não têm opinião. 19 inquiridos não responderam a esta questão.

De entre aqueles que responderam *Positivo*, 13 justificaram a sua resposta. Nestas respostas encontramos três categorias de justificação: a primeira realça a importância de os alunos contactarem com a herança cultural do seu país, a segunda, a importância de tornar os alunos músicos mais completos e informados, e conseqüentemente mais adaptados aos diferentes desafios; e a terceira realçando a necessidade de adaptação das exigências técnicas ao grau/nível de ensino dos alunos.

Dos dois inquiridos que consideram a ideia negativa, apenas um respondeu, indicando que “Na realidade não tem de ser negativo, até poderia ser positivo, no entanto desconheço música atual que possa ser utilizada nesse contexto desde o princípio. Teria de ser criado um ‘manual de raiz’, o que poderia ser bastante positivo, se funcionasse.”

De entre os inquiridos que referiram não ter opinião, três justificaram a sua resposta e indicaram como preocupações a definição dos objectivos da introdução da música contemporânea portuguesa do século XXI no ensino básico, e a interrogação acerca da mais valia ou não da conjugação de uma aprendizagem básica do instrumento com novas técnicas. Um destes três inquiridos justificou a resposta refletindo acerca do desinvestimento do governo na cultura, não havendo dinheiro para encomendar obras e também acerca da falta de contacto dos músicos e professores com a música contemporânea no geral, o que dificulta a sua motivação para a ensinar.

Finalmente, um dos inquiridos que não respondeu justifica a sua resposta indicando que para tocar música contemporânea é necessário que o aluno tenha uma capacidade auditiva e agilidade técnica superiores.

O inquérito conclui-se com uma secção destinada a professores de viola d’arco, criada com o intuito de verificar se foi abrangida a maioria dos professores de viola d’arco a nível nacional. Do total de inquiridos, 37 referem ser professores de viola d’arco, contra 19 que referem não ser, e com 9 inquiridos não respondendo.

Relativamente às regiões abarcadas pelo inquérito, observa-se na Figura 19, que foram obtidas respostas na maioria dos distritos portugueses. Sabendo que nas regiões de Beja, Portalegre e Faro não existe no presente a disciplina de viola d'arco, verifica-se que faltam dados apenas das regiões dos Açores, Viseu, Vila Real, Bragança e Leiria, sendo possível afirmar que se obteve uma abrangência assinalável.

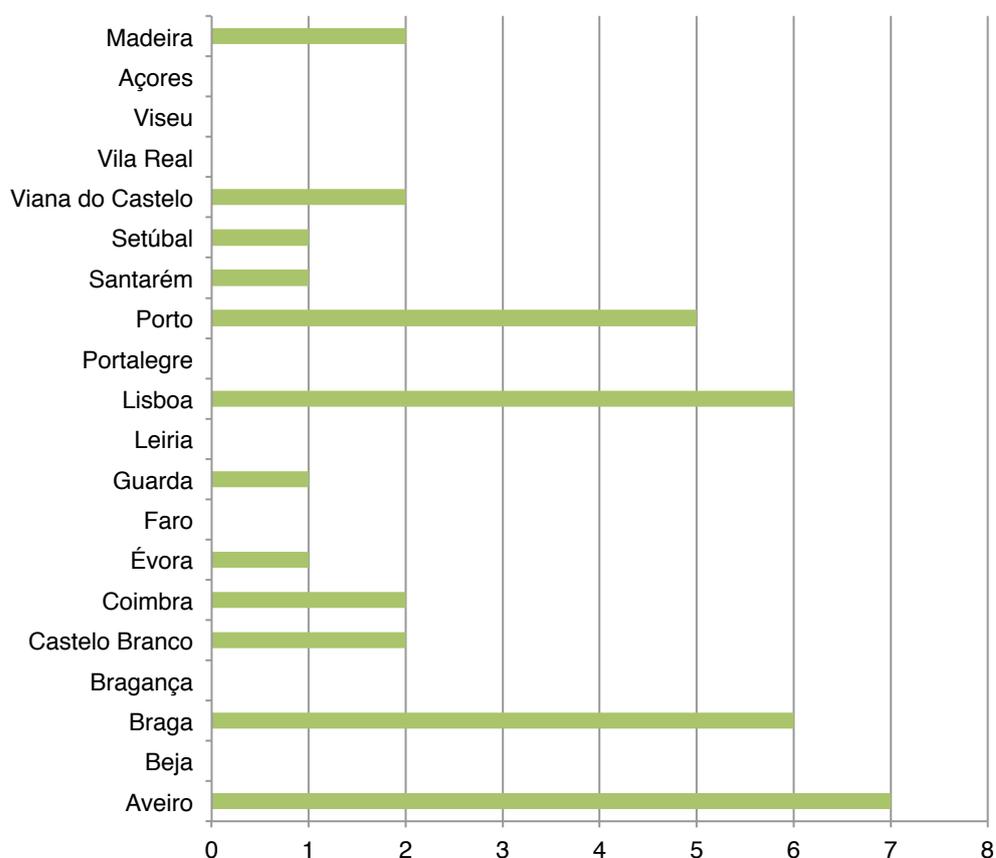


Figura 19: Regiões em que os inquiridos leccionam viola d'arco

Este facto pode ser ilustrado com a Figura 20, na qual se observa que 12 inquiridos referem leccionar em *Conservatório Oficial*. Sendo oito o total deste tipo de escolas a nível nacional, com um total de 17 professores (Braga – 4; Porto – 3; Aveiro – 2; Coimbra – 2; Conservatório Nacional – 3; Agrupamento de Escolas de Vialonga – 2; Instituto Gregoriano – 1; Agrupamento de Escolas da Bemposta,

Portimão – 0), verifica-se que foram abrangidos uma quantidade assinalável de professores das escolas públicas portuguesas.

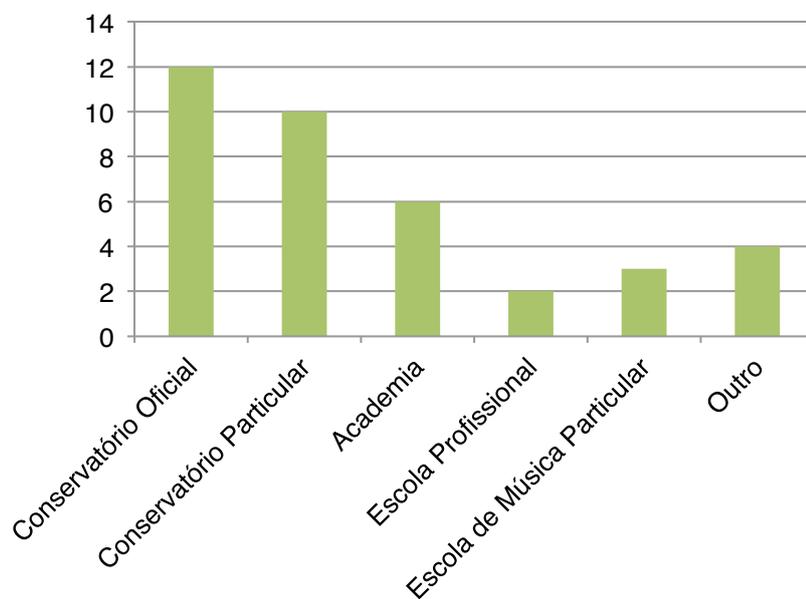


Figura 20: Tipo de escola em que os inquiridos leccionam viola d'arco

### 3. Discussão

Verifica-se uma notável desatualização do programa de viola d'arco utilizado nos Conservatórios Públicos de Música, desatualização essa que tem reflexos claros na forma como a música é abordada nestas escolas. O programa vigente, datado dos anos 70, era vanguardista na sua época, apresentando um total de 39% de obras do século XX. No entanto, e no que se refere a música de compositores portugueses, verificamos que existe apenas uma obra sugerida para o 2º grau, surgindo as restantes a partir do 5º grau. Esta desatualização do programa tem certamente relação direta com o momento tardio em que os músicos contactam com a música contemporânea durante o seu percurso musical. De entre os dados obtidos através do inquérito a violetistas, verifica-se que este momento ocorre tendencialmente a partir do 5º grau do Conservatório, equivalente ao 9º ano de escolaridade. No caso da música do século XXI, este contacto ainda é mais tardio, ocorrendo apenas tendencialmente a partir do Ensino Superior. Existe ainda no tempo presente um enfoque pronunciado na música pré-século XX, como observado por Vasconcelos (2002), e reforçado por Palheiros (1999) e Pinho Vargas (2007). Reese (1976) reforça o papel essencial do professor, como condicionante da visão do aluno em relação ao universo referente aos conteúdos programáticos que aborda, neste caso, da música.

Ainda no que diz respeito aos inquéritos, verificamos uma atitude hesitante por parte dos professores de viola d'arco no que respeita às suas opiniões sobre a música contemporânea e sua introdução no Ensino Básico da Música, sendo raras as respostas extremas. As questões da técnica e da dificuldade de execução são indicadas como alguns entraves à introdução da música contemporânea no Ensino Básico. No entanto, a maioria dos respondentes indica que considera a ideia positiva, o que pode ser um sinal claro de que estariam abertos a uma mudança, caso ela fosse realizada. A resistência à mudança e ao novo são questões abordadas por Adorno (1941, 1989), que se foca no condicionamento social e antropológico dos ouvintes, mesmo que sejam ouvintes informados como é o caso dos músicos e professores de música. Esse

condicionamento reflete-se na introdução tardia de um estilo de música que faz parte do universo musical do presente, centrando-se os conteúdos durante demasiados anos numa faixa estreita da história da música. Os factores afectivos relacionados com a fisiologia cerebral (Zajonc, 1968; Peretz & Gaudreau, 1998; Ward, Goodman, & Irwin, 2014; Pereira et al., 2011), que explicam que o cérebro procura aquilo que lhe é familiar, também podem ser úteis no sentido de entender as razões que levam a que estes conteúdos não sejam abordados mais cedo nas escolas de música, já que os professores foram formados num ensino formal tendencialmente tradicionalista e pré século XX (Vasconcelos, 2002; Palheiros, 1999; Pinho Vargas, 2007).

Verifica-se que houve uma adesão significativa de compositores dispostos a criar obras de música contemporânea didáticas e dirigidas a alunos do Ensino Básico. Estas obras, de uma diversidade assinalável, proporcionam uma amostra interessante do panorama da composição em Portugal, já que se abrangeram compositores de diversas gerações e abordagens. As técnicas em que se focaram foram bastante similares entre si, o que pode indicar que existe uma certa conformidade na utilização de técnicas estendidas mais convencionais, ou que o facto de existir o constrangimento de serem obras didáticas tenha de alguma forma limitado o âmbito expressivo e artístico dos compositores, o que se pode inferir observando-se as respostas dos compositores ao questionário, que indicam que um dos desafios foi adequar as suas obras aos limites técnicos inerentes a alunos mais jovens. Foi unânime, nas respostas obtidas, a opinião de que a introdução da música contemporânea em alunos iniciantes é um factor importante de divulgação da música contemporânea portuguesa, capaz de desfazer preconceitos, criando públicos mais informados. Houve igualmente um enfoque nas políticas culturais e educativas, o que vai de encontro ao que alguns dos professores de viola d'arco inquiridos entendem como entraves a uma maior divulgação da música contemporânea pelo público. Existindo esta mudança, de um tradicionalismo já referido (Thomson, 1967; Vasconcelos, 2002), para uma nova abordagem que envolva as vanguardas artísticas no ensino básico da música, e neste caso particular, da viola d'arco, talvez esse público informado

possa abrir novos horizontes à música contemporânea, e mais especificamente, à música contemporânea portuguesa.

Relativamente ao estudo com alunos, numa primeira parte, levou-se a cabo um workshop de audição de música contemporânea. Não existiram diferenças assinaláveis entre grupos etários, já que em todos, alguns alunos manifestaram agrado e outros, desagrado. Salvaguarda-se que os grupos eram pequenos, portanto as diferenças individuais podem ter tido um papel mais importante do que a idade. Salvaguarda-se ainda que os alunos participantes nesta fase tinham idades entre os 9 e os 15, sendo importante ponderar se alunos mais novos poderiam ter reações diferentes, como referido no estudo de Dottori & Daldegan (2012), em que as reações mais positivas se obtiveram com crianças de até dez anos. O facto dos alunos já terem alguma experiência musical em ambiente formal de ensino, focado na música pré século XX, pode também ter interferido com os resultados obtidos. A segunda parte de estudo com os alunos envolveu uma participação de alguns num workshop de música contemporânea, com o objectivo de serem trabalhadas as obras encomendadas no âmbito desta investigação. Neste segundo workshop foi possível verificar alguns dos efeitos da idade sugeridos por Hornyak (1965), Palheiros, Illari & Monteiro (2006) e Dottori & Daldegan (2012), já que os alunos mais novos manifestaram um maior entusiasmo ao longo do workshop, e foram aqueles que referiram ter gostado das obras e manifestaram vontade de tocar obras semelhantes no futuro. No geral, as entrevistas foram curtas e pouco expressivas, o que a investigadora procurou interpretar, mesmo que seja apenas uma suposição, com o facto de terem sido participantes alunos da Casa Pia de Lisboa, instituição caracterizada por acolher crianças e jovens em risco social ou familiar. Pela experiência enquanto docente nesta instituição, a investigadora pôde perceber uma certa apatia generalizada que se deverá certamente a factores socioculturais que a Casa Pia de Lisboa procura exactamente colmatar com os seus princípios orientadores. Desta forma denota-se a importância ainda mais premente de se procurar introduzir novos conceitos, em alunos que precisam de forma ainda mais vincada do maior número de estímulos que os seus professores lhes possam facultar.

Não houve diferenças de reações ou emoções manifestadas pelos participantes nos dois workshops em relação aqueles que participaram apenas no workshop de obras de música contemporânea portuguesa. No entanto, o workshop de audição de obras, tal como toda a investigação, tinha também como objectivo alargar o repertório expressivo e musical dos alunos, e não apenas recolher dados analíticos e relações entre factores.

No geral não se verificaram dificuldades assinaláveis na relação dos alunos com a aprendizagem de técnicas estendidas e música contemporânea. Na experiência pessoal da investigadora, tem sido verificado que os alunos reagem com curiosidade à exploração do instrumento em sala de aula através de técnicas estendidas, sobretudo técnicas de execução simples como *legno batutto*, *sub ponticello* e *glissandi*, por vezes ficando intrigados pela possibilidade de serem de alguma forma autorizados a tocar de formas menos convencionais. Estes dados, aliados aos obtidos com esta investigação, permite inferir que existe uma janela de oportunidade no sentido de se introduzirem estes conceitos no ensino básico da viola d'arco.

## 4. Conclusão

Esta investigação consistiu numa análise dos quatro agentes envolvidos na possibilidade de introdução da música contemporânea no ensino básico da viola d'arco: violetistas, professores de viola d'arco, compositores e alunos de viola d'arco do ensino básico.

Foi possível verificar que a introdução destes conteúdos é relativamente tardia na aprendizagem do instrumento, já que a maioria dos violetistas refere ter tido contacto com música do século XX tendencialmente a partir do 5º grau de ensino da música, e com música do século XXI tendencialmente apenas a partir do Ensino Superior.

Junto de violetistas e professores de viola d'arco houve respostas tendencialmente favoráveis à ideia de introduzir música contemporânea portuguesa no ensino básico da viola d'arco, com a ressalva de serem obras adequadas ao nível técnico dos alunos.

A adequabilidade das obras ao nível técnico dos alunos foi um factor tido em conta nas encomendas das nove obras aos compositores portugueses, que corresponderam às expectativas, criando obras que foram facilmente abordadas pelos alunos no workshop prático de música contemporânea dinamizado.

Na fase de workshop de audição de obras dos séculos XX e XXI com relação com a viola d'arco, não houve diferenças assinaláveis entre alunos, variando as emoções de agrado ou desagrado de forma relativamente aleatória, independentemente da idade.

No workshop prático de música contemporânea, onde foram trabalhadas as obras encomendadas, os alunos mais novos mostraram maior entusiasmo e manifestaram interesse em tocar obras semelhantes, ao contrário dos mais velhos. No entanto, nenhum dos alunos considerou estas obras mais difíceis do que aquelas abordadas usualmente em sala de aula, o que sugere que existe uma possibilidade destas obras serem utilizadas nos currículos escolares.

Como consequência desta investigação, iniciaram-se contactos com editoras para que as obras dos compositores portugueses envolvidos sejam

publicadas num manual de introdução à música contemporânea, juntamente com outras, de outros compositores portugueses, que aceitaram o desafio já passado o prazo disponível para as mesmas serem trabalhadas no âmbito desta investigação. A ideia é que cada obra seja introduzida por um guia de aprendizagem das técnicas estendidas presentes em cada uma, eventualmente acompanhadas de pequenos exercícios que permitam aos alunos melhor adquirir os conhecimentos relativos às mesmas. Assim, esta investigação serviu como meio de ampliação do repertório da viola d'arco no panorama português, incentivando à criação de novas obras para alunos do ensino básico da viola d'arco e esperando que as mesmas sejam divulgadas junto das escolas de música nacionais, após a sua publicação.

Seria importante que este estudo fosse realizado a um nível mais abrangente, em mais escolas e, sobretudo, em escolas de diferentes contextos socioculturais, tentando entender de forma mais vincada se existirá uma efetiva receptividade na introdução de música contemporânea portuguesa no ensino básico da viola d'arco, já que a amostra utilizada nesta investigação, tal como é característica dos estudos de caso, não pode ser generalizada no sentido de se inferirem com certeza conclusões significativas.

Igualmente importante seria realizar-se uma análise das políticas educativas e culturais que integram as vanguardas artísticas, e fazer um levantamento a nível nacional dos intérpretes, agrupamentos, associações e instituições que trabalham a música contemporânea, especificamente, a portuguesa. Neste sentido, seria também relevante perceber de que forma a música contemporânea portuguesa é tratada nas temporadas das principais instituições musicais portuguesas. Desta forma poder-se-ia averiguar a pertinência de se criarem ligações com escolas de música e com crianças no geral, no sentido de se criarem novos e mais informados públicos para a música contemporânea.

Tendo em conta todos os limites espaço-temporais desta investigação, parece no entanto existir uma abertura em relação à introdução da música

contemporânea portuguesa junto de violistas, professores de viola d'arco, compositores e alunos de viola d'arco.

Existindo espaço para a música contemporânea portuguesa nos currículos dos conservatórios e escolas de música, esta será certamente uma mais valia no desenvolvimento musical, expressivo e criativo dos alunos, pela aquisição de uma nova linguagem, diferente das tradicionalmente abordadas. Desta forma será possível que as escolas de música possam educar novas gerações de músicos mais conscientes da música do seu tempo, assim como novos públicos informados, certamente mais críticos e capazes de se envolver com o meio musical que caracteriza a sua época.

Finalmente, a nível mais global, verificando-se na literatura uma aparente ausência de trabalhos académicos, artigos ou livros que incidam no estudo da introdução da música contemporânea na educação musical no que diz respeito aos instrumentos de cordas, esta investigação surge como uma contribuição para o aumento do conhecimento académico acerca deste tema.

## 5. Bibliografia

- Adorno, T.W. (1941). On Popular Music. *Studies in Philosophy and Social Science*, 9(1), 25.
- Adorno, T. W. (1989). *Filosofia da Nova Música* (2nd ed.). São Paulo: Editora Perspectiva.
- Bradley, I. (1972). Effect on Student Musical Preference of a Listening Program in Contemporary Art Music. *Journal of Research in Music Education*, 20(3), 344–353.
- Carvalho, D. (2011). *Dinamização de Música Do Século XXI no Ensino de Flauta de Bisel*. Universidade de Aveiro.
- Chidester, L. (1965). Contemporary Music and the Music Educator. *Music Educators Journal*, 51(5), 117–119.
- Costa, T. (2011). *Música Contemporânea Para Saxofone no Ensino secundário*. Universidade de Aveiro.
- Daldegan, V. (2009). *Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de flauta transversal para crianças iniciantes Dissertação apresentada como requisito parcial*. Universidade Federal do Paraná.
- Delalande, F. (2001). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Eco, U. (2007). *Como Se Faz Uma Tese em Ciências Humanas* (13th ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Fernandes, D. (Coordenador), do Ó, J. R., & Ferreira, M. B. (2007). *Estudo De Avaliação Do Ensino Artístico*. Lisboa.
- Foucault, M., Boulez, P., & Rahn, J. (1985). Contemporary music and the public. *Perspectives of New Music*, 24(1), 6–12.
- Gomes, C. A. F. (2000). *Contributos para o Estudo do Ensino Especializado de Música em Portugal*. Instituto Jean Piaget.
- Hornyak, R. (1965). *An Analysis of Student Attitudes Towards Contemporary American Music*. Ohio.
- Lewis, J., & Ritchie, J. (2003). *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. (J. Ritchie & J. Lewis, Eds.). London: SAGE Publications.

- Neves, M. J. (2012). The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset's Vision of New Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(2), 365–376.
- Paddinson, M. (2004). Contemporary Music - Theoretical and Philosophical Perspectives. In M. Paddinson & I. Deliège (Eds.), (ASHGATE., Vol. 321, pp. 1 – 15).
- Padovani, J. H., & Ferraz, S. (2011). Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, 11(2), 11–35.
- Palheiros, G. B. (1999). Investigação em educação musical: perspectivas para o seu desenvolvimento em Portugal. *Revista Música, Psicologia E Educação*, 1.
- Palheiros, G. B., Ilari, B., & Monteiro, F. (2006). Children's responses to 20th century "art" music, in Portugal and Brazil. In M. Baroni, A. Addessi, R. Caterina, & M. Costa (Eds.), *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition* (pp. 588–595). Bologna, Italy: University of Bologna.
- Pereira, A., & Poupa, C. (2012). *Como Escrever uma Tese, Monografia ou Livro Científico usando o Word* (5th ed.). Lisboa: Edições Sílabo.
- Pereira, C. S., Teixeira, J., Figueiredo, P., Xavier, J., Castro, S. L., & Brattico, E. (2011). Music and Emotions in the Brain: Familiarity Matters. *PLoS ONE*, 6(11).
- Peretz, I., & Gaudreau, D. (1998). Exposure effects on music preference and recognition. *Memory & Cognition*, 26(5), 884–902.
- Reese, S. (1976). How Do Your Ideas About Music Affect Your Teaching? *Music Educators Journal*, 62(01), 84–88.
- Rodrigues, H. (1997). Música para os pequeninos - Elementos da perspectiva de Edwin Gordon. *APEM*, 95(01), 16–20.
- Rosa, T. (2014). *A Música Electroacústica no Ensino Básico da Flauta Transversal*. Instituto Politécnico de Lisboa.
- Santos, A. F. A. (2014). *Música do Século XXI no Ensino Secundário do Fagote*. Universidade de Aveiro.
- Silva, I. (2013). *Interacção Entre Técnicas Compositivas e Programação Para Formações Mistas*. Instituto Politécnico do Porto.

- Silva, P. M. (2013). *Pensar o ensino do fagote hoje: contributo para um catálogo de música portuguesa*. Porto.
- Strange, A., & Strange, P. (2001). *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, Ltd.
- Streitová, M. (2011). *A Influência das Técnicas Contemporâneas na Sonoridade da Flauta*. Universidade de Aveiro.
- Thomson, W. (1967). New Math, New Science, New Music. *Music Educators Journal*, 53(7), 30–34; 77–83.
- Vargas, A. P. (2007). A ausência da música portuguesa no contexto europeu: Uma investigação em curso. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, 47-69.
- Vasconcelos, A. Â. (2002). *O Conservatório de Música: professores, organização e políticas*. (I. de I. Educacional, Ed.) (1st ed.).
- Vincent, M. (2003). *Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*.
- Ward, M. K., Goodman, J. K., & Irwin, J. R. (2014). The same old song: The power of familiarity in music choice. *Marketing Letters*, 25(1), 1–11.
- Zajonc, R. B. (1968). Attitudinal Effects of Mere Exposure. *Journal of Personality and Social Psychology Monograph Supplement*, 9(2), 1–27.

## 6. ANEXOS

### ANEXO I – Lista de Escolas Públicas do Ensino Especializado de Música

Escolas Públicas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música

DSR	Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
DSRN	Braga	Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian	Rua da Fundação Calouste Gulbenkian 4710-384 Braga	253 600 540	253 600 549	geral@conservatoriodebraga.pt	<a href="http://www.conservatoriodebraga.pt">http://www.conservatoriodebraga.pt</a>
DSRN	Porto	Conservatório de Música do Porto	Praça Pedro Nunes 4099-031 Porto	222 073 250	222 073 251	director.cmp@gmail.com a.moreirajorge@gmail.com	<a href="http://www.ct-musica-porto.com/">http://www.ct-musica-porto.com/</a>
DSRLVT	Lisboa	Escola de Música do Conservatório Nacional	Rua dos Caetanos, 29 1249-115 Lisboa	213 425 922 213 463 801	213 423 605	directora@emcn.edu.pt socalunes@emcn.edu.pt	<a href="http://www.emcn.edu.pt">http://www.emcn.edu.pt</a> <a href="http://emcn-musicatv.blogspot.pt">emcn-musicatv.blogspot.pt</a>
DSRLVT	Lisboa	Instituto Gregoriano de Lisboa	Av. 5 de Outubro, 258 1600-038 Lisboa	217 933 737	217 950 415	glssecretaria@igal.com	<a href="http://www.inst-gregoriano.rcts.pt/">http://www.inst-gregoriano.rcts.pt/</a>
DSRLVT	Vila Franca de Xira	Agrupamento de Escolas de Vialonga	Rua Gago Coutinho 2626 506 Vialonga	219 528 290	219 528 298	info@eps-vialonga.rcts.pt ce@eps-vialonga.rcts.pt	<a href="http://www.eps-vialonga.rcts.pt">www.eps-vialonga.rcts.pt</a>
DSRC	Coimbra	Conservatório de Música de Coimbra	Rua Pedro Nunes 3030 - 199 Coimbra	239 701 680	239 405 140	conservatoriodemusica@coimbra@gmail.com	<a href="http://www.conservatoriomcoimbra.pt/">http://www.conservatoriomcoimbra.pt/</a>
DSRC	Aveiro	Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian	Av. Dr. Artur Ravara 3810-096 Aveiro	234 378 770 910 015 352	234 421 432	director@cmacg.pt	<a href="http://www.cmacg.pt/">http://www.cmacg.pt/</a>
DSRALg	Portimão	Agrupamento de Escolas da Bemposta	Estrada das Alagoas Sítio da Bemposta 8500 449 Portimão	282 244 400	282 244 401	agrupa.bemposta@gmail.com	<a href="http://www.aebemposta.com">www.aebemposta.com</a>

# ANEXO II - Lista de Escolas do Ensino Cooperativo e Privado

## Direção de Serviços da Região Norte Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Amarante	Centro Cultural de Amarante - Maria Amélia Laranjeiro Escola de Música e Dança	Rua Nova, 112 4600-093 Amarante	255 424 285	255424285	centroculturalamarante@gmail.com	www.camarante.org
Arouca	Academia de Música de Arouca	Av. 25 de Abril, 27 4540-102 Arouca	256 943 970	256 943 970	acad.musica-arouca@sapo.pt	
Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos	Avenida Dr. Sidónio Pais, 75 - 4º 4750-333 Barcelos	253 811 522	253 811 522	cmb.direcao@gmail.com	
Braga	Companhia da Música	Mercado Cultural do Carandá, Praça Doutor Cândido da Costa Pires, 15 4715-402 Braga	253 202 300	253 213 907	com musica@gmail.com info@companhiademusica.com.pt	
Bragança	Conservatório de Música de Bragança	Centro Cultural, Praça da Sé 5300-265 Bragança	273 328 208		conservatorio@fni.org.pt	
Caminha	Academia de Música Fernandes Fão	Centro Cultural 4910-431 Vila Praia de Âncora	258 951 165	258 912 276	gera@academiafernandesfao.pt	www.academiafernandesfao.pt
Castelo de Paiva	Academia de Música de Castelo de Paiva	Rua Emídio Navarro, 102 4550-126 Castelo de Paiva	255 689 749	255 689 749	info@amcpaiva.com	www.amcpaiva.com
Celorico de Basto	Academia de Música de Basto	Rua 5 de Outubro, Edifício Dr. Ernesto Castro Leal, 2º 4890-226 Celorico de Basto	255 323 613	255 323 613	academiademusicadebasto@hotmail.com	
Chaves	Academia de Artes de Chaves	Centro Cultural de Chaves, Largo da Estação 5400-231 Chaves	965 315 060		academiadesdeschaves@gmail.com	http://academiadesdeschaves...blogspot.com/
Espinho	Academia de Música de Espinho	Rua 34, n.º 884 4500-318 Espinho	227 341 145	227 311 932	pedagogico@musica-esp.pt	www.musica-esp.pt
Esposende	Escola de Música de Esposende	Av. Dr. Henrique Barros Lima, 123 4740-203 Esposende	253 960 010		carlos.costa@zendensino.pt	
Fafe	Academia de Música José Atalaya	Edifício do Teatro-Cinema Rua Monsenhor Vieira de Castro, 132 4820-279 Fafe	253 492 919	253 495 656	academiatalaya@sapo.pt	www.amjatalaya.net
Felgueiras	Conservatório de Música de Felgueiras	Av. Dr. Magalhães Lemos, Margaride 4610-106 Felgueiras	255 314 933	255 314 933	conservatoriomusicalfelgueiras@gmail.com	www.freewebs.com/~conservatoriomusicalfelgueiras
Guimarães	Academia de Música Valentim Moreira de Sá	Largo da Condessa do Juncal 4600-159 Guimarães	253 517 049	253 418 539	secretaria.amvmsa@gmail.com	
Lousada	Conservatório do Vale do Sousa	Av. Cidade de Errenteria Quinta das Pociñas, Silvares 4620-674 Lousada	255 912 230	255 912 147	secretaria@acmlousada.pt	http://novo.acmlousada.pt/
Maia	Conservatório de Música da Maia	Quinta da Gruta, Rua João Maia 4475-643 Avioso - Santa Maria	229 823 443	229 823 443	cmusicamaia@iol.pt	http://www.cmusicamaia.com/

Página 1 de 3

junho de 2014

## Direção de Serviços da Região Norte Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Amarante	Centro Cultural de Amarante - Maria Amélia Laranjeiro Escola de Música e Dança	Rua Nova, 112 4600-093 Amarante	255 424 285	255424285	centroculturalamarante@gmail.com	www.camarante.org
Arouca	Academia de Música de Arouca	Av. 25 de Abril, 27 4540-102 Arouca	256 943 970	256 943 970	acad.musica-arouca@sapo.pt	
Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos	Avenida Dr. Sidónio Pais, 75 - 4º 4750-333 Barcelos	253 811 522	253 811 522	cmb.direcao@gmail.com	
Braga	Companhia da Música	Mercado Cultural do Carandá, Praça Doutor Cândido da Costa Pires, 15 4715-402 Braga	253 202 300	253 213 907	com musica@gmail.com info@companhiademusica.com.pt	
Bragança	Conservatório de Música de Bragança	Centro Cultural, Praça da Sé 5300-265 Bragança	273 328 208		conservatorio@fni.org.pt	
Caminha	Academia de Música Fernandes Fão	Centro Cultural 4910-431 Vila Praia de Âncora	258 951 165	258 912 276	gera@academiafernandesfao.pt	www.academiafernandesfao.pt
Castelo de Paiva	Academia de Música de Castelo de Paiva	Rua Emídio Navarro, 102 4550-126 Castelo de Paiva	255 689 749	255 689 749	info@amcpaiva.com	www.amcpaiva.com
Celorico de Basto	Academia de Música de Basto	Rua 5 de Outubro, Edifício Dr. Ernesto Castro Leal, 2º 4890-226 Celorico de Basto	255 323 613	255 323 613	academiademusicadebasto@hotmail.com	
Chaves	Academia de Artes de Chaves	Centro Cultural de Chaves, Largo da Estação 5400-231 Chaves	965 315 060		academiadesdeschaves@gmail.com	http://academiadesdeschaves...blogspot.com/
Espinho	Academia de Música de Espinho	Rua 34, n.º 884 4500-318 Espinho	227 341 145	227 311 932	pedagogico@musica-esp.pt	www.musica-esp.pt
Esposende	Escola de Música de Esposende	Av. Dr. Henrique Barros Lima, 123 4740-203 Esposende	253 960 010		carlos.costa@zendensino.pt	
Fafe	Academia de Música José Atalaya	Edifício do Teatro-Cinema Rua Monsenhor Vieira de Castro, 132 4820-279 Fafe	253 492 919	253 495 656	academiatalaya@sapo.pt	www.amjatalaya.net
Felgueiras	Conservatório de Música de Felgueiras	Av. Dr. Magalhães Lemos, Margaride 4610-106 Felgueiras	255 314 933	255 314 933	conservatoriomusicalfelgueiras@gmail.com	www.freewebs.com/~conservatoriomusicalfelgueiras
Guimarães	Academia de Música Valentim Moreira de Sá	Largo da Condessa do Juncal 4600-159 Guimarães	253 517 049	253 418 539	secretaria.amvmsa@gmail.com	
Lousada	Conservatório do Vale do Sousa	Av. Cidade de Errenteria Quinta das Pociñas, Silvares 4620-674 Lousada	255 912 230	255 912 147	secretaria@acmlousada.pt	http://novo.acmlousada.pt/
Maia	Conservatório de Música da Maia	Quinta da Gruta, Rua João Maia 4475-643 Avioso - Santa Maria	229 823 443	229 823 443	cmusicamaia@iol.pt	http://www.cmusicamaia.com/

Página 1 de 3

junho de 2014

Direção de Serviços da Região Norte  
Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Amarante	Centro Cultural de Amarante - Maria Amélia Laranjeiro Escola de Música e Dança	Rua Nova, 112 4600-093 Amarante	255 424 285	255424285	centroculturalamarante@gmail.com	www.camarante.org
Arouca	Academia de Música de Arouca	Av. 25 de Abril, 27 4540-102 Arouca	256 943 970	256 943 970	acad-musica-arouca@sapo.pt	
Barcelos	Conservatório de Música de Barcelos	Avenida Dr. Sidónio Pais, 75 - 4º 4750-333 Barcelos	253 811 522	253 811 522	cmb.direcao@gmail.com	
Braga	Companhia da Música	Mercado Cultural do Carandá, Praça Doutor Cândido da Costa Pires, 15 4715-402 Braga	253 202 300	253 213 907	commusica@gmail.com info@companhiadamusica.com.pt	
Bragança	Conservatório de Música de Bragança	Centro Cultural, Praça da Sé 5300-265 Bragança	273 328 208		conservatorio@fni.org.pt	
Caminha	Academia de Música Fernandes Fão	Centro Cultural 4910-431 Via Praia de Âncora	258 951 165	258 912 276	geral@academiafernandesfao.pt	www.academiafernandesfao.pt
Castelo de Paiva	Academia de Música de Castelo de Paiva	Rua Emídio Navarro, 102 4550-126 Castelo de Paiva	255 689 749	255 689 749	info@amcpaiva.com	www.amcpaiva.com
Celorico de Basto	Academia de Música de Basto	Rua 5 de Outubro, Edifício Dr. Ernesto Castro Leal, 2º 4890-226 Celorico de Basto	255 323 613	255 323 613	academiademusicadebasto@hotmail.com	
Chaves	Academia de Artes de Chaves	Centro Cultural de Chaves, Largo da Estação 5400-231 Chaves	965 315 060		academiadeartesdechaves@gmail.com	http://academiadeartesdechaves.blogspot.com/
Espinho	Academia de Música de Espinho	Rua 34, n.º 884 4500-318 Espinho	227 341 145	227 311 932	pedagogico@musica-esp.pt	www.musica-esp.pt
Esposende	Escola de Música de Esposende	Av. Dr. Henrique Barros Lima, 123 4740-203 Esposende	253 960 010		carlos.costa@zendensino.pt	
Fafe	Academia de Música José Atalaya	Edifício do Teatro-Cinema Rua Monsenhor Vieira de Castro, 132 4820-279 Fafe	253 492 919	253 495 656	academiatalaya@sapo.pt	www.amjatalaya.net
Felgueiras	Conservatório de Música de Felgueiras	Av. Dr. Magalhães Lemos, Margaride 4610-106 Felgueiras	255 314 933	255 314 933	conservatoriomusicafelgueiras@gmail.com	www.freewebs.com/~conservatoriomusicafelgueiras
Guimarães	Academia de Música Valentim Moreira de Sá	Largo da Condessa do Juncaí 4800-159 Guimarães	253 517 049	253 418 539	secretaria.amvmsa@gmail.com	
Lousada	Conservatório do Vale do Sousa	Av. Cidade de Errenteria Quinta das Pocinhas, Silvares 4620-674 Lousada	255 912 230	255 912 147	secretaria@acmlousada.pt	http://novo.acmlousada.pt/
Maia	Conservatório de Música da Maia	Quinta da Gruta, Rua João Maia 4475-643 Avioso - Santa Maria	229 823 443	229 823 443	cmusicamaia@iol.pt	http://www.musicamaia.com/

Direção de Serviços da Região Centro  
Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Águeda	Conservatório de Música de Águeda	Casa do Adro 3750-134 Águeda	234 622 780	234 622 780	cons.agueda@mail.telepac.pt	www.cmagueda.com
Albergaria-a-Velha	Conservatório de Música da Jobra	Apartado 2 - Centro Cultural da Branca 3654-908 Branca	234 541 300	234 543 476	geral@jobra.pt	www.jobra.pt
Belmonte	Escola de Música do Centro de Cultura Pedro Álvares Cabral	Largo da Casa do Povo, 1 6250-085 Belmonte	275 913 086	275 913 086	ccpacabral@sapo.pt	
Cantanhede	Academia de Música de Cantanhede	Rua António da Silva Bronze 3060-140 Cantanhede	231 429 699	231 420 955	amcantanhede@sapo.pt	http://amc.no.sapo.pt
Castelo Branco	Conservatório Regional de Castelo Branco	Largo da Sé, 20 6000-102 Castelo Branco	272 344 405	272 329 849	conservatorio-cb@mail.telepac.pt	conservatoriocb.wordpress.com
Coimbra	Conservatório Regional de Coimbra	Rua Prof. Carlos Alberto Pinto de Abreu, N.º74 Vila Maria - Santa Clara 3040-245 Coimbra	239 813 142	239 444 792	c.r.coimbra@hotmail.com	http://conservatorioregional-decoimbra.blogspot.com/
Coimbra	Escola de Música São Teotónio	Rua do Brasil, 49 3030-175 Coimbra	239 701 467	239 717 733	escola.musica@steotonio.pt	www.steotonio.pt
Covilhã	Conservatório Regional de Música da Covilhã	Rua Nuno Álvares Pereira, 44 6200-154 Covilhã	275 322 432	275 322 224	orfeoadacovilha.saf@gmail.com	http://conservatorio-musica-covilha.blogspot.com/
Figueira da Foz	Conservatório de Música David de Sousa	Rua Engenheiro Silva, 40/50 3080-150 Figueira da Foz	233 429 205	233 428 422	conservatoriodavidsousa@iol.pt	
Fundão	Academia de Música e Dança do Fundão	Rua 25 de Abril - Apartado 48 6230-340 Fundão	275 751 872	275 773 308	info@amdf.pt	http://www.amdf.pt
Guarda	Conservatório de Música de São José da Guarda	Quinta Nossa Senhora do Milreu 6300-586 Guarda	271 221 407	271 221 765	conservatoriodaguarda@gmail.com	www.conservatoriodaguarda.org
Idanha-a-Nova	Conservatório Regional de Castelo Branco (Secção de Idanha-a-Nova)	Ed. de Encubadora de Empresas Zona Industrial de Idanha-a-Nova 6060-000 Idanha-a-Nova	277 208 078		conservatorio-cb@mail.telepac.pt	conservatoriocb.wordpress.com
Leiria	Escola de Arte SAMP - Sociedade Artística Musical dos Pousos	Rua Coronel José Pereira Pascoal, Pousos 2410-234 Leiria	244 801 685	244 801 441	geral@samp.pt	www.samp.pt
Leiria	Escola de Música do Orfeão de Leiria	Av. 25 de Abril 2400-265 Leiria	244 829 550	244 829 551	geral@orfeadeleiria.com	www.orfeadeleiria.com

**Direção de Serviços da Região Centro**  
**Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música**

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Águeda	Conservatório de Música de Águeda	Casa do Adro 3750-134 Águeda	234 622 780	234 622 780	cons.agueda@mail.telepac.pt	www.cmagueda.com
Albergaria-a-Velha	Conservatório de Música da Jobra	Apartado 2 - Centro Cultural da Branca 3854-908 Branca	234 541 300	234 543 476	geral@jobra.pt	www.jobra.pt
Belmonte	Escola de Música do Centro de Cultura Pedro Álvares Cabral	Largo da Casa do Povo, 1 6250-085 Belmonte	275 913 086	275 913 086	ccpacabral@sapo.pt	
Cantanhede	Academia de Música de Cantanhede	Rua António da Silva Bronze 3060-140 Cantanhede	231 429 699	231 420 955	amcantanhede@sapo.pt	http://amc.no.sapo.pt
Castelo Branco	Conservatório Regional de Castelo Branco	Largo da Sá, 20 6000-102 Castelo Branco	272 344 405	272 329 849	conservatorio-cb@mail.telepac.pt	conservatorioicb.wordpress.com
Coimbra	Conservatório Regional de Coimbra	Rua Prof. Carlos Alberto Pinto de Abreu, N.º74 Vila Maria - Santa Clara 3040-245 Coimbra	239 613 142	239 444 792	c.r.coimbra@hotmail.com	http://conservatorio regional _decoimbra.blogspot.com/
Coimbra	Escola de Música São Teotónio	Rua do Brasil, 49 3030-175 Coimbra	239 701 467	239 717 733	escola_musica@steotonio.pt	www.steotonio.pt
Covilhã	Conservatório Regional de Música da Covilhã	Rua Nuno Álvares Pereira, 44 6200-154 Covilhã	275 322 432	275 322 224	orfeoadacovilha.saf@gmail.com	http://conservatorio-musica-covilha.blogspot.com/
Figueira da Foz	Conservatório de Música David de Sousa	Rua Engenheiro Silva, 40/50 3080-150 Figueira da Foz	233 429 205	233 428 422	conservatorioidavidsousa@iol.pt	
Fundão	Academia de Música e Dança do Fundão	Rua 25 de Abril - Apartado 48 6230-340 Fundão	275 751 872	275 773 308	info@amdf.pt	http://www.amdf.pt
Guarda	Conservatório de Música de São José da Guarda	Quinta Nossa Senhora do Milieu 6300-586 Guarda	271 221 407	271 221 765	conservatorioguarda@gmail.com	www.conservatorioguarda.org
Idanha-a-Nova	Conservatório Regional de Castelo Branco (Secção de Idanha-a-Nova)	Ed. de Encubadora de Empresas Zona Industrial de Idanha-a-Nova 6060-000 Idanha-a-Nova	277 208 078		conservatorio-cb@mail.telepac.pt	conservatorioicb.wordpress.com
Leiria	Escola de Arte SAMP - Sociedade Artística Musical dos Pousos	Rua Coronel José Pereira Pascoal, Pousos 2410-234 Leiria	244 801 685	244 801 441	geral@samp.pt	www.samp.pt
Leiria	Escola de Música do Orfeão de Leiria	Av. 25 de Abril 2400-265 Leiria	244 829 550	244 829 551	geral@orfeodeleiria.com	www.orfeodeleiria.com

**Direção de Serviços Região Lisboa e Vale do Tejo**  
**Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música**

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Alcanena	Conservatório de Música Jaime Chavinha	Rua Monsenhor Michel, Apartado 35 2395-201 Minde	249 840 022	249 840 022	info@caorg.pt	www.caorg.pt
Alcobaça	Academia de Música de Alcobaça	Rua Frei António Brandão, 50-52, Apartado 530 2460-047 Alcobaça	262 597 611	262 597 613	geral@academiaalcobaca.com	www.academiamalcobaca.com
Almada	Academia de Música de Almada	Av. da Liberdade, 20 2825-861 Trafaria	212 945 807	212 945 808	info@ama.edu.pt	www.ama.edu.pt
Caldas da Rainha	Conservatório de Caldas da Rainha - Lugar da Música	Rua Arnaldo Fortes, 32 2500-131 Caldas da Rainha	262 842 673	262 842 700	geral@conservatoriocaldas.pt	http://www.conservatoriocaldas.pt/
Cascais	Conservatório de Música de Cascais	Av. das Acácias, 81 2765-390 Monte Estoril	214 643 460	214 673 102	conservatorio@occo.pt	www.occo.pt
Lisboa	Academia de Amadores de Música	Rua Nova da Trindade, 18 - 2º Esq. 1300-202 Lisboa	213 425 022	213 428 862	geral@academiaam.com	www.academiaam.com
Lisboa	Academia de Música de Santa Cecilia	Largo do Ministro, 9, Ameixoeira 1750-200 Lisboa	217 594 031	217 590 084	secretaria@amsc.com.pt	http://am-santacecilia.pt/
Lisboa	Acordarte - Academia de Música de Lisboa	Escola Secundária Marquês de Pombal R. Alexandre Sá Pinto 1349-003 Lisboa	213 630 201	210 965 062	violinhos@sapo.pt	www.academiamusicalisboa.com
Lisboa	Fundação Musical dos Amigos das Crianças	Rua D. Luís I, nº 19 - 1º 1200-149 Lisboa	213 959 147	213 950 233	secretaria@fmacmusica.com	www.fmacmusica.com
Lisboa	Instituto de Música Vitorino Matono	Rua Morais Soares, 47- 1º e 5º 1900-341 Lisboa	218 149 522 962 719 434	218 126 317	info@imvm.net	www.imvm.net
Loures	Conservatório d'Artes de Loures	Bairro Venceslau, Rua Alexandre Herculano 2680-402 Catujal	219 400 395		conservatorioarteloures@iol.pt	
Óbidos	Academia de Música de Óbidos	EN 8, Nº4 2510-082 Óbidos	919 088 071		academiademusicaobidos@gmail.com	
Odivelas	Conservatório de Música D. Dinis	Rua José Fontana, Bairro de S. José 2620-071 Póvoa de Santo Adrião	219 375 774	219 386 979	geral@conservatorio-dinis.pt	www.conservatorio-dinis.pt
Oeiras	Escola de Música Nossa Senhora do Cabo	Rua dos Lusíadas, 4 - A 2795-127 Linda-a-Velha	214 146 610	214 146 619	teresamnsc@gmail.com	www.emnsc.org

**Direção de Serviços da Região Alentejo**  
**Escolas Particulares e Cooperativas com Cursos de Ensino Artístico Especializado de Música**

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Évora	Conservatório Regional de Évora - Eborae Música	Convento dos Remédios Av. de S. Sebastião, Apartado 2126 7001-901 Évora	266 746 750	266 701 359	eboraemusica@mail.evora.net	www.eborae-musica.org
Beja	Conservatório Regional do Baixo Alentejo	Praça da República, 45-46 7800-427 Beja	284 312 880	284 312 889	geral@crba.edu.pt	www.crba.edu.pt
Castro Verde	Conservatório Regional do Baixo Alentejo (secção de Castro Verde)	Fórum Municipal - Rua da Liberdade 7780-258 Castro Verde	286 328 020	286 328 020	castroverde@crba.edu.pt	http://crba.edu.pt
Elvas	Academia de Música de Elvas	Rua de Olivença, 14 , Apartado 151- 902 7350-902 Elvas	268 629 996	268 629 996	academiamusic@sapo.pt	
Moura	Conservatório Regional do Baixo Alentejo (secção de Moura)	Rua da República, 31 7860-245 Moura	285 251 725	285 251 725	moura@crba.edu.pt	www.crba.edu.pt/
Ponte de Sor	Escola de Artes do Norte Alentejano (secção de Ponte de Sor)	Rua João de Deus 7400-263 Ponte de Sor	242 202 798	242 202 798	geral_psor@eanap.com.pt	http://www.eanap.com.pt/
Portalegre	Escola de Artes do Norte Alentejano	Largo da Misericórdia 7300-092 Portalegre	245 331 218	245 331 030	geral@eanap.com.pt	www.eanap.com.pt
Reguengos de Monsaraz	Conservatório Regional do Alto Alentejo	Rua da Caridade,17 7200-339 Reguengos de Monsaraz	266 509 770 967 773 217 967 773 227	266 509 772	cras1@hotmail.com	
Sines	Escola das Artes de Sines	Avenida Humberto Delgado Largo da Estação 7520-103 Sines	269 182 523	269 182 524	director_eas@gmail.com	http://escoladasartesdesines.blogspot.com/
Sousel	Escola de Artes do Norte Alentejano (secção de Sousel)	R. Alto da Boa Vista nº7, 7470-224 Sousel	268 550 100 934 317 965		geral@eanap.com.pt	www.eanap.com.pt

**Direção de Serviços da Região Algarve**  
**Escolas Particulares e Cooperativas de Ensino Artístico Especializado de Música**

Concelho	Escola	Morada	Telefone	Fax	E-mail	site
Albufeira	Conservatório de Albufeira	Praça da República, nº 4 e 5 8200-081 Albufeira	289 588 781	289 588 781	secretaria@conservatoriodaalbufeira.org	www.conservatoriodaalbufeira.org
Faro	Conservatório Regional do Algarve Maria Campina	Av. Dr. Júlio Filipe Almeida Carrapato, 93 8000-081 Faro	289 870 490	289 872 286	cranc@mail.telepac.pt	www.conservatorioalgarve.com
Lagoa	Academia de Música de Lagos (Secção de Lagoa)	Rua Dr. Fonseca de Almeida, Bloco Cefla 8400-346 Lagoa	282 356 043	282 356 043	secretaria@academiamusicalagos.net	www.academiamusicalagos.net
Lagos	Academia de Música de Lagos	Rua Dr. José Cabrita Rossio de S. João, Apartado 411 8601-905 Lagos	282 082 786	282 081 905	secretaria@academiamusicalagos.net	www.academiamusicalagos.net
Olhão	Conservatório de Música de Olhão	Rua Vasco da Gama, 60 8700-522 Olhão	289 721 527	289 721 527	conservatorioolhao@sapo.pt	www.conservatoriodemusicaodeolhao.com
Portimão	Conservatório de Portimão - Joly Braga Santos	Rua Dr. Ernesto Cabrita, 11 8500-655 Portimão	282 414 906	282 414 906	secretaria@academiamusicalagos.net	www.academiamusicalagos.net
Tavira	Academia de Música de Tavira	Rua João Vaz Corte Real, 20 8800-351 Tavira	281 322 436	281 322 436	academiamusicalavira@gmail.com	http://www.academiamusicalavira.com
Vila Real de Santo António	Conservatório Regional de Vila Real de St.º António	Av. da República, Ed. Parodi, 11 8900-201 Vila Real de Santo António	281 542 475	281 542 475	corevrsa@gmail.com	http://www.conservatoriovrsa.com/

**ANEXO III – Programa de Viola d’arco do Conservatório de  
Música do Porto**



**Conservatório de Música do Porto**

**Ano letivo 2014-2015**

**CORDAS FRICCIONADAS**

**VIOLA d’ARCO**

**Avaliação**

**Competências**

**Conteúdos mínimos**

**Provas de avaliação**

**Prova de Aptidão Artística**

**Critérios específicos de avaliação**

VIOLA d’ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE  
AVALIAÇÃO PAÁ E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO 2014-2015

## Avaliação

### Avaliação contínua

É feita avaliação sumativa ao fim de cada período e no final de cada ano letivo. A classificação é expressa para o 1º ciclo de uma forma qualitativa (Insuficiente, Suficiente, Bom e Muito Bom), para o 2º e 3º ciclos numa escala de 1 a 5, para o secundário numa escala de 0 a 20 valores e é um somatório ponderado dos vários instrumentos de avaliação inscritos no âmbito da avaliação contínua.

A **avaliação contínua** não se restringe apenas à sala de aula, abrange ainda outros contextos escolares e extra escolares; assim, a realização das provas de avaliação, a participação em audições, concertos, masterclasses, concursos e outros projetos por parte dos alunos são fatores importantes a ter em conta no processo de avaliação.

Os alunos deverão participar pelo menos numa audição por período.

**Os critérios específicos de avaliação** de viola d'arco são os que estão definidos para o grupo de cordas friccionadas, e que se anexam neste documento.

### Provas de avaliação

1. As provas finais de viola d'arco realizam-se no final do ano letivo em todos os anos/graus não terminais de ciclo do ensino básico e secundário, e tem a ponderação de 25% na avaliação final.
2. No 6ºano/2ºgrau e no 9ºano/5ºgrau realizam-se provas globais no final do ano, respetivamente com a ponderação de 25% e 30% na avaliação final.
3. No 12ºano/8ºgrau, para os alunos matriculados ao abrigo da Portaria 243-B/2012 de 13 de agosto, realiza-se uma prova de avaliação no final do ano letivo com a ponderação de 25%
4. Estas provas devem, sempre que possível, realizar-se no horário letivo do aluno.
5. Os júris devem ser constituídos preferencialmente por um mínimo de três professores. Os júris das provas do 4ºano, 6ºano, 9ºano e 12ºano serão constituídos obrigatoriamente por um mínimo de três professores.
6. Para além das provas dos pontos anteriores, realizam-se no mês de fevereiro, com carácter predominantemente formativo, provas de avaliação com júri de dois professores, no horário do aluno.
7. Estas provas são obrigatórias para todos os alunos e a sua não realização implica a atribuição da nota zero.
8. As matrizes das provas são cotadas de 0 a 200 pontos e as respetivas classificações expressam-se da seguinte forma:  
Nível Básico: Mau (0 a 19%), Insuficiente (20% a 49%), Suficiente (50% a 69%), Bom (70% a 89%) e Muito Bom (90% a 100%).  
Nível Secundário: numa escala de vinte valores.

### **Crêterios de avalia o para as provas de avalia o**

Segurança de execu o

Afina o

Segurança rítmica

Domínio do estilo e do carácter do repertório

Sentido de frase e criatividade

Qualidade da sonoridade

Domínio dos diversos parâmetros da execu o e interpreta o musical (dinâmica, timbre, articula o, pulsa o, ataque)

Domínio da técnica da mão esquerda

Domínio da técnica do arco

Memória

Postura corporal e instrumental

Capacidade performativa

Força interpretativa

Dificuldade do programa

## 1º Ciclo

### Competências, Conteúdos Mínimos e Matrizes das Provas Globais

#### 1. Competências

- Desenvolver o interesse pela música e pela viola d'arco
- Desenvolver o sentido rítmico e a musicalidade
- Desenvolver a aquisição de uma correta posição e colocação de ambas as mãos, evitando posturas erradas e tensões/contrações musculares
- Desenvolver progressivamente a iniciação à notação musical e à clave de dó, começando por explorar as cordas soltas
- Desenvolver progressivamente a aquisição dos procedimentos básicos da técnica do viola d'arco
- Interpretar peças elementares, com acompanhamento de piano
- Identificar harmonias e melodias
- Desenvolver a sensibilidade auditiva em relação à afinação
- Adquirir gradualmente uma técnica de mão direita que confira segurança e clareza sonora
- Reforçar a autoconfiança através do domínio dos princípios básicos de execução
- Desenvolver a memória musical
- Relacionar a leitura da escrita musical com o resultado sonoro pretendido e o domínio técnico do instrumento
- Desenvolver gradualmente a prática instrumental com a interpretação de estudos e peças adequados a este nível de ensino.

## 2. Conteúdos Mínimos e Matrizes das Provas Globais

**Nota:** Haverá que ajustar a abordagem dos conteúdos ao ano de escolaridade em que os alunos iniciam a aprendizagem do instrumento assim como às suas características/capacidades psico-motoras.

### 1º Ano e 2º Ano do 1º Ciclo

- **Aquisição dos procedimentos básicos da técnica do viola d’arco**
  1. Colocação do instrumento
  2. Mão direita:
    - Assimilação dos movimentos relativos ao trabalho das duas metades do arco
    - Uniformidade sonora
    - Mudanças de arco
    - Noções de peso e de contato com a corda
    - Mudanças de corda
    - Velocidades do arco
    - Descontração muscular
    - Ângulo que o arco forma com a corda
    - Escolha da zona de contato
    - Início do som
    - Condução do arco e correção dos seus desvios
    - Desenvolver a capacidade de coordenar os movimentos do arco com os movimentos da mão esquerda
  3. Mão esquerda:
    - Papel dos dedos enquanto apoio e sua atividade fundamental na descontração muscular
    - Colocação dos dedos e principais formas de movimento
    - Independência nos dedos vizinhos
    - Manutenção da posição- afinação
  4. Capacidade de autocorreção baseada numa educação auditiva progressiva
  5. Apresentação pública- sua aprendizagem

### 1º ANO / 1º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos
Três peças

#### Prova Final -1º ano

Duas obras (peças, estudos)	100+100 pontos
Total	200 pontos

### 2º ANO/ 2º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos
Quatro peças e/ou estudos

#### Prova Final - 2º ano

Duas obras (peças, estudos)	100+100 pontos
Total	200 pontos

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

### 3º Ano e 4º Ano do 1º Ciclo

➤ **Aquisição/desenvolvimento dos procedimentos básicos da técnica da viola d'arco**

➤ **1. Colocação do instrumento**

**2. Mão direita:**

- Assimilação dos movimentos relativos ao trabalho das duas metades do arco
- Uniformidade sonora
- Mudanças de arco
- Noções de peso e de contato com a corda
- Mudanças de corda
- Velocidades do arco
- Descontração muscular
- Ângulo que o arco forma com a corda
- Escolha da zona de contato
- Início do som
- Movimentos de braço, antebraço, pulso e dedos na utilização das partes ou da totalidade do arco
- Condução do arco e correção dos seus desvios
- Funções dos dedos no processo de passagem do arco na corda
- Distribuição do arco
- Desenvolver a capacidade de coordenar os movimentos do arco com os movimentos da mão esquerda

**3. Mão esquerda:**

- Desenvolvimento da independência dos dedos
- Preparação e colocação dos dedos de forma a conseguir mudanças de uma corda para outra
- Manutenção da posição- afinação
- Desenvolvimento da velocidade
- Independência do polegar

**4. Capacidade de autocorreção baseada numa educação auditiva progressiva**

**5. Apresentação pública e a sua aprendizagem**

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

### 3º ANO/ 3º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 1 oitava com os respetivos arpejos
Seis peças e/ou estudos

#### Prova Final - 3º ano

Duas obras (peças, estudos)	100+100 pontos
Total	200 pontos

### 4º ANO/ 4º PREPARATÓRIO

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos
Seis peças e/ou estudos

#### Prova Final - 4º ano

Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo ou uma peça*	75 pontos
Uma peça*	75 pontos
Total	200 pontos

## 5ºANO / 1ºGRAU

### Competências

- Ser capaz de pegar na viola d'arco com uma postura corporal correta
- Ser capaz de utilizar corretamente o arco
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de combinar várias arcadas, bem como diferentes velocidades de arco
- Compreender o funcionamento dos dedos da mão esquerda sobre as quatro cordas
- Dominar a primeira posição da mão esquerda
- Ser capaz de afinar bem na primeira posição
- Ser capaz de coordenar ambas as mãos
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de fazer uma autocorreção baseada numa audição crítica

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Duas escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respectivos arpejos
Três estudos
Três peças*

### Prova Final – 5º ano/1º grau

Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

## 6ºANO / 2ºGRAU

### Competências

- Ser capaz de utilizar corretamente o arco
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de combinar várias arcadas, bem como diferentes velocidades de arco
- Dominar a primeira posição da mão esquerda
- Ser capaz de afinar bem na primeira posição
- Ser capaz de interpretar as peças, fazendo dinâmicas e um fraseado adequado
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de fazer uma autocorreção baseada numa audição crítica

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos
Três escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
Três peças*

### Prova Global - 6º ano/2º grau

Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

## 7ºANO / 3ºGRAU

### Competências

- Conhecer e trabalhar a terceira posição
- Realizar mudanças de posição
- Ser capaz de afinar bem na terceira posição
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda
- Ser capaz de combinar várias arcadas, bem como diferentes velocidades de arco
- Conhecer os golpes de arco *détaché*, *staccato* e *legato*
- Conhecer e trabalhar *vibrato*
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos e do vibrato
Três escalas maiores ou menores em 2 oitavas com os respetivos arpejos
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
Três peças* de estilos diferentes

### Prova Final – 7º ano/3º grau

Uma escala em duas oitavas com o respetivo arpejo (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

## 8ºANO / 4ºGRAU

### Competências

- Conhecer e trabalhar a meia posição, a segunda, a quarta e a quinta posição da mão esquerda
- Ser capaz de realizar mudanças de posição entre todas as posições conhecidas
- Ser capaz de afinar bem nestas posições
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de combinar várias arcadas, bem como diferentes velocidades de arco
- Ter progressivamente maior domínio das técnicas do *détaché*, do *staccato* e do *legato*
- Desenvolver o *vibrato*
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Exercícios técnicos e do vibrato
Três escalas maiores ou menores em 3 oitavas com os respetivos arpejos
Quatro estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
Três peças* de estilos diferentes

### Prova Final – 8º ano/4º grau

Uma escala em três oitavas com o respetivo arpejo (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

## 9ºANO / 5ºGRAU

### Competências

- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda
- Ser capaz de combinar os vários golpes de arco estudados
- Ser capaz de realizar mudanças de posição entre todas as posições conhecidas
- Ter uma afinação segura
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de compreender e de construir frases musicais
- Conhecer e reconhecer algumas formas e estilos musicais
- Desenvolver o *vibrato*
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Três escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas
Quatro estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
Duas peças* de estilos diferentes
O 1º ou o 2º e o 3º andamentos de um concerto ou o 1º e 2º ou o 3º e 4º andamentos de uma Sonata das indicados no programa ou de nível igual ou superior

#### Prova Global – 9º ano/5º grau

Uma escala maior e as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos na extensão de três oitavas. (ver anexo sobre escalas)	25 pontos
Dois estudos (de preferência de dois métodos diferentes e de carácter diferentes)	70 pontos
Uma peça* baseada nos objetivos e conteúdos do 5º grau ou de nível igual ou superior	35 pontos
Concerto (o 1º ou o 2º e o 3º andamentos) Sonata (o 1º e 2º ou o 3º e 4º andamentos)	70 pontos
Total	200 pontos

Nota: Pelo menos uma das obras deve ser, de preferência, executada de memória

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

## NÍVEL SECUNDÁRIO

### Prova de acesso ao 10º Ano / 6º Grau

Programa	Pontuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Uma escala maior e as relativas menores ou homónimas (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos na extensão de três oitavas. (ver anexo sobre escalas)</li> </ul>	25 Pontos
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Dois estudos dos indicados no programa ou de nível igual ou superior (de preferência de dois métodos diferentes).</li> </ul>	70 Pontos
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ Uma peça baseada nos objetivos e conteúdos do 5º grau ou de nível igual ou superior.</li> </ul>	35 Pontos
<ul style="list-style-type: none"> <li>➤ O 1º ou o 2º e o 3º andamentos de um concerto ou o 1º e 2º ou o 3º e 4º andamentos de uma Sonata das indicados no programa ou de nível igual ou superior</li> </ul>	70 Pontos
<b>Total</b>	<b>200 Pontos</b>

Nota: Pelo menos uma das obras deve ser, de preferência, executada de memória

## 10º ANO / 6º GRAU

### Competências

- Conhecer e trabalhar cordas dobradas como terceiras, sextas e oitavas
- Desenvolver progressivamente a velocidade da mão esquerda em toda a extensão da viola d'arco
- Ser capaz de executar corretamente acordes
- Ter uma afinação segura
- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Desenvolver as técnicas do *détaché*, do *staccato*, do *legato*, do *spiccato* e do *martelé*
- Ser capaz de compreender e de construir frases musicais
- Desenvolver o *vibrato*
- Conhecer e reconhecer algumas formas e estilos musicais
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

## 10º ANO / 6º GRAU

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
O 1º ou o 2º e o 3º andamentos de um concerto ou o 1º e 2º ou o 3º e 4º andamentos de uma Sonata das indicados no programa ou de nível igual ou superior
Duas peças*

### Prova Final – 10º ano/6º grau

Uma escala em três oitavas, maior ou menor, com o respetivo arpejo e uma escala (a mesma ou outra) em 3as, 6as e 8as na extensão de duas oitavas. (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

## 11º ANO/7º GRAU

### Competências

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de executar correta e afinadamente cordas dobradas (terceiras, sextas e oitavas)
- Desenvolver as técnicas do *détaché*, *do staccato*, *do legato*, *do spiccato* e *do martelé*
- Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão da viola d'arco
- Ter uma afinação segura
- Ser capaz de compreender e de construir frases musicais
- Conhecer e reconhecer algumas formas e estilos musicais
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica

## 11º ANO/7º GRAU

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
O 1º ou o 2º e o 3º andamentos de um concerto ou o 1º e 2º ou o 3º e 4º andamentos de uma Sonata das indicados no programa ou de nível igual ou superior
Uma peça*
Um andamento de uma Suite (para violoncelo solo), Sonata ou Partita (para violino solo) de J.S.Bach

### Prova Final 11º ano/7º grau

Uma escala em três oitavas, maior ou menor, com o respetivo arpejo e uma escala (a mesma ou outra) em 3as, 6as e 8as na extensão de duas oitavas (ver anexo sobre escalas)	50 pontos
Um estudo	50 pontos
Uma peça*	100 pontos
Total	200 pontos

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PARA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO 2014-2015

## 12º ANO/8º GRAU

### Competências

- Ser capaz de produzir um som uniforme e agradável
- Ser capaz de executar correta e afinadamente cordas dobradas (terceiras, sextas e oitavas)
- Desenvolver as técnicas do *détaché*, *do staccato*, *do legato*, *do spiccato* e *do martelé*
- Ser capaz de combinar diferentes golpes de arco
- Trabalhar a articulação e a velocidade da mão esquerda em toda a extensão da viola d'arco
- Ter uma afinação segura
- Conhecer e trabalhar harmônicos naturais e artificiais
- Possuir autonomia para estudar e construir uma interpretação musical de uma obra
- Conhecer e saber interpretar diferentes formas e estilos musicais
- Possuir capacidade crítica fundamentada relativamente a uma interpretação
- Ser criativo numa perspetiva de desenvolvimento de uma personalidade artística
- Ser capaz de executar as obras musicais de memória
- Ser capaz de uma autocorreção baseada numa audição crítica
- Conhecer o repertório e literatura essencial da viola d'arco
- Demonstrar uma atitude performativa em palco

## 12º ANO/8º GRAU

CONTEÚDOS MÍNIMOS
Duas escalas maiores com as relativas ou as homónimas menores (melódica e harmónica) com os respetivos arpejos em 3 oitavas e uma escala em 3as, 6as e 8as em 2 oitavas
Três estudos de caracteres diferentes dos indicados no programa.
O 1º ou o 2º e o 3º andamentos de um concerto dos indicados no programa ou de nível igual ou superior
Duas peças* de estilos diferentes
Dois andamentos de uma Suite (para violoncelo solo), Sonata ou Partita (para violino solo) de J.S.Bach

VIOLA d'ARCO: AVALIAÇÃO, COMPETÊNCIAS, CONTEÚDOS MÍNIMOS, PROVAS DE AVALIAÇÃO PAA E CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO - 2014-2015

**Prova Final – 12º ano/8º grau**

<b>Programa</b>	<b>Pontuação</b>
Um estudo baseado nos objetivos e conteúdos do 8º grau, ou de nível igual ou superior.	40 pontos
Um programa de livre escolha com a duração de 15-20 minutos	160 pontos
<b>Total</b>	<b>200 pontos</b>

Nota 1: Pelo menos uma das obras deve ser executada de memória.

Nota 2: No 12º ano/8º grau o aluno pode incluir no programa mínimo, na prova final ou no recital PAA, no máximo duas obras que já tenha estudado no ano anterior.

\* Como peça pode contar um andamento de sonata ou de concerto. No caso de querer usar uma sonata barroca; a partir do 9º ano/5º grau devem ser **dois** andamentos a contar como uma peça.

No 12º ano/8º grau é preferível não usar um andamento de concerto como peça, embora seja possível se for um andamento independente e de caráter contrastante.

# ANEXO IV – Programa de Viola d’arco do Instituto Gregoriano

## PROVAS GLOBAIS DE VIOLA 2013/2014

### 1ºGRAU

#### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

#### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

#### ESTRUTURA

(Alunos que estejam no 1º Grau pela primeira vez)

- 1 Peça à escolha do aluno – **100%**

(Restantes alunos)

- Uma escala maior e respectivo arpejo (duas oitavas) – **40%**
- Um estudo (com o uso dos 4 dedos) - **60%**

#### Prova de Maio

- Uma peça à escolha do aluno - **50%**
- Peça obrigatória - *Moto Perpétuo- Suzuki*- **50%**

#### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude
- Afinação
- Precisão Rítmica e Métrica
- Fidelidade ao texto musical
- Qualidade Sonora
- Coordenação motora

#### MATERIAL PERMITIDO

- Partitura das obras

#### DURAÇÃO

- Aproximadamente 5 minutos

**2º GRAU**

**OBJETO DE AVALIAÇÃO**

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

**CARACTERÍSTICAS**

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

**ESTRUTURA**

**Prova de Fevereiro**

- Uma Escala Maior e respectivo arpejo (duas oitavas) - **20%**
- Uma Escala Menor e respectivo arpejo (duas oitavas) - **20%**
- Um Estudo - **60%**

**Prova de Maio**

- Um 1º ou 3º andamento de Concerto ou Concertino ou uma peça - **60%**
- Peça Obrigatória - *Bourrée* - Haendel - **40%**

**CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO**

- Postura e Atitude
- Afinação
- Precisão Rítmica e Métrica
- Fidelidade ao texto musical
- Qualidade Sonora
- Coordenação motora
- Equilíbrio e fluência do discurso musical
- Desenvolvimento técnico

**MATERIAL PERMITIDO**

- Partitura das obras

**DURAÇÃO**

- Aproximadamente 10 minutos

### 3º GRAU

#### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

#### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

#### ESTRUTURA

##### Prova de Fevereiro

- Uma Escala Maior e uma Escala Menor Melódica (duas ou três oitavas) - **40%**
- Um Estudo com mudanças de posição - **60%**

##### Prova de Maio

- Uma Peça à escolha - **25%**
- Um 1º andamento ou um 2º e 3º andamentos de um Concerto ou Concertino (com mudanças de posição) - **50%**
- Peça obrigatória - *Gavotte* - Lully - **25%**

#### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude
- Afinação
- Precisão Rítmica e Métrica
- Fidelidade ao texto musical
- Coordenação motora
- Desenvolvimento técnico
- Equilíbrio e fluência do discurso musical
- Qualidade sonora e variedade tímbrica
- Comunicabilidade e personalidade musical
- Musicalidade

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 12 minutos

#### 4º GRAU

##### **OBJETO DE AVALIAÇÃO**

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

##### **CARACTERÍSTICAS**

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

##### **ESTRUTURA**

###### **Prova de Fevereiro**

- Escala Maior e menor Melódica com os respectivos arpejos em três oitavas - **40%**
- Um de dois estudos (ex. Kreutzer, Mazas, Kayser, ...) - **60%**

###### **Prova de Maio**

- Uma de duas peças - **30%**
- Um 1º ou um 2º e 3º andamentos de um Concerto - **60%**
- Leitura à 1ª vista - **10%**

##### **CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO**

- Postura e Atitude
- Afinação
- Fidelidade ao texto musical
- Desenvolvimento técnico
- Equilíbrio e fluência do discurso musical
- Qualidade sonora e variedade tímbrica
- Execução memorizada
- Adequação estilística
- Comunicabilidade e personalidade musical
- Musicalidade
- Qualidade de fraseado, dinâmica e agógica

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 12 minutos

## 5º GRAU

### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

### ESTRUTURA

#### Prova de Fevereiro

- Escala Maior e menor Melódica com os respectivos arpejos em três oitavas - **40%**
- Um estudo (ex. Kreutzer, Mazas, Kayser, ...) – **60%**

#### Prova de Maio

**(Alunos que apenas pretendam concluir o 5º Grau)**

- Uma peça - **40%**
- Um 1º ou um 2º e 3º andamentos de um Concerto - **60%**

**(Alunos que pretendam realizar a Prova de Admissão ao 6º Grau)**

- Uma Peça - **30%**
- Um Concerto completo (por ex. Sol M de Telemann) ou um 1º andamento de um concerto de dificuldade superior (Ex. J.C. Bach, Hoffmeister, Stamitz) – **60%**
- Leitura à 1ª vista - **10%**

### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude
- Afinação
- Fidelidade ao texto musical
- Desenvolvimento técnico
- Qualidade sonora e variedade tímbrica
- Execução memorizada
- Comunicabilidade e personalidade musical
- Musicalidade
- Qualidade de fraseado, dinâmica e agógica

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 12 minutos

## 6º GRAU

### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

### ESTRUTURA

#### Prova de Fevereiro

- Escala Maior e relativa Menor Melódica em três oitavas e respectivos arpejos com inversões - **35%**
- Um de dois Estudos - **65%**

#### Prova de Maio

- Um andamento de uma Suite para Viola Solo de J. S. Bach - **40%**
- 1º andamento de um Concerto (1º ou 2º e 3º) - **50%**
- Leitura à 1ª vista – **10%**

### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude
- Afinação
- Fidelidade ao texto musical
- Desenvolvimento técnico
- Qualidade sonora e variedade tímbrica
- Execução memorizada
- Comunicabilidade e personalidade musical
- Musicalidade
- Qualidade de fraseado, dinâmica e agógica

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 15 minutos

## 7º GRAU

### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

### ESTRUTURA

#### Prova de Fevereiro

- Escala Maior e relativa Menor Melódica e respectivo arpejo com inversões - **30%**
- Dois Estudos que constem no programa de 8º Grau - **70%**

#### Prova de Maio

- Uma Peça com acompanhamento de Piano - **20%**
- Dois andamentos contrastantes de uma Suite para Viola Solo de J. S. Bach - **30%**
- 1º andamento de um Concerto - **40%**
- Leitura à 1ª vista - **10%**

### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude
- Afinação
- Fidelidade ao texto musical
- Desenvolvimento técnico
- Qualidade sonora e variedade tímbrica
- Execução memorizada
- Comunicabilidade e personalidade musical
- Musicalidade
- Qualidade de fraseado, dinâmica e agógica

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 20 minutos

## 8º GRAU

### OBJETO DE AVALIAÇÃO

- Qualidade do desempenho técnico e interpretativo.

### CARACTERÍSTICAS

Prova de Fevereiro:

- Prova prática de execução na presença do professor de instrumento e/ou mais professores.

Prova de Maio:

- Prova prática de execução na presença de um júri.

### ESTRUTURA

#### Prova de Fevereiro

- Escala Maior e relativa Menor Melódica e respectivo arpejo com inversões - **20%**
- Um Estudo - **30%**
- Dois de três andamentos de uma Suite para Viola Solo de J. S. Bach - **50%**

#### Prova de Maio

- Um concerto completo (por ex. J. C. Bach, Hoffmeister, Stamitz, Joly Braga Santos ... ) - **50%**
- Uma Peça - **20%**
- Peça Obrigatória - **20%**
- Leitura à 1ª vista - **10%**

### CRITÉRIOS GERAIS DE CLASSIFICAÇÃO

- Postura e Atitude

- Afinação

- Fidelidade ao texto musical

- Comunicabilidade e personalidade musical

- Qualidade Sonora

- Adequação Estilística

- Musicalidade

- Execução memorizada

- Agilidade e destreza

- Qualidade e variedade tímbricas

- Compreensão formal da obra executada, baseada no fraseado e na articulação de cada parte com o todo

**MATERIAL PERMITIDO:** Partitura das obras

**DURAÇÃO:** Aproximadamente 12 minutos

**Nota: Um andamento de Sonata pode ser considerado como uma peça**

# ANEXO V – Programa de Viola d’arco do Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian



## Programa do curso de Violeta

### 1º ANO

#### Descrição do instrumento e suas características:

- Posição do e posição do instrumento;
- Maneira de pegar o arco e posição da mão esquerda;
- Iniciação à leitura das claves de dó e sol;
- Exercícios de dedos, separadamente, e conjugados com a posição do arco;
- Sincronização da mão esquerda e da mão direita;
- Utilização das cordas soltas;
- Exercícios progressivos, inventados pelo professor, no sentido de aproximar a evolução da execução no repertório escolhido.
- Exigir do aluno a aprendizagem, por vezes de memória, das referidas peças.

#### Métodos

BROSS (François).....Métodos para principiantes  
KREUS (Emil).....1º caderno  
MARTINI.....Laforge  
SITT (Hans)

#### Peças

ALBENIZ.....L’ Autonne  
COOLS (Eugène).....Serceuse  
HERMANN.....Morceaux  
KREUZ (Emil)

### 2º ANO

#### Estudos

HOFMANN.....Op. 86  
SITT (Hans).....Método  
WOHLFAHRT

#### Peças

CHAUSSON (Ernest).....Interlude  
KLENGEL (Paul).....(Klassische Stücke) Caderno nº1  
MOFFAT – PALASCHKO – ALTE MEISTER.....Für junge Spieler  
PURCELL (Henri).....Aria  
SOUZA (David).....Op. 12 Berceuse



### 3º ANO

#### Estudos

BROOS (François).....	Trabalho preparatório das cinco primeiras posições
KAYSER.....	36 Estudos Op. 20
MAZAS.....	Op. 36
PALASCHKO.....	Op. 87 Studi facili e melodici
SCHRADIECK.....	Caderno nº I e II
SITT (Hans).....	Método
WOHLFAHRT	

#### Peças

CORELLI.....	Classic Pieces
FIRKET (Léon).....	Concertstück
GARCIN (Jules) .....	Concertino
HAENDEL.....	Largo (Sonata em Ré menor)
HAYDN.....	2 Menuetti (Transcrição Fr. Broos)
KALLIWODA.....	Op. 186 – 3 Nocturnes
LAPARRA (Raoul) .....	Sarabande
MOFFAT.....	Palaschko – Alte Meister für jünge Spieler
SANTOS (Joly Braga).....	Canção

### 4º ANO

#### Estudos

CAVALLINI	
HOFMANN.....	Op. 86 e 87
KAYSER.....	Op. 20 – 36 Estudos
MAZAS.....	Op. 36
SCHRADIECK.....	Cadernos I e II
SITT (Hans).....	Método

#### Peças

BACH.....	Choral e Sarabanda
FORSYTH.....	Chanson Celtique
FAURÉ (Gabriel) .....	Après un Rêve et Sicilienne
HAENDEL.....	Classic Pieces
HAYDN.....	2 Menuetti
KLENGEL (Paul).....	(Klassische Stücke) Cadernos II e III
LULLI (J.B.).....	Classic Pieces
MARAIS (Marin).....	Volk French Dances
MARTEAU (Henri).....	Chaconne
MARTINI.....	Plaisir d' Amour
ROUGNON (Paul).....	Fantaisie Caprice
SANTOS (Joly Braga).....	Canção

### Sonatas

ARIOSTI  
CORELLI  
HAENDEL  
MARCELLO  
PURCELL  
TARTINI

### Concertos

MOZART.....Concerto em Ré Maior (Transcrição de F. Broos)  
KIESGEN KREUTZER – GINOT  
RODE – GINOT.....Concerto nº9 – 1º Solo  
RÜDIGER.....Concerto nº8 – 1º Solo  
SITT (Hans) .....Concertstück  
TÁGLISCHBECK  
ZELTER.....Concerto em Mi b Maior

### *MATÉRIA DE EXAME*

#### *4º ANO*

- 1ª Prova – à escolha do júri, uma escala maior e outra menor melódica, na extensão de duas oitava até à quinta posição e seus respetivos arpejos.
- 2ª Prova – a) Tirando à sorte : um estudo de entre seis, de Kayser ou Sitt  
b) À escolha do júri: um estudo de entre seis de Hofmann (Op. 86 ou Op. 87 ou de Mazas Op. 36)
- 3ª Prova – uma sonata clássica, das incluídas no 4º ano, à escolha do aluno (o júri indicará dois andamentos) – ou um primeiro andamento de um concerto clássico ou romântico.
- 4ª Prova – Uma peça tira à sorte, de entre três apresentadas pelo aluno, incluídas no programa do 4º ano.
- 5ª Prova – Leitura à primeira vista de oito a dez compassos de um trecho fácil.

N.B – As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as quais figuram nos quatro primeiros anos.

#### *5º e 6º ANOS*

### Estudos

BRUNI  
CAMPAGNOLI.....41 Caprices  
HERMANN.....Op. 22  
PALASCHKO.....Op. 77-92  
SCHRADIECK.....Cadernos I e II  
WEINRICH

### Pecas

BACH.....	Grave
CAMPAGNOLI.....	Caprice
CASADESUS (Francis).....	2 pièces pour alto et Romance - Provençale
CORELLI.....	Adagio e Alegro
COSTA (Luis) .....	Sonatina
D' INDY (Vicent).....	Lied
FAURÉ(Gabriel).....	Élégie et Après un Rêve
FIRKET (Léon).....	Romanza
FLEURY (Henri).....	Op. 18 – Fantaisie
GLAZUNOV.....	Élégie e Sérénade Espagnola
HINDEMITH.....	Trauermusik
JONGEN (Joseph).....	Méditation
JULLIEN (René).....	Lied
LOCATELLI (Pietro).....	Sicilienne
MILANDRE.....	Andante e Menuet
RODRIGUES (Flaviano).....	Berceuse (Transcrição F. Broos)
ROUGNON (Paul).....	Aria
SEITZ (Albert).....	Fantaisie de Concert
VAUGHAN (Williams).....	Prelúdio
VIEUXTEMPS (Henri).....	Élégie e Capriccio
VIEUXTEMPS (Henri).....	Etude
VIOTTI - GINOT.....	Concerto nº29 (1º solo)
WALLNER (Leopold).....	Romanza

### Sonatas

BACH	
BEETHOVEN.....	Op. 17 (Transcrição)
BOWEN (York)	
DITTERSDORF	
ECCLES	
HAENDEL.....	Luigi d'Ambrosio
HENNESSY (Swan).....	Sonate Celtique
LOEILLET	
MARCELLO	
STAMITZ (Karl)	
TARTINI	

### Concertos

DITTERSDORF.....	Concerto em Fá Maior
HAENDEL.....	Concerto em Sol menor
HAENDEL.....	Casadesus – Concerto em Si menor
SITT (Hans) .....	Concerto em Lá menor

TELEMANN.....	Concerto em Sol Maior
VIVALDI.....	Concerto em Ré menor
ZELTER.....	Concerto em Mib Maior
J.S.BACH.....	Suites para viola solo (transcrição do violoncelo)

### MATÉRIA DE EXAME 6º ANO

- 1ª Prova – a) à escolha do júri:  
- Escala maiores, na extensão de três oitavas, de Mi b, Fá e Sol, com as relativas menores e seus arpejos.  
b) Escalas maiores na extensão de duas oitavas, em terceiras, de Ré, Mi e Fá.
- 2ª Prova – a) Tirando à sorte : um estudo de entre quatro de Bruni ou Campagnoli;  
b) À escolha do júri: um estudo de entre quatro de Hermann Op. 22 e Palaschko Op. 77
- 3ª Prova – (à sorte) Uma peça de entre três apresentadas pelo aluno, de autores diferentes, sendo uma de autor português. (Poderá ser considerado como peça ou andamento de uma Suite de Bach)
- 4ª Prova – Um concerto clássico ou romântico (completo) à escolha do aluno.
- 5ª Prova – Leitura à primeira vista de um trecho de dificuldade média.

N.B – As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as quais figuram nos 5º e 6º anos.

### 7º e 8º ANOS

#### Estudos

CAMPAGNOLI.....	7 Divertimenti
HERMANN.....	Op. 18
HOFFMEISTER	
PALASCHKO.....	Op. 36
POLO (Enrico).....	30 estudos de cordas dobradas
SAUZAY.....	Études harmoniques
VIEUX (Maurice).....	10 Études Nouvelles

#### Peças

BAX	
(Arnold).....	Phantasy
BLOCH (Ernest).....	Suite Hébraïque
BRUCH (Max).....	Op. 85 Romanza
BÜSSER (Henri).....	Appassionato
CAMPAGNOLI.....	Caprice
CANTELOUBE.....	Bourrée Auvergnate



Escola Artística | Código 404251



CARNEIRO (Claudio).....	Khroma e Ausência
COSTA (Luís) .....	Sonatina
ENESCO (Georges).....	Concertstück
FAURÉ(Gabriel).....	Elégie
FERNANDES (Armando).....	Sonatina
GOLESTAN (Stan).....	Arioso et Allegro de Concert
HINDEMITH.....	Sonata Op. 25 e Op. 11 para Viola Solo
HUE (Georges).....	Thème Varié
IBERT (Jacques).....	Aria
JONGEN (Joseph).....	Allegro appassionato
JULLIEN (René).....	Concertstück
LOCATELLI (Pietro).....	Sicilienne
MILHAUD (Darius).....	Quatre Visages
OLIVEIRA (Fernando Correira) .....	Lugar do Feitiço
PISTON (Walter) .....	Interlude
RAVEL (Maurice) .....	Pièce en Forme de Habanera
REGER (Max).....	3 Suites para viola solo
RODRIGUES (Flaviano).....	Berceuse
ROUSSEL (Albert).....	Aria
SCHUMANN (Robert).....	Op.113 Marchenbilder
SOULAGE (Marcelle).....	Op. 9 Berceuse
VAUGHAN (Williams).....	Suite
VIEUX (Maurice).....	Solo de Concours
VIEUXTEMPS (Henri).....	Capriccio
VIEUXTEMPS (Henri).....	Étude
VITALI.....	Chaconne
VIVALDI.....	Suite em Si b Maior
WALLNER (Leopold).....	Romanza

### Sonatas

ARIOSTI.....	Sonata em Lá Maior
BACH	
BAX (Arnold)	
BOCCHERINI	
BRAHMS.....	Op. 120 nº 1 e 2
BEETHOVEN.....	Op. 17 (Transcrição)
BREVILLE (Pierre de)	
DITTERSDORF	
GEMINIANI	
GENZMER	
LECLAIR (Jean-Marie)	
LOCATELLI	
MILHAUD (Darius).....	1ª Sonata
MOZART.....	Transcrição de Fr. Broos

SCHUBERT.....Arpeggione  
SOULAGE (Marcelle)  
STAMITZ (Karl)

### **Concertos**

BACH (J.C.).....Casadesus – Concerto em Dó menor  
BECK (Conrad)  
BOZZA (Eugène)  
GRAÇA (Fernando Lopes)  
HAENDEL.....Casadesus – Concerto em Si menor  
HOFFMEISTER (F.A.).....Concerto em Ré Maior  
MILHAUD (Darius).....Concerto nº 1  
RIVIER (Jean)  
ROLLAGA (Alexandre)  
SANTOS (Joly Braga)  
STAMITZ (Karl)  
TARTINI (Chaumont).....Concerto em Sol menor  
TELEMANN.....Concerto em Sol Maior  
ZELTER.....Concerto em Mib Maior  
J.S.BACH.....Suites e Partitas (transcrição do violoncelo e do violino)

### ***MATÉRIA DE EXAME***

#### ***8º ANO***

- 1ª Prova – Tirado à sorte um estudo de entre seis apresentados pelo aluno, desde estudos de Hoffmeister, Palaschko Op. 36, Maurice Vieux (dois de cada livro)
- 2ª Prova – Três andamentos de uma Suite ou de uma Partita de Bach para Viola solo (transcrição do violino e do violoncelo), escolhidos pelo júri.
- 3ª Prova – Execução de um concerto ou de uma sonata.
- 4ª Prova – Uma peça tirada à sorte de entre três, sendo, uma de autor português contemporâneo.
- 5ª Prova – Uma peça obrigatória, anunciada no final do segundo período.
- 6ª Prova – Leitura à primeira vista de um trecho difícil.

N.B – As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as quais figuram nos 7º e 8º anos.

#### ***1º, 2º e 3º ANOS SUPERIORES***

### **Estudos**

ANZOLETTI  
NEY (Casimir) .....24 Preludes  
PALASCHKO.....Op. 44 – 49 - 62



Escola Artística | Código 404251



PASCAL (Leon).....25 Divertissements  
 VIEUX (Maurice).....20 Estudos dedicados aos primeiros prémios

**Peças**

BLOCH (Ernest).....Suite Hébraïque  
 BIGOT (Eugène).....Thème et Variations  
 CARNEIRO (Claudio).....Khroma  
 CLARKE (Rebecca).....Passacaglia  
 COSTA (Luis) .....Sonatina  
 ENESCO (Georges).....Concertstück  
 FRANÇAIX (Jean).....Rhapsodie  
 FAURÉ(Gabriel).....Elégie  
 GENSMER (Harald).....Sonata para viola solo  
 HINDEMITH.....Sonata Op. 11 nº 9 para Viola Solo  
 HUE (Georges).....Thème Varié  
 IBERT (Jacques).....Aria  
 INGHELBRECHT.....Impromptu  
 JONGEN (Joseph).....Suite em Si menor  
 LEGLEY (Vic).....Poème du Printemps  
 MARAIS (Marin).....Fantasie  
 OLIVEIRA (Fernando Correira).....Lugar do Feitiço  
 RAVEL (Maurice).....Pièce en Forme de Habanera  
 REGER (Max).....3 Suites para viola solo  
 SCHUMANN (Robert).....Op.113 Marchenbilder  
 STRAVINSKY.....Sonata para viola solo  
 VIEUX (Maurice).....Scherzo et Etude de Concert  
 VITALI.....Chaconne  
 VIVALDI.....Suite em Si b Maior  
 YSAYE (Eugène).....Sonata para viola solo  
 VAN DE MOORTEL.....Nocturne

**Sonatas**

BACH  
 BADINGS  
 BIBER  
 BLISS (Arthur)  
 BRAHMS.....Op. 120 nº 1 e 2  
 GENZMER (Harold)  
 GUARNIERI (Camargo)  
 HINDEMITH (Paul)  
 HONNEGER  
 HUMMEL  
 KOEHLIN (Charles)  
 LEGLEY (Vic)

MOZART.....Sonata op. 481 (Transcrição de Fr. Broos)  
SCHUBERT.....Arpeggione  
SOULAGE (Marcelle)  
STAMITZ (Karl)  
VAN DE MOORTEL

### **Concertos**

ARENDS (J.).....Op. 7  
BACH (J.C.).....Casadesus – Concerto em Dó menor  
BACH (K.Ph.Em.).....Concerto em Lá menor  
BARTOK  
GRAÇA (Fernando Lopes)  
HINDEMITH  
HOFFMEISTER (F.A.).....Concerto em Ré Maior  
HUMMEL.....Fantasia on Mozart Themes  
LEIBOVITZ (René)  
MILHAUD (Darius).....Concerto nº 1  
MALIPIERO (G.F.).....Dialoghi  
MOZART.....Concerto em Lá Maior  
RIVIER (Jean)  
ROLLA (Alexandre)  
SANTOS (Joly Braga)  
STAMITZ (Karl)  
TARTINI (Chaumont).....Concerto em Sol menor  
WALTON  
J.S.BACH.....Suites e Partitas (transcrição do violoncelo e do violino)

### ***MATÉRIA DE EXAME***

#### ***3º ANO SUPERIOR***

- 1ª Prova – Tirado à sorte um estudo de entre quatro apresentados pelo candidato, sendo obrigatório um Prelúdio de Casimir Ney e um estudo de Maurice Vieux.
- 2ª Prova – Uma Suite, Sonata ou Partita de J.S.Bach para Viola solo (transcrição do violino e do violoncelo).
- 3ª Prova – Uma Sonata clássica ou moderna (tirada à sorte).
- 4ª Prova – Uma peça à escolha do júri de entre quatro, apresentadas pelo candidato, sendo obrigatória uma de autor português ou brasileiro (um andamento de Sonata poderá ser incluído como peça)
- 5ª Prova – À escolha do candidato. Execução de um concerto completo clássico ou moderno, com acompanhamento de orquestra, de memória.

N.B – As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as quais figuram os três últimos anos.

## ANEXO VI – Programa de Viola d'arco da Escola de Música do Conservatório Nacional

-1-

PROGRAMA DO CURSO DE VIOLETA

1º ANO

Descrição do instrumento e suas características.

Posição do corpo e posição do instrumento.

Maneira de empregar o arco e posição da mão esquerda.

Iniciação à leitura das claves de dó e sol.

Exercícios de dedos, separadamente, e conjugados com o emprego do arco.

Sincronização da mão esquerda e da mão direita.

Utilização das cordas soltas.

Exercícios progressivos, inventados pelo professor, no sentido da aproximação do ré-  
todo escolhido e ilustrados por pequenas peças. Exigir do aluno a aprendizagem, de me-  
mória, das referidas peças.

Métodos

BROCS (François)..... Método para principiantes

KREUS (Eail) ..... 1º caderno

MARTINI ..... Laforge

SITT (Hans)

Peças

ALBENIZ ..... L'Autonne

COOLS (Eugène) ..... Barceusc

HERMANN ..... Morceaux Faciles

KREUS (Eail)

2º ANO

Estudos

HOFMANN ..... Op. 86

SITT (Hans) ..... Método

WOLFFHART ..... McGill

Peças

- CHAUSSON (Ernest) ..... Interlúdio
- KLEGGEL (Paul) ..... (Klassische Stücke) Caderno nº 1
- MOFFAT - PALASCHKO - ALTE MEISTER ..... Für junge Spieler
- FURCELL (Henri) ..... Aria
- SCUZA (David) ..... Op. 12 Berceuse

3º ANO

Estudos

- BROCS (Franz) ..... Trabalho preparatório das cinco primeiras posições
- KAYSER ..... 36 Estudos op. 20
- MAZAS ..... Op. 36
- PALASCHKO ..... Op. 87 Studi. facili e melodici
- SCHRADIECK ..... Caderno nº. I. - II.
- SITT (Hana) ..... 15 estudos

Peças

- CORELLI ..... Classic Pieces
- FIRKET (Léon) ..... Concertatürk
- GARCIN (Jules) ..... Concertino
- HAENDEL ..... Largo (da sonata em ré menor)
- HAYDN ..... 2 Menuetti (Transcrição Fr. Broos)
- KALLIWODA ..... Op. 186 - 3 Nocturnes
- LAPATRA (Raoul) ..... Sarabande
- MOFFAT ..... Palaschko - Alte Meister für junge Spieler
- SANTOS (Joly Braga) ..... Canção

4.º ANO

Estudos

CAVALLINI  
 HOFMANN ..... Op. 86 e 87  
~~KAISER~~ ..... Op. 20 → 36 estudos  
 MAZAS ..... Op. 36  
 SCHRADIECK ..... Cadernos nºs I - III  
 SITT (Hans)

Peças

DACH ..... Choral e Sarabanda  
 BOSSI - M. ENRICO ..... ROMANZA  
 FORSYTH ..... Chanson Celtique  
 FAURÉ (Gabriel) ..... Après un Rêve ~~et d'autres~~  
 HAENDEL ..... Classic Pieces  
 HAYDN ..... 2 Menuetti  
 KLENGEL (Paul) ..... Klassische Stücke cadernos II e III  
 LULLI (J.B.) ..... Classic Pieces  
 MARAIS (Marin) ..... Vold French Dances  
 MARTEAU (HENRI) ..... Chaconne  
 TINI ..... Plaisir d'Amour  
 ROUGHON (Paul) ..... Fantaisie Caprice  
 SANTOS (JOLY BRAGA) ..... Canção

Sonatas

A'IOSTI  
 CORELLI  
 GRAUN  
 HAENDEL ..... Van hout.  
 MARCELLO  
 PURCELL  
 TARTINI

Concertos

- HUBAY (Jeno) ..... Morceau de Concert
- MOZART ..... Concerto em ré maior (Transcrição F. Broos)
- KIESGEN
- KREUTZER - GINOT ..... Concerto nº 9 - 1ª Solo
- RODE - GINOT ..... Concerto nº 3 - 1ª Solo
- RÜDIGER
- SITT (Ilans) ..... Concertstück
- TÁGLISCHBECK
- ZELTER ..... Concerto em mi b maior

LATÉLIA DE EXAME

4º ANO

- 1ª Prova - à escolha do júri, uma escala maior e outra menor melódica, na extensão de duas oitavas até à quinta posição e seus respectivos harpejos.
- 2ª Prova - a) tirado à sorte: um estudo de entre seis, de ~~Kapsler~~ <sup>Cavallini</sup> ou Sitt;  
b) à escolha do júri: um estudo de entre seis de Hoffmann (Op. 86 ou op. 87) ou de Mazas op. 36
- 3ª Prova - Uma Sonata clássica, das incluídas no 4º ano, à escolha do júri (o júri indicará dois andamentos) - ou um primeiro andamento de um concerto clássico ou romântico.
- 4ª Prova - Uma peça tirada à sorte, de entre três apresentadas pelo aluno, incluídas no programa do 4º ano.
- 5ª Prova - Leitura à primeira vista de oito a dez compassos de um trecho fácil.

N.B. - As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos quatro primeiros anos.

5º E 6º ANOS

Estudos

BRUNI ..... 25 estudos  
 CAMPAGNOLI ..... 41 caprices  
 HERMANN ..... Op. 22  
 PALASHKO ..... Op. 77-92  
 SCHIRADIECK ..... Cadernos II e III  
 WEINRICH

Pièces

BACH - GÜLLER ..... Grave  
 CAMPAGNOLI ..... Caprice  
 " ..... *Beethoven com violão*  
 CASADESUS (Francis) ..... 2 pièces pour alto et Romance - Provençale  
 CORELLI ..... Adagio e Allegro  
 COSTA (Luís) ..... Sonatina  
 D'INDY (Vincent) ..... Lied  
 FAURÉ (Gabriel) ..... Élegie et ~~Andante~~ *Sicilienne*  
 FIRKET (Léon) ..... Ronanza  
 FLEURY (Henri) ..... Op. 18 - Fantaisie  
 LAZOUNOV - Élegie e Sérénade Espagnola  
 HINDEMITH ..... Trüernmusik  
 J. JACCHINI ..... *RECITAS HEBRAICAS (2)*  
 JONGEN (Joseph) ..... Méditation  
 JULLIEN (René) ..... Lied  
 LOCATELLI (Pietro) ..... Sicilienne  
 MILANDRE ..... Andante e Menuet  
 RODRIGUES (Flaviano) ..... Berceuse (Transcrição F. Broos)  
 ROUGNON (Paul) ..... Fantaisie de Concert  
 ROUSSEL (Albert) ..... Aria  
 SEITZ (Albert) ..... Fantaisie de Concert  
 Vaughan (Williams) ..... Prelúdio  
 VIEUXTEMPS (Henri) ..... Élegie e Capriccio

- VIEUXTEMPS - MCGILL ..... Étude
- VIOTTI - GINOT ..... Concerto nº 29 (1ª solo)
- WALLNER (Leopold) ..... Romanza

Sonatas

- BACH
- BEETHOVEN ..... Op. 17 (Transcrição)
- BOWEN (York)
- DITERSDORF
- ECCLES
- HAENDEL ..... Luigi d'Ambrosio
- HENNESSY (Swan) ..... Sonate Celtique
- LOEILLET
- MARCELLO
- STALITZ (KARL)
- TARTINI

Concertos

- DITERSDORF ..... Concerto em Fá Maior
- HAENDEL ..... Concerto em sol menor
- HAENDEL ..... Gasadesus - Concerto em si menor
- SITT (Hans) ..... Concerto em lá menor
- TELEMANN ..... Concerto em Sol Maior
- VIVALDI - MCGILL ..... Concerto em ré menor
- ZELTER ..... Concerto em mi b maior
- Suites J. S. BACH ..... para viola solo (transcrição do violoncelo)

*Pleyel - Iguaz concerto em Ré Maior*

MATÉRIA DE EXAME

6º ANO

- 1ª Prova - a) à escolha do júri:  
Escalas maiores, na extensão de três oitavas, de mi b, fa e sol, com ré-  
lativas menores e seus respectivos arpejos;  
b) Escalas maiores, na extensão de duas oitavas, em terceiras, de ré, mi-b-  
e fá.
- 2ª Prova - a) tirada à sorte: um estudo de entre quatro de Bruni ou Campagnoli;  
b) à escolha do júri: um estudo de entre quatro de Hermann op. 22 e Heinrich,  
ou Palaschko op. 77
- 3ª Prova - (à sorte) Uma peça de entre três apresentadas pelo aluno, de autores dife-  
rentes, sendo uma de autor português. (Poderá ser considerado como peça um  
andamento de uma Suite de Bach)
- 4ª Prova - Um concerto clássico ou romântico (completo) à escolha do aluno.
- 5ª Prova - Leitura, à primeira vista, de um trecho de dificuldade média.

N.B. As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que fi-  
guram nos 5º e 6º anos.

7º E 8º ANOS

Estudos

- CAMPAGNOLI - Ginot ..... 7 divertimenti
- HERMANN op. 18
- HOFFMEISTER
- PALASCHKO ..... Op. 36
- POLO (Enrico) ..... Trinta Studi a corde Doppie
- SAUZAY ..... Études harmoniques
- VIEUX (Maurice) ..... 10 Études Nouvelles

Peças

BAX (Arnold) .....	Phantasy
BLOCH (Ernest) <i>Suite</i> .....	Suite Hébraïque
BRUCH (Max) .....	Op. 85 Romanza
BÜSSER (Henri) .....	Appassionata
CAMPAGNOLI .....	Caprice
CANTELOUBE .....	Bourrée Auvergnate
CARNEYRO (Claudio) .....	Khroma e Ausência
COSTA (Luís) .....	Sonatina
ENESCO (GEORGES) .....	Concertstück
FAURE (Gabriel) .....	Elegie
FERNANDES (Armando) .....	Sonatina
GOLDSMAN (Stan) .....	Arioso et Allegro de Concert
HINDEMITH (Paul) .....	Sonata op. 25 e op. 11 para Viola Solo
HUE (Georges) .....	Thème Varié
IBERT (Jacques) .....	Aria
JONGEN (Joseph) .....	Allegro appassionato
JULLIEN (Renó) .....	Concertstück
LOCATELLI (Pietro) .....	Sicilienne
MILHAUD (Darius) .....	Quatre Visages
OLIVEIRA (Fernando Correia) .....	Lugar do Feitiço
PISTON (Walter) .....	Interlude
RAVEL (Maurice) .....	Pièce en Forme de Habanera
REGER (Max) .....	3 Suites para viola solo
RODRIGUES (Flaviano) .....	Berceuse
ROUSSEL (Albert) .....	Aria
SCHUMANN .....	Op. 113 Märchenbilder
SOULAGE (Marcelle) .....	Op. 9 Berceuse
VAUGHAN - WILLIAMS .....	Suite
VIEUX (Maurice) .....	Solo de Concours
VIEUXTEMPS .....	Capriccio

VIECKTEPFS - MCGILL ..... Etude  
 VITALI - CIMMONT ..... Chaconne  
 VIVALDI - BOULAY ..... Suite en si b maior  
 WALLNER (Leopold) ..... Romance

Concertos

BACH (J.S.) ..... Casadesus - Concerto em dó menor  
 BECK (Conrad)  
 BÉNOIST - GÉOFFRE ..... F. A. (A. S. T.)  
 BOZZA (Eugeno)  
 BRAMONDA (José Domingos)  
 GRAÇA (Fernando Lopes)  
 BARENDEL (Casadesus)  
 HOFFMEISTER (F.A.) ..... Concerto em ré maior  
 MILHAUD (Darius) ..... Concerto nº 1  
 RIVIER (Jean)  
 ROLLAGA (Alexandre)  
 SANTOS (Joly Braga)  
 STAMITZ (Karl)  
 TARTINI (Ghaumont) ..... Concerto em sol menor  
 TELEMANNI ..... Concerto em sol maior  
 ZELTER ..... Concerto em si b maior

Sonatas

ARIOSTI ..... Sonata em lá maior  
 BACH  
 BAX (Arnold)  
 BOCCERINI  
 BRAHMS ..... Op. 120 nºs I e II  
 BROWN (Robert)  
 BRÉVILLE (Pierre do)  
 DELUS (FREDÉRIC)  
 DITTFERSDORF  
 P  
 GEMINIANI  
 GENZMER  
 HAMMER (Xaver)  
 HOLLAND THEODORE ..... Suite nº 1

- LECLAIR (Jean-Marie)
- LOCATELLI
- MILHAUD (Darius) ..... 1ª Sonata
- MOZART ..... Transcrição Fr: Bröos
- SCHUBERT ..... arpeggione
- She STAIKOVITCH - DMITRI ..... op. 147
- SOULAGE (Marcello)
- STAMITZ (Karl)
- VAN DE MOOREL
- Suites - Sonatas e Partitas de J. S. Bach  
(transcrição do violoncelo e do violino)

INTEIRA DE EXAME

8º ANO

- 1ª prova - Tirado à sorte um estudo de entre <sup>quatro</sup> ~~seis~~ apresentados pelo aluno, dos cadernos de Hoffmeister, Palaschko op, 36 Maurice Vieux (~~de cada livro~~).
- 2ª Prova - Três andamentos de uma Suite de Bach para viola solo (transcrição do violino e do violoncelo), escolhidos pelo júri.
- 3ª Prova - Execução de um concerto ou de uma sonata.
- 4ª Prova - Uma peça <sup>escolhida pelo júri</sup> ~~tirada à sorte~~ de entre três, sendo uma de autor português contemporâneo.
- 5ª Prova - Uma peça obrigatória, anunciada no final do segundo período.
- 6ª Prova - Leitura, à primeira vista, de um trecho difícil

N.B. As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos 7º e 8º anos.

1º 2º E 3º ANOS SUPERIOR

Estudos

ANZOLETTI

NEY (Casimir) .....	24 Preludes
PALASCHKO .....	Op. 44 - 49 - 62
PASCAL (Leon) .....	25 divertissements
VIEUX (Maurice) .....	20 Estudos dedicados aos primeiros prémios

Peças

BLOCH (Ernest) .....	Suite
BIGOT (Eugène) .....	Thème et Variations
CARNEYRO (Claudio) .....	KHRQMA
CLARKE (Rebecca).....	Passacalle
COSTA (Luís) .....	Sonatina
ENESCO (Georges) .....	Concertstück
FRANÇAIX (Jean) .....	Rhapsodie
GENSELER (Harald) .....	Sonata para viola solo
MINDEMITZ (Paul) .....	Sonata op. 11 nº 9 para viola solo
MAUE (Georges) .....	Thème Varié
IBERT (Jacques) .....	Aria
INGHELSBOLM .....	IMPROMPTU
JONGHE (Joseph) .....	Suite en si mineur
LEGLEY (Vic) .....	Poème du Printemps
MARJIB (Marin) BOULAY .....	Fantaisie
OLIVEIRA (Fernando Correia) .....	Lugar do Feitiço
RAVEL (Maurice) .....	Pièce en forma de habanera
REGER (Max) .....	3 Suités para viola solo
SCHUMANN .....	Op. 113 Märchenbilder
SOULGE (Morelle) .....	Sonata para viola solo

- STRAVINSKY ..... Elegie para viola solo
- VIEUX (Maurice) ..... Schorzo et Etude de Concert
- VITALI - CHAUMONT ..... Chaconne
- VIVALDI - BOULAY ..... Suite
- YSAYE (Eugène) VAN DE MOORTELT ..... Sonata para viola solo
- VAN DE MOORTELT (Arie) ..... Nocturne

Concertos

- AREHDS (H.) ..... Op. 7
- BACH (J.C.) ..... Casadesus (Concerto en dó menor)
- BACH (K. Ph. Em) - BOULAY ..... Concerto en lá menor
- BARTOK
- GRAÇA (Fernando Lopes)
- BRINDELITH
- HOFFMEISTER
- HUMMEL ..... Fant. éia on Mozart Theres
- LEIBOVITZ (René) ..... Op. 35
- MILHAUD (Darius) ..... Concerto nº 1
- MALIPIERO (G.F.) ..... DIALOGHI
- MOZART ..... Concerto en lá maior
- RIVIER (Jean)
- ROLLA - ALEXANDRE (A.)
- SANTOS (Joly Braga)
- SPAMITZ (Karl)
- TANSLANEI
- TARTINI - MARCE VIEUX
- WALTON

Sonctas

- BACH
- BADINGS
- BIDER

BLISS (Arthur)  
BRAHMS ..... Op. 120 nºs I e II  
GENZMER (Harold)  
GUARNIERI (Gonargo)  
HINDELITH (Paul)  
HONNEGER  
HUMMEL  
KOECHLIN (Charles)  
LEGLEY (Vic)  
MOZART ..... Sonata op. 481 (Transcrição Fr. Broos)  
SCHUBERT (Arpeggione)  
SOULAGE (Marcelle)  
STAMITZ (Karl)  
VAN DE MOORTEL  
SUITES E SONATAS OU PARTITAS de J. B. BACH (Transcrição do violoncelo e do Violino)

MATÉRIA DE EXAME

3º ANO SUPERIOR

- 1ª Prova - (à sorte) - Um estudo de entre quatro apresentados pelo candidato, sendo obrigatório um Prelúdio de Casimir Ney e um estudo de Maurice Vieux
  - 2ª Prova - Uma Suite, Sonata ou Partita de J. S. Bach (transcrição de Violoncelo ou de Violino)
  - 3ª Prova - (à sorte) - Uma Sonata clássica ou moderna
  - 4ª Prova - (à escolha do júri) Uma peça de entre quatro, apresentadas pelo candidato, sendo obrigatória uma de autor português ou brasileiro (um andamento de Sonata poderá ser incluído como peça).
  - 5ª Prova - à escolha do candidato. Execução, de memória, de um concerto completo, clássico ou moderno, com acompanhamento de orquestra.
- N.B. As obras compreendidas neste programa serão escolhidas entre as que figuram nos três últimos anos.

## Anexo VII – Pedido de autorização da realização do estudo à Casa Pia de Lisboa, CED D. Maria Pia, e a Encarregados de Educação

Lisboa, 07 de Abril de 2015,

Exmo(a) Senhor(a)

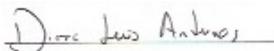
Diretor do CED D. Maria Pia:

Encontro-me neste momento a realizar uma investigação académica acerca da introdução de música contemporânea portuguesa no Ensino Básico da Viola d'arco em Portugal, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro.

Neste contexto trabalharei em dois workshops alguns conceitos e peças de música contemporânea portuguesa com os educandos de viola d'arco do CED D. Maria Pia. Estes conceitos serão trabalhados em workshop, a par dos conteúdos lectivos propostos nas planificações do Departamento de Expressões. Não irão interferir com o aproveitamento dos educandos, e servirão o propósito de os tornar músicos mais completos e atentos à realidade da arte contemporânea atual.

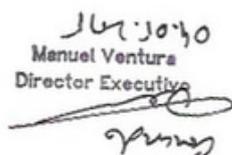
Venho por este meio requerer a autorização para poder levar a cabo este estudo no CED D. Maria Pia.

Com os melhores cumprimentos,



(Diana Luís Antunes)

O Director do CED. D. Maria Pia,



16.04.2015  
Manuel Ventura  
Director Executivo

Exmo(a) Senhor(a)

Encarregado(a) de Educação:

Encontro-me neste momento a realizar uma investigação académica acerca da música nova portuguesa no Ensino Básico da Viola d'arco em Portugal, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro.

Neste contexto trabalharei com o seu educando no terceiro período, sob a forma de dois workshops. Um primeiro workshop de audição de música contemporânea, em que serão apresentadas algumas obras contemporâneas e registadas em vídeo as reações às mesmas por parte do seu educando. Um segundo workshop em que serão trabalhadas algumas obras compostas no âmbito desta investigação, seguidos de uma entrevista registada em vídeo. Devido à existência de gravações vídeo, solicito a sua autorização através do preenchimento do documento abaixo.

As informações das gravações serão exclusivamente utilizadas no sentido da escrita da tese e defesa pública da mesma.

Agradeço toda a colaboração prestada.

Com os melhores cumprimentos,

\_\_\_\_\_

(Diana Luís Antunes)

Eu, \_\_\_\_\_ encarregado(a) de educação do aluno(a) \_\_\_\_\_, declaro que autorizo que Diana Luis Antunes trabalhe com o meu educando peças extra-curriculares, e, caso existam gravações, que as informações dos workshops e gravações sejam utilizadas exclusivamente no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro. Autorizo ainda que os dados da entrevista realizada ao meu educando sejam exclusivamente utilizados no âmbito do Mestrado em Ensino da Música da Universidade de Aveiro.

## **Anexo VIII – Transcrições das gravações dos grupos de foco – workshop de audição de música contemporânea**

### **Grupo 1**

(Introdução, explicação do que vai acontecer)

01:10: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista

01:12: Olha vão-me dizer o que é que vocês acham que este instrumento é.

01:13: Aluno C4: Qual? Eu não vejo!

01:14: Prof. Calma, vais ouvir!

01:37: Prof. Então? Digam!

01:43: Aluno C4: Eu não sei.

01:52: Prof. E se eu disser que é uma viola d'arco?

02:20: Prof. Eu vou explicar o que vocês estão a ouvir, ok? (Pausa na música, pega na viola e toca harmónicos)

02:31: É uma viola, só que está a tocar harmónicos. O que é que estou a fazer diferente que vocês ainda não fazem? Estou a pisar as cordas?

03:03: Aluno C4: Não!

03:04: Prof. Estou só a tocar não é?

03:05: Aluno C4: Sim!

03:06: Prof. Isto chamam-se harmónicos, é o que vocês estavam a ouvir.

03:10: (Prof continua com a música)

03:20: Ok, vamos ouvir outra.

03:30: Concerto para Viola – Schnittke

05:09: Prof. Então, o que vos vem à cabeça quando ouvem esta música?

05:10: Aluno C4: Então...foi giro...

05:25: Prof. Tu ouviste isto, e qual foi a frase que te veio à cabeça? (Para o aluno 2)

05:30: Prof. Nada..?

05:37: Prof. Aluna A4, quando ouviste isto qual foi a primeira coisa que te veio à cabeça?

05:38: Aluna A4: Que toca bem.

06:00: Prof. Ok, vocês não precisam de gostar, percebem? Eu quero mesmo saber a vossa opinião!

06:37: Prof. Ok, vamos ouvir outra.

06:38: Sequenza VI – Berio

06:52: Aluno C4 (tapa os ouvidos)

07:35: Aluna A4: Eu gosto.

- 07:57: Prof. O que achas que está a mostrar? Estará feliz?
- 07:58: (Os três alunos abanam a cabeça negativamente)
- 08:50: Aluno C4: Ela parece maluca!
- 09:20: Concerto para Viola – Gubaidulina
- 10:30: Prof. Agora vamos ouvir compositores portugueses. Estes eram todos estrangeiros.
- 10:35: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica
- 10:50: Aluno C4 (tapa os ouvidos) Aluno B4 (ri-se do colega)
- 11:22: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo
- 11:55: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis
- 12:19: Prof. Estes sons estranhos que vocês ouvem são criados por computador e depois criam este efeito juntamente com o som da viola. Chama-se música electrónica.
- 12:24: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa
- 12:45: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca
- 13:05: From Underground\_03 – Igor C. Silva
- 13:45: Prof. Então, o que é que vocês acharam destas músicas?
- 13:47: Aluno C4: Foi giro. Só duas é que não gostei tanto.
- 13:51: Prof. E quais é que não gostaste tanto?
- 13:52: Aluno C4: Não sei.
- 13:53: Prof. Estas duas últimas gostaste?
- 13:55: Aluno C4: Gostei. Só não gostei daquela muito rápido.
- 13:57: Aluno B4: Só não gostei da última.
- 14:00: Aluna A4: Também não gostei da última.

## Grupo 2

(Explicação do que vai acontecer)

- 00:08: Prof. Ok, vamos ouvir esta peça e vão-me dizer que instrumento acham que é.
- 00:13: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista
- 00:35: Aluno B2: A mim parece-me um violino.
- 00:41: Aluno C2: Não, um violino não.
- 00:43: Aluno B2: Parece uma flauta. (Aluno A2 acena afirmativamente)
- 00:48: Aluno C2: Uma flauta, de sopro.
- 00:57: Prof. Então vocês acham que é flauta. E se eu fizer isto? (Exemplifica harmónicos na viola)
- 01:00: Aluno C2: Ah não, é viola d’arco! (Todos sorriem)
- 01:17: Prof. Olhem para os meus dedos: eu estou a pisar as cordas? (Acenam negativamente) O que estou a fazer?
- 01:20: Aluno C2: Está só a encostar o dedo.

01:21: Prof: Estou a tocar levezinho nas cordas. Isto chama-se harmónicos.

01:57: Prof. Vocês estão a gostar?

02:00: Aluno A2: Sim! (os outros acenam afirmativamente)

02:10: Prof. Vamos ouvir outra coisa.

02:24: Concerto para Viola – Schnittke

03:29: Prof. O que é que isto vos parece?

03:30: Aluno A2: Rock!!

04:10: Sequenza VI – Berio

04:52: Aluno B2: Ela está a tocar bué rápido!

04:56: Prof. Acham que é difícil?

04:57: Aluno C2: É, é! É difícil!

05:45: Vent Nocturne – Kajja Saariaho

06:00: Aluno C2: Esta viola não há cá pois não?

06:01: Prof. O quê?

06:02: Aluno C2: Esta viola não há cá!

06:03: Aluno B2: Viola electrónica!

06:05: Prof. Não é uma viola electrónica, é uma viola normal, com sons de electrónica por trás, que se misturam com os sons da viola. (acenam afirmativamente)

06:43: (Riem-se com o som de respiração da electrónica)

06:52: Aluno A2: Parece um filme de terror!

07:25: Prof: Vamos ouvir outra.

07:26: Concerto para Viola – Sofia Gubaidulina

09:17: Prof. Agora vamos ouvir umas peças de compositores portugueses.

09:18: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica

09:53: Prof: Esta peça também tem electrónica, os sons da viola activam sons de electrónica.

10:01: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo

10:40: (Aluno B2 tapa os ouvidos)

10:42: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis

10:49: Aluno A2: Terror, é uma de terror!

11:02: : “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa

11:20: (Aluno C2 faz um gesto circular acompanhando a música)

11:23: : “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca

12:00: Prof. Agora vamos ouvir uma obra que é para orquestra, onde também toca uma viola d’arco.

12:01: From Underground\_03 – Igor C. Silva

12:14: Aluno C2: Bacana!

12:32: Aluno B2: Parece o Walking Dead (série televisiva de zombies)

13:07: Prof. O que é que vocês acharam destas músicas?

13:08: Aluno C2: Bacanas!

13:09: Aluno A2: Sim, achámos!

13:12: Prof. Gostavam de tocar estas músicas?

13:13: Aluno C2: Sim gostava (Aluno A2 e 2 acenam afirmativamente)

13:14: Prof. E acham que é difícil tocar isto?

13:15: Aluno C2: Sim!

13:16: Aluno A2: Não..acho que é muito difícil!

13:17: Prof. O que é que menos gostaram?

13:18: Aluno A2: De nada. Aluno C2: Nada. Aluno B2: Nada.

13:19: Aluno B2: Havia uma parte irritante só.

13:20: Prof. Ok obrigada meninos!

### **Grupo 3**

(Explicação do que vai acontecer)

00:20: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista

00:21: Prof. Que instrumento é este?

00:30: Aluno H4: Violino.

00:39: Aluno H4: Flauta de metal.

00:40: Prof. De metal?? Chama-se transversal.

00:48: Prof. Acham que é um instrumento de cordas ou de sopro? Parece-vos cordas ou ar?

00:49: Aluno H4: Ar.

00:52: Aluno G4: Ar.

00:58: Aluno I4: Acho que é violino.

01:17: Prof. Então vejam lá se reconhecem este som (toca harmónicos na viola)

01:18: Aluno G4: Era viola d'arco!

01:40: Prof. O que é que estou a fazer com os dedos? Estão a ver? Estou a pisar as cordas?

01:46: Aluno G4: Não.

01:47: Prof. Estou só a encostar não é? E isto chama-se harmónicos.

02:19: Concerto para Viola - Schnittke

03:25: Prof: Gostam?

03:26: (os 3 alunos acenam afirmativamente)

03:39: Prof. E qual é a sensação que vos dá? Acham que é tranquilo..? É zangado? É..feliz?

03:44: Aluno G4: Descontraído!

03:48: Sequenza VI – Berio

04:21: Aluno G4: Parece que está chateado!

04:39: Prof. E desta, gostam?

04:40: (Aluno G4 e A2 acenam afirmativamente. Aluna G4 abana a cabeça indecisa)

05:05: Prof. Vamos ouvir mais uma.

05:10: Vent Nocturne – Kajia Saariaho

05:52: Aluno G4: É violoncelo.

05:53: Prof. Isto é electrónica. São sons criados em computador que depois se misturam com o som da viola.

06:45: Concerto para Viola – Sofia Gubaidulina

09:20: Prof. Vamos agora ouvir peças que são de compositores portugueses.

09:22: Prof. O que é um compositor, sabem?

09:23: Aluno G4: Sim. A pessoa que escreve a letra toda da música.

09:30: Prof. A letra não, a música!

09:35: Aluno G4: Sim!

09:44: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica

09:45: (Aluno G4 tapa os ouvidos)

09:58: Aluno G4: Esta admito que não gosto!

10:07: (Aluno I4 tapa os ouvidos)

10:42: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo

10:59: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis

11:10: Aluno G4: Ai! (som electrónico agudo)

11:25: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa

11:35: Aluno G4: Deixou cair o arco!

11:36: (Aluno H4 e Aluno I4 riem-se)

11:50: : “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca

12:12: Prof. Agora vamos ouvir uma para orquestra.

12:35: (Alunos riem-se)

12:42: Aluno G4: Esta música irrita-me por acaso!

12:50: Prof. Vocês gostaram das músicas ou não gostaram?

12:55: Aluno H4: Eu não gostei de duas.

13:00: Prof. Quais?

13:02: Aluno H4: Aquelas com sons esquisitos.

13:05: Prof. As que tinham electrónica?

13:10: Aluno H4: Sim.

13:15: Prof. E a Aluno I4?

13:20: Aluno I4: Eu também não gostei dessas.

13:40: Aluno H4: Eu não gostei da terceira e da quarta.

14:45: Prof. E as outras, gostaram?

14:50: Aluno G4: Sim!! (Os outros acenam afirmativamente)

14:55: Prof. Acham que é fácil ou difícil tocar estas músicas?

15:00: Aluno I4: Difícil! (Os outros acenam afirmativamente)

## Grupo 4

00:23: Prof. Primeiro vamos ver se adivinhamos qual é este instrumento.

00:29: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista

00:46: Aluna L4: Uma flauta?

00:55: Prof. Acham que é um instrumento de cordas ou de sopro?

00:57: Aluna L4: De soprar. (os outros acenam afirmativamente)

01:01: Prof. Acham todos que é uma flauta?

01:02: Aluna J4: Sim (os outros acenam afirmativamente)

01:10: Prof. Vejam lá se reconhecem este som (professora toca harmónicos na viola d'arco). Não foi o que ouviram aqui?

01:25: Aluna J4: Sim (os outros acenam afirmativamente)

01:32: Prof. Isto é uma flauta?

01:33: Aluno E5: Não. Viola d'arco.

01:36: Prof. Já viram que a viola d'arco também consegue fazer este som, diferente? Como é que é? Reparem na minha mão, vejam se estou a tocar na corda...estou a pisar? O que estou a fazer? Estou a calcar a corda?

01:56: Aluna L4: Não, a professora está a fazer assim..

02:01: Prof. Como assim?

02:02: Aluna L4: (Exemplifica na viola da professora.)

02:03: Prof. Não estou a pisar, estou só a tocar ao de leve (professora exemplifica fazendo glissando de harmónicos). Isto chama-se harmónicos. Todos os instrumentos de corda conseguem fazer assim harmónicos. Por isso é que vos parece que é sopro.

02:25: (Professora continua o áudio da peça.)

02:44: Prof. Vamos passar mais uma.

02:50: Concerto para Viola – Schnittke

04:23: Aluna L4: Parece que está com raiva.

04:30: Aluno E5: Parece o Speedy Gonzalez.

04:37: Sequenza VI – Berio

05:11: Aluna J4: Está a tocar tão rápido!

05:13: Aluna L4: Ya!

05:20: Prof. Acham que é difícil ou que é fácil?

05:22: Aluno E5: Difícil!! (Todos acenam afirmativamente)

06:17: (Aluno N4 tapa os ouvidos)

06:19: Prof. Vamos ouvir outra peça.

06:20: Concerto para Viola – Sofia Gubaidulina

06:35: (Aluno E5 tapa os ouvidos)

06:40: Aluno E5: Mete arrepios a música.

09:29: Aluna J4: Aqui é melhor tocado.

10:30: Prof. Olhem, agora estas são de compositores portugueses.

10:35: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica

10:51: Aluno E5: Parece que estão a correr a fugir de zombies!

10:58: (Aluna M4 tapa os ouvidos)

11:05: Aluna J4: Parece aqueles filmes que as pessoas estão assim paradas.

11:06: Aluno N4: Filmes de terror!

11:14: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo

11:35: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis

11:53: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa

12:15: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca

12:16: Aluna J4: Parece de terror, assustador!

12:33: Prof. Vamos agora ouvir esta, mais do género.

12:43: Vent Nocturne – Kajja Saariaho

13:15: Prof. Esta não tem vídeo, ouçam lá!

13:20: From Underground\_03 – Igor C. Silva

14:56: Prof. Ok meninos, agora vão-me dizer o que acharam destas músicas.

15:00: Aluno E5: Do melhor!

15:07: Gostaram ou não gostaram?

15:08: Aluna J4: Eu gostei

Aluna L4: Eu só não gostei daquela que parecia que ele estava com uma cara assim malvada.

15:10: Aluna J4: Ya, eu também não gostei dessa.

15:20: Prof. Mas vocês gostavam de tocar estas músicas ou não?

15:25: Aluna M4: Não

Aluna L4: Sim.

Aluna J4: Sim!

15:31: Aluna M4: Aquilo era muito irritante.

15:36: Aluna J4: Ya, aquilo não dá professora, gostamos de tocar músicas...calmas! Nestas é assim (guincho).

16:13: Prof. Ok, no geral, gostaram ou não?

16:14: Todos: sim.

16:16: Prof. Acham que é muito diferente da música que vocês conhecem?

16:17: Todos: Sim!

16:41: Prof. Estes sons que vocês ouviram, são sons que vocês ouvem na cidade por exemplo?

16:42: Aluna M4: Sim!

16:43: Aluna L4: Sim, quando os carros se estão a despenhar!

16:52: Prof. São sons que vocês já conhecem não é, sons transformados em música.

16:58: Aluna M4: Professora! Mas aquilo mete arrepios, uma música aí!

17:10 (Todos falam ao mesmo tempo)

18:00: Prof. Ok obrigada, podem ir embora, adeus!

## Grupo 5

00:20: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista

00:22: Vocês vão-me dizer que instrumento é que acham que é este.

00:32: Aluno A5: É flauta. Aquela de lado né?

00:45: Prof. Já sabem?

00:46: Aluno A5: Já. Então flauta.

00:47: Aluno B1: Clarinete.

00:48: Aluno C1: Violino.

00:50: Prof: Não, quase!

00:53: Aluno C1: Viola.

01:00 (A professora ajuda o Aluno A5, que se mostrou interessado, a tocar um harmónico, este toca)

01:15: Prof: Ok vamos ouvir outra.

01:20: Sequenza VI – Berio

01:22: (O aluno B1 faz um ar de espanto e surpresa ao ouvir as primeiras notas. O Aluno A5 faz o gesto que vê a violista no vídeo a fazer.)

02:24: Prof. Vamos ouvir outra?

02:30: Aluno C1: Outra que não seja tão ruído, ó professora!

02:32: Prof: Então vamos ouvir um concerto, pode ser?

02:36: Aluno C1: Ah mas uma música fixe!

02:40: Prof: Esta não é fixe? Achas que não é fixe?

02:42: Aluno A5: Prefiro o Over the Rainbow!

02:43: Aluno C1: Pois.

02:45: Concerto para Viola – Gubaidulina

02:48: Aluno A5: Ehhhh!! (ao ouvir as palmas)

02:52: Aluno B1: Quê? Vai tocar aqui à frente? (ao ver o músico aproximar-se do palco)

02:55: Prof. Sabem que este senhor chama-se Bashmet!

02:57: Aluno B1: Ah a professora fala-me sempre dele!

03:01: Aluno B5: Ai ai! (o violetista executa um trilo com notas agudas)

03:10: Aluno B5: Ihhhh!! (o violetista toca fora do âmbito da escala – nota muito aguda)

03:15: (Os 3 alunos tentam tocar fora da escala, perto do cavalete, para imitar o violetista)

03:22: Aluno B5: mas o dele fica mais afinado!

03:25: Aluno A5: (imperceptível) (tenta imitar o gesto do violetista a tocar em duas cordas notas muito agudas, a professora ajuda)

04:01: Prof: ok, vamos ouvir outra?

04:05: Aluno B5: como é que ele faz vibrato??

04:10: (Aluno A5 e 3 exemplificam vibrato, enquanto isso, professora coloca a próxima música, os alunos param imediatamente quando ouvem as primeiras notas)

04:11: Concerto para Viola – Schnittke

04:20: Aluno B5: Olha como é que eles tocam violoncelo!! (a professora corrige: contrabaixo) (o Aluno B5 e depois o A5 exemplificam a técnica alemã de pegar no arco)

04:45: Aluno A5: isto é estranho.

05:04: Prof: ok vamos ouvir outra.

05:05: Aluno C5: vamos à Internet.

05:06: Aluno B5: Há um que toca a Katy Perry!

05:07: Aluno B5: É verdade! Ele tem um brinco.

05:08: Aluno C5: Tem uma viola azul.

05:10: Aluno B5: Ya.

05:11: Prof: Ok ok, pessoal, vamos ouvir uma coisa agora que é de compositores portugueses.

05:15: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica

05:18: Aluno B5: Ai aiiiiii!!! (primeira nota com pizzicato bartok e electrónica num registo agudo)

05:20: Prof: alguém sabe qual é o instrumento?

05:21: Aluno A5: Viola d’arco.

05:22: Aluno B5: Viola (com as sobrancelhas cerradas)

05:30: (Aluno B5 põe a mão a tapar a orelha)

05:43: Prof: aqui está a viola d’arco mas tem uma parte de electrónica, a passar por trás da viola d’arco.

05:55: Aluno B5: eu já vi uma viola electrónica! Era assim e depois tinha uma cena assim!

05:58: Prof: Estás a querer dizer viola eléctrica, aqui a viola é normal mas é combinada com sons criados em computador.

06:01: Aluno B5: ah!!

06:02: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo

06:10: Aluno B5: é muita fixe.

06:45: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis  
06:57: Prof: o que estão a achar destas músicas?  
07:02: Aluno B5: hey bem! (som de pizzicato modificado pela electrónica)  
07:05: Aluno B5: hey, que som é esse?  
07:07: Prof: é a electrónica  
07:09: Aluno B5: mas é na viola?  
07:10: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa  
07:12: Prof: é o som da viola modificado pela electrónica.  
07:13: Aluno B5: isto é viola (cordas dobradas na viola)  
07:15: Prof. São sons criados em computador, que depois com a viola são activados.  
07:17: Aluno B5: parecia uma porta a bater (som de legno batutto amplificado)  
07:18: Aluno B5: parece..parece que o arco partiu! (Som de stacatto volante)  
07:32: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca  
07:35: Aluno A5: Como é que ele faz esse som?? (stacatto volante)

## Grupo 6

00:22: Cuadernos de Viaje I y II – Mario Lavista  
00:21: Olha digam-me lá o que acham que é esta música, que instrumento é que é?  
00:22: Aluna A6: Violino!  
00:29: Aluna A6: Não, é flauta!  
00:32: Aluna B6: Flauta!  
00:33: Aluna A6: Flauta transversal!  
00:34: Aluno C6: Flauta transversal. Xilofone!  
00:59: Aluna A6: parece violino.  
00:60: Prof: Olha, e se eu dissesse que é uma viola?  
01:02: Aluna B6: Uma viola?!  
01:03: Aluno C6: Não acredito!  
01:10: Prof. É uma viola a fazer harmónicos, nós já fizemos harmónicos, lembram-se? Eu já ensinei.  
01:15: Aluna A6: Não, acho que não.  
01:16: Prof. É, é!  
01:26: Aluna A6: Então toque assim.  
01:28: Prof exemplifica o som de harmónicos na viola  
01:34: Aluno C6: Ahhh! Agora acredito!  
01:36: Aluna A6: Que é isso setora? Como é que isso se faz?  
01:37: Prof. Chamam-se harmónicos!

01:40: Aluno C6: Não é carregares na corda, é só chegar perto!

01:41: Prof. Ok, vamos ouvir mais! Eu acho que já vos mostrei este uma vez.

01:47: Aluno C6: A setora está-nos a gravar!

01:48: Prof. Estou a gravar, mas é só para registar as vossas reacções, não vou mostrar este vídeo em lado nenhum.

01:50 - Sequenza VI – Berio

02:10: Aluna A6: Está a tocar muito rápido!

02:28: Prof. Agora vou mostrar-vos uma muito parecida.

02:38: Concerto para Viola – Schnittke

02:43: Aluna A6: Que grande violino!

02:44: Prof. Como é que se chama isto, sabem?

02:45: Aluno C6: É um contrabaixo!

03:01: Prof. E agora?

03:01: Flauta transversal e clarinete!

03:01: Prof. Oboé! Por causa da palheta, estás a ver?

03:02: Ah pois é, por causa da palheta.

03:59: Prof. Olha, o que estão a achar desta música, digam-me lá?

04:00: Aluna A6: Uma seca!

04:01: Prof. Uma seca?

04:01: Aluna D6: Não! Uma seca, mas é..é..difícil!

04:06: Prof. É difícil? Acham que é difícil?

04:07: Aluna D6: Eu acho!

04:08: Prof. Vamos ouvir aqui outra. Esta tem uma coisa que se chama electrónica.

04:10: Prof. Que instrumento é este?

04:13: Aluno C6: Isso é violoncelo.

04:20: Prof. É?

04:22: Aluna B6: Uma viola.

04:26: Aluna A6: Viola! Está ali “Viola”!

04:29: Aluna A6: Uma viola electrónica!

04:31: Aluna D6: Ah já sei! Aquelas violas electrónicas?

04:34: Aluno C6: Ah já sei, aquela viola electrónica sim.

04:57: Prof. Não é uma viola electrica, são sons electrónicos criados por computador misturados com o som de uma viola normal.

04:54: Prof. Olha o que é que vocês acham disto?

04:56: Aluna D6: Fixe!

Aluno C6: Fixe.

05:25: Prof. Olha agora vamos ouvir peças de compositores portugueses!

- 05:32: Prof. São compositores portugueses, e estão vivos ainda.
- 05:34: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica
- 05:43: Aluno D6: João Pedro Delgado?
- 05:46: Prof. Esse é quem está a tocar.
- 05:55: Prof. E o que acham desta?
- 05:57: Aluno D6: É uma viola.
- 06:00: Prof. Mas o som como é?
- 06:03: Aluna D6: É um bocado estranho.
- 06:05: Prof. Gostavam de tocar, ou preferem as vossas peças?
- 06:08: Aluna D6: Eu gostava de tocar isto.
- Aluna A6: Eu prefiro as minhas músicas.
- 06:10: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo
- 06:15: Prof. Acham que é difícil de tocar?
- 06:17: Aluna A6: Sim, muito!
- 06:35: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis
- 06:40: Isto é o quê?
- 06:42: Aluna A6: Uma viola.
- 06:44: Aluno C6: Não isto não é uma viola, é um órgão!
- 06:47: Aluna A6: É electrónica.
- 06:49: Prof. Exactamente.
- 07:15: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa
- 07:17: Aluna D6: É diferente.
- 07:30: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca
- 07:35: Aluna A6: Já chega setora!
- 07:40: Ok vamos ouvir só mais uma, pode ser?
- 07:45: From Underground\_03 – Igor C. Silva
- 07:50: Aluna D6: Esta é fixe, esta eu gosto.
- 07:52: Prof. É fixe?
- 08:03: Aluna A6: Não gosto, não gosto, uma seca!
- 08:45 (Os alunos começam a ficar inquietos) Prof: Olha, podem parar? O que é que vocês acham desta música no geral, toda?
- 08:47: Aluno C6: Tudo o que ouvimos? Aluna A6: Muito fixe, muito fixe!
- 08:50: Prof: Não, diz a verdade. Aluno C6: Difícil de tocar!
- 08:56: Aluna D6: Muito difícil mas muito gira.
- 09:05: Aluno C6: Eu só não gostei desta última.
- Aluna A6: Ya.
- 09:06: Aluno C6: Acho que foi mais barulho do que música.

09:07: Aluna A6: E a música deu-me sono.  
09:08: Aluna D6: A última música que nós ouvimos foi a que eu gostei mais.  
09:10: Aluno C6: A que eu gostei menos foi a que ouvimos agora.  
09:20: Prof. Acham que era possível tocar assim, com a viola?  
09:21: Aluna D6: Acho que sim, acho que sim.  
09:31: Ok podem ir embora, obrigada!

## **Grupo 7**

00:12: Aluna A7: É para dizer o que achamos das músicas?  
00:13: Prof. Sim.  
00:15: Aluna A7: Podemos ser sinceros?  
00:17: Prof. Têm de ser sinceros!  
00:18: Prof. Ok, primeiro vamos ver o que vocês acham que este instrumento é.  
00:53: Aluna B7: Violino?  
00:55: Aluno C7: É viola!  
00:56: Aluna A7: Não, não pode ser! Eu acho que não. Tem um som assim, mais...  
01:02: Aluna B7: É aquela coisa assim (gesto de harmónica)  
01:03: Prof. Harmónica?  
01:04: Aluna B7: Sim.  
01:05: Prof. Não.  
01:06: Aluna B7: Ou flauta!  
01:07: Aluno C7: Não. É um instrumento de cordas!  
01:10: Aluna B7: É um instrumento de flauta. (riso) Um instrumento de flauta...!  
01:11: Aluno C7: Ouve bem!  
01:13: Aluna A7: Não pode ser violino.  
01:21: Prof. Ok, posso? (Pega na viola)  
01:25: Aluna B7: É uma viola!  
01:26: Aluno C7: Vês? Eu disse!  
01:27: (Prof. pega na viola) Prof: Eu não sei bem quais são as notas mas é isto:  
01:30: Aluna A7: É harmónicos! Eu sabia!  
01:35: Aluno C7: Sabias, mas não disseste!  
01:40: Prof. (toca harmónicos) É só tocar em cima da corda, sem pisar.  
01:45: Aluna A7: É harmónicos!  
01:47: Prof. São harmónicos!  
01:55: Prof. Ok vamos ouvir outra.  
02:00: Concerto para Viola – Schnittke

- 02:40: Aluna B7: Parecia que o arco estava virado ao contrário!
- 02:45: Prof. O que acharam desta?
- 02:46: Aluna B7: Fixe.
- Aluno C7: Fixe!
- Aluna A7: Muito interessante!
- 03:00: Aluno C7: Interessante, interessante.
- 03:11: Sequenza VI – Berio
- 03:12: (Aluna B7 arregala os olhos e sorri)
- 03:29: Aluna B7: Isto parece bem difícil!
- 04:17: Ok, já chega, e esta?
- 04:18: Aluna B7: Esta é fixe! É buéda fixe esta.
- 04:19: Aluna A7: Melhor do que a outra.
- 04:20: Aluna B7: Ya.
- 04:30: Concerto para Viola – Gubaidulina
- 04:35: Prof. Este senhor é o Bashmet.
- 04:37: Aluna B7: Bashmet? Parece Batman.
- 04:38: Prof. É o Batman da viola.
- 04:40: Prof. Esta senhora é compositora do concerto que ele vai tocar. Que foi escrito em 96.
- 05:20: Aluna B7: Ah! (o violetista toca depois da escala, som agudo)
- 05:23: Aluna B7: Não parece que o arco está virado ao contrário? Quando ele vai para o talão?
- 05:24: Aluno C7: Não!
- 05:31: Aluna A7: Ya!
- 05:32: Aluna B7: Tás a ver?
- 06:19: Aluna B7: Na corda mi (engano, é lá) é bué fininha, vê só!
- 06:50: Prof. Ok, vamos ouvir esta e mais uma. Esta tem electrónica.
- 06:52: Aluno C7: Tem microfones?
- 06:53: Prof. Sim tem microfones, amplifica e também o som é modificado.
- 06:55: Vent Nocturne – Kajja Saariaho
- 07:06: Aluno C7: Nocturno?
- 07:07: Prof. Chama-se Vento Nocturno.
- 08:00: Prof. Vocês estão a notar alguma coisa de semelhante entre as peças, ou não?
- 08:04: Aluno C7: Não
- 08:05: Prof: Ou são todas diferentes?
- 08:10: Aluna B7: Algumas têm aquela coisa do tararanrainnn!
- 08:12: Prof. Tarara? O que é o tarara?
- 08:20: Prof. Ok, agora vamos ouvir algumas de compositores portugueses. Estes não eram portugueses, estes agora são.

08:24: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica  
08:25: Prof. Este é português, e é viola e electrónica também.  
08:30: Aluno C7: São músicas para pôr em filmes.  
08:35: Aluna B7: Ya!  
08:40: Aluna B7: Dava para filmes de terror.  
08:45: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo  
09:25: Aluno C7: Parece que tem suspense!  
09:26: Aluna B7: Esta tem.  
09:43: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis  
09:50: Prof. Tem emoções diferentes que não têm as outras músicas?  
09:52: Aluna B7: Algumas!  
10:01: Aluno C7: Ya, o que nós tocamos não tem nada a ver.  
10:05: Prof. É diferente em quê?  
10:12: : “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa  
10:13: Aluna B7: Não, mas o Mozart é fixe, dá aquela cena de...é fixe!  
10:14: Aluno C7: Não é isso, o estilo da música, tipo...  
10:20: Aluna B7: Mas também porque são violas eléctricas.  
10:21: Prof: Não, não é viola eléctrica.  
10:22: Aluno C7: Não.  
10:23: Aluna B7: Não? Esta?  
10:24: Prof. Não, é uma viola, só que tem um microfone, que depois distorce o som.  
10:34: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca  
10:52: Prof. Vamos ouvir mais uma apenas.  
10:53: From Underground\_03 – Igor C. Silva  
11:42: Prof. E o que é que vocês acharam das músicas em geral?  
11:43: Aluna B7: Das músicas quê?  
11:44: Prof. Em geral.  
11:45: Aluna B7: São...giras.  
Aluno C7: Engraçadas.  
11:53: Prof. E, vocês acham que são mais fáceis ou mais difíceis do que as que costumam tocar?  
11:55: Aluna B7: Difíceis!  
12:00: Aluno C7: Um pouco mais difíceis em certos pontos.  
12:03: Aluno C7: Porque se formos a ver é só (gesto de arco), depois subimos um bocado mas não tem grande coisa de...de (gesto rápido de arco)  
12:10: Prof. E vocês gostavam de tocar esta música ou não?  
12:15: Aluno C7: Eu gosto de tocar música, entre aspas, que tenha mais sentido.  
12:17: Prof: Mais sentido?

12:18: Aluno C7: Como é que eu hei-de dizer? Uma nota..que seja seguida por outra, que faça sentido.

12:22: Aluna B7: Então, mas estas fazem sentido.

12:24: Aluno C7: Sim, mas...

12:25: Aluna A7: Algumas não.

12:26: Aluna B7: Ohm.

12:28: Aluno C7: Alguma coisa que me diga mais alguma coisa.

12:29: Aluna B7: “Alguma coisa que me diga mais alguma coisa” (ri-se)

12:32: Prof. Que tenha..

12:33: Aluna B7: Um sentido para ti.

12:40: Prof. Que sejam mais “fofinhas”, vá!

12:43: Aluna B7: Românticas!

12:45: Aluno C7: Não, tipo, sei lá, não sei mesmo.

12:50: Prof. Acham que esta música podia ser tocada ao calhas?

12:53: Aluna B7: Não.

Aluno C7: Não.

12:54: Prof. Tipo, se eu tocasse ao calhas soava de maneira igual?

13:00: Aluna B7: Não.

Aluno C7: Não.

13:01: Aluna B7: Não, isso era jazz. (ri-se)

13:05: Prof. Então mas não percebi, gostavam de tocar ou não?

13:07: Aluna B7: Sim (ar duvidoso).

Aluno C7: (acena afirmativamente)

13:17: Prof. Ok obrigada!

## Grupo 8

00:28: Vamos tentar perceber que instrumento é, pode ser?

01:10: Prof. O que acham que é?

01:15: Prof. Qual é o instrumento?

01:20: Aluna B9: Oboé?

01:25: Prof. É de sopro ou de cordas?

01:26: Aluna B9: Sopro.

Aluno A9: Sopro.

01:28: Prof. Ok, então eu vou-vos dizer que é uma viola.

01:30: Aluno A9: É uma viola desde quando?

01:31: Aluna B9: Desde quando? Está a gozar!

01:35: Prof. E se eu tocar assim? (Toca harmónicos na viola)

01:37: Aluna B9: Ah, mas parece diferente!

01:45: Concerto para Viola – Schnittke

03:01: Prof. E esta?

05:41: Aluna B9: Esta é fixe.

05:43: Aluno A9: É fixe!

06:01: Sequenza VI – Berio

07:02: Prof. E esta?

07:04: Aluna B9: Eu acho que ela andou a vida toda a ensaiar para esta música.

07:20: Prof. Ok, agora esta é para viola e electrónica.

07:30: Vent Nocturne – Kaija Saariaho

07:37: Prof. O que se passa quando é viola e electrónica é que temos um microfone que amplifica a viola e depois o som da viola é modificado.

08:05: Prof. Ok, e esta?

08:12: Aluno A9: Parece de fantasmas.

08:23: Prof. Ok, está aqui mais um concerto, de outro compositor.

08:30: Concerto para Viola – Sofia Gubaidulina

09:38: Prof. Ok, então?

09:40: Aluno A9: É buéda fixe, dá ganda pica.

09:43: Aluna B9: É fixe.

09:45: Aluno A9: Bem bacano.

09:50: Prof. Ok, estas até agora eram de compositores estrangeiros, agora vamos ouvir de compositores portugueses.

09:56: Aluna B9: Mas existe?

09:57: Prof. Sim, claro.

10:01: João Pedro Oliveira “Rust” para viola e electrónica

10:31: Solo Viola Sonata 1st mvmt – Sérgio Azevedo

10:52: “Fluxus, transitional flow”, for viola and electronics – Jaime Reis

11:15: “Violeta’s” para viola e electrónica – José Carlos Sousa

11:46: “A Propos d’un son” – Grisey in Memoriam – Eduardo Patriarca

12:06: Prof. Então? O que é que acharam?

12:10: Aluna B9: É bacano.

12:15: Prof. Em relação à música clássica em geral, que vocês conhecem, acham que é muito diferente, ou não?

12:20: Aluno A9: Sim.

Aluna B9: Ya.

12:24: Prof. Achavam que era possível tocar assim, em contexto de música clássica?

12:30: Aluno A9: Não. (Aluna B9 acena negativamente)

12:32: Prof. E acham que é bom ou mau?

12:32: Aluna B9: Depende. Da situação.

12:35: Prof. Vocês gostavam de tocar este tipo de música?

12:37: Aluna B9: Era capaz!

12:38: Prof. Aluno A9?

12:39: Aluno A9: Um dia.

12:40: Prof. Um dia? Acham que é muito difícil?

12:42: Aluno A9: Ya.

Aluna B9: É preciso prática.

12:47: Prof. E se não fosse assim tão difícil como parece?

12:50: Aluna B9: Assim sim.

12:52: Prof. Ok, obrigada!

## **Anexo IX – Transcrição das entrevistas – workshop de obras de música contemporânea portuguesa**

### **Introdução da Entrevista:**

*“Olá A, vou agora fazer-te algumas perguntas acerca das peças que trabalhamos há pouco. Não há respostas certas ou erradas, o que eu quero é que sejas o mais sincero(a) possível, para eu perceber o que tu sentiste e pensaste ao longo deste workshop. Se tiveres alguma dúvida podes perguntar, e quero que te sintas à vontade para responder o que te passar pela cabeça, pode ser? Então vamos lá.”*

### **Aluno A5**

(introdução da entrevista)

00:10: P. Então, A5, gostaste da peça que tocaste?

00:11: A. Sim

00:12: P. De que é que gostaste mais?

00:14: A. Do que toquei.

00:15: P. Do que é que gostaste mais de tocar?

00:18: A. Quando nós tocámos aquela coisa (gesto de bater com o arco nas cordas) de bater nas cordas.

00:19: P. O col legno?

00:20: A. Sim.

00:21: P. Com o arco. Boa.

00:22: P. E o que é que gostaste menos?

00:21: A. Nada.

00:22: P. Gostaste de tudo.

00:23: P. Achas que é mais difícil do que as peças que tocas nas aulas com a tua professora?

00:25: A. Sim.

00:26: P. E porquê?

00:27: A. Porque é complicado.

00:28: P. É complicado?

00:29: A. (acena que sim)

00:30: P. E..é complicado porquê?

00:33: A. Porque nós só tocamos com arco e pizzicato e...ali toca-se com a parte...com outra parte do arco.

00:40: P. E ali tem mais efeitos não é? Ok.

00:42: P. O que te fez lembrar esta peça?

00:43: A. Nada.

00:44: P. Nada?

00:45: A. (acena que não)

00:46: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

00:55: A. Sei lá! (encolhe os ombros)

01:00: P. O que é que sentiste, ao tocar?

01:03: A. Nada.

01:05: P. Não sentiste nada, estiveste a tocar por tocar?

01:08: A. Sim.

01:15: P. Ok. E gostavas de tocar mais peças assim?

01:16: A. Não.

01:18: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?

01:20: A. Não.

01:22: P. O que pensas disso, o que achas disso?

01:30: A. (encolhe os ombros)

01:35: P. O que achas disso?

01:36: A. Sei lá.

01:38: P. Não achas nada?

01:39: A. Não.

01:43: P. Está bem. Queres dar alguma sugestão acerca da peça, ao compositor?

01:45: A. Não.

01:46: P. Então pronto, obrigada pela tua entrevista, A5.

## **Aluno A6**

(introdução da entrevista)

00:03: P. A6, gostaste da peça que tocaste?

00:04: A. Sim

00:05: P. Gostaste mais do quê?

00:07: A. Ha...ai...daquela parte assim (gesto de glissando)...do....

00:15: P. Do glissando? De subir a corda, do glissando.

00:17: A. Sim.

00:19: P. Ok. E o que gostaste menos?  
00:25: A. De nada.  
00:28: P. De nada? Boa.  
00:30: P. Achas que é mais difícil que as peças que tocas nas aulas com a tua professora?  
00:31: A. Não.  
00:32: P. Não é mais difícil.  
00:23: A. (acena que não)  
00:25: P. O que te faz lembrar esta peça?  
00:42: A. Não sei (sorri).  
00:43: P. Não sabes?  
00:44: A. Não..  
00:45: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?  
00:55: A. Divertido.  
00:57: P. Ok. Gostavas de tocar mais peças assim?  
01:00: A. Sim.  
01:02: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?  
01:05: A. Sabia.  
01:06: P. Sabias, foi informado. E o que achaste disso?  
01:10: A. (encolhe os ombros) Não sei (sorri).  
01:11: P. Não sabes?  
01:12: A. Não.  
01:15: P. Ok. Queres dar alguma sugestão acerca da peça, ao compositor?  
01:18: A. Não.  
01:20: P. Então vá, obrigada pela tua entrevista, A6!

## **Aluno B7**

00:03: P. B7, gostaste da peça que tocaste?  
00:04: A. Sim  
00:05: P. O que é que gostaste mais?  
00:07: A. Do...(gesto de acorde)do coisinho...da guitarra!  
00:12: P. Da guitarra? Da forma de guitarra?  
00:17: A. Sim. Difícil mas..(acena que sim)  
00:18: P. O pizzicato arpejado né? Ok. O que é que gostaste menos?  
00:20: A. Ahm...daquela coisinha com o arco (gesto de legno batutto).  
00:22: P. Que coisinha?  
00:25: A. O....

- 00:26: P. Da madeira, de bater com o legno? Não gostaste?
- 00:27: A. Não, porque é...(gesto de arco)não..não gostei.
- 00:31: P. É desconfortável. É isso?
- 00:32: A. (acena que sim)
- 00:34: P. Ok. Achas que é mais difícil do que as peças que costumavas tocar na aula com a tua professora?
- 00:41: A. Sim.
- 00:42: P. E é difícil porquê?
- 00:43: A. Porque...tem várias...tem vários efeitos.
- 00:51: P. Ok. O que é que te fez lembrar esta peça?
- 00:55: A. Não sei (ri-se).
- 00:56: P. Não te fez lembrar nada?
- 00:58: A. Acho que não.
- 01:00: P. Ok. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?
- 01:05: A. Maluca.
- 01:08: P. (ri-se). Gostavas de tocar mais peças assim?
- 01:12: A. Sim.
- 01:14: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?
- 01:19: A. Não.
- 01:20: P. E o que achas disso?
- 01:23: A. Ahm...acho que é...é bom.
- 01:27: P. Bom. Mais..
- 01:29: A. Porque...porque saiu há pouco tempo..e deu a possibilidade de a tocar.
- 01:41: P. Queres dar alguma sugestão acerca da peça ao compositor?
- 01:46: A. (ri-se) Não!

## **Aluno C7**

- 00:04: P. Olha eu gostaria de saber primeiro, se gostaste da peça que eu te dei para tocar, ou não.
- 00:06: A. Gostei, era interessante.
- 00:07: P. Oh..C7, tens de ser sincero.
- 00:09: A. Era interessante! A sério..mas não me sinto muito à vontade a tocar.
- 00:13: P. E achas que foi porquê? Porque achaste que era muito difícil..?
- 00:15: A. Não, não é difícil...mas tipo..um bocado confuso.
- 00:19: P. Confuso. E tipo, confuso, o que tu ouves, ou o que estás a ver na partitura?

00:23: A. Não tipo, não é o que estás a ver na partitura..porque para mim..ah..a música que eu gosto de tocar tem de...o que vem a seguir tem de ter uma ligação com o anterior, e acho que nesse estilo de música não..não tem nada.

00:36: P. Sim achas que é tudo muito...

00:38: A. Baralhado.

00:44: P. Hum..achaste que era mais difícil do que o teu repertório, ou não?

00:47: A. Não.

00:49: P. Igual não é? O nível está adequado. E o que achaste mais complicado?

00:51: A. Nada. Até era fácil a peça. Tinha de ser..interpretada.

00:57: P. Sim. E...gostavas mais de tocar isto, ou as tuas obras das aulas?

01:05: A. As minhas obras.

01:07: P. Porquê? Porque não conheces tão bem esta, ou porque é difícil...de perceber?

01:12: A. Não. Porque é estranha.

01:14: P. É estranha, ok. Tu na segunda-feira disseste que era creepy

01:18: A. Ya (ri-se).

01:21: P. Então achas que o que tu tocaste, se pudesses dar uma emoção à peça seria qual?

01:26: A. Não..não sei...sei..não sei (ri-se)

01:34: P. Ok. Então achas que é tipo...um bocado confuso?

01:38: A. Mais ou menos.

01:39: P. Não é difícil, está adequado ao teu nível, não é?

01:40: A. Sim.

01:45: P. E o que é que achaste da parte de electrónica?

01:52: A. Interessante.

02:01: P. Mas é complicado? Ou não?

02:03: A. Um pouco. Para..enquadrar tudo.

02:10: P. E o que achas de ter este tipo de peças também, com as outras peças que tu tocas? Tocares uma peça destas numa audição ou num exame.

02:14: A. (silêncio) Ia correr mal.

02:20: P. (risos) Porque é que achas isso?

02:23: A. Porque..na, nós estamos a tocar não é só tocar bem, temos de ter a nossa expressão também..eu não..se eu não estou a entender eu não vou ter expressão nenhuma.

02:31: P. Exactamente. Então, achas que precisavas de mais tempo para entender, ou achas que nunca ias entender e que...

02:34: A. Não, não é o “nunca ia entender”, é que..acho estranha a música, não tem sentido, não é não entender, eu entendo, porque depois tudo junto faz...mas é...é esquisito.

02:40:P. Pronto, já chega C7, obrigada!

## Aluna P5

(introdução da entrevista)

00:04: P. Podes sorrir P5! P5, gostaste da peça que tocaste?

00:06: A. Gostei!

00:07: P. E gostaste mais de quê?

00:10: A. De tocar?

00:11: P. E qual foi a parte que gostaste mais de tocar?

00:14: A. O pizzicato.

00:19: P. Os pizzicatos. Boa. E o que é que gostaste menos?

00:20: A. (silêncio)

00:32: P. Se gostaste de tudo não tens de dizer que não gostaste de alguma coisa..

00:36: P. Gostaste de tudo?

00:38: A. (acena que sim)

00:40: P. Achas que é mais difícil do que as peças que tocas na aula com a tua professora?

00:41: A. (silêncio)

00:47: P. Achas que esta peça que tu tocaste é mais difícil do que as que costumavas tocar com a tua professora?

00:49: A. Acho que não..é um pouco mais divertida!

00:54: P. É um pouco mais divertida? Ok. O que te fez lembrar esta peça?

00:59: A. (silêncio) Nada.

01:02: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

01:10: A. Não sei.

01:12: P. Então há bocado disseste que era mais divertida...

01:16: A. Ah divertida...ah sim!

01:17: P. Não é? Pode ser isso! Ok. Gostavas de tocar mais peças assim?

01:22: A. Sim.

01:24: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?

01:28: A. Não.

01:30: P. Não? E o que é que tu achas disso?

01:35: A. (encolhe os ombros) Não sei.

01:36: P. Não sabes?

01:37: A. (acena que não)

01:38: P. Queres dar alguma sugestão ao compositor? Queres sugerir alguma coisa ao compositor?

01:54: A. (silêncio) Não.

## **Aluna P6**

00:02: P. P6, gostaste da peça que tocaste?

00:03: A. Sim.

00:05: P. De que é que gostaste mais?

00:10: A. Dos pizzitaco..dos pizzicatos à Bartok.

00:11: P. Ok. E que é que gostaste menos?

00:13: A. Nada.

00:14: P. Achas que é mais difícil do que as peças que tocas na aula com a tua professora?

00:19: A. Não.

00:21: P. O que te faz lembrar esta peça?

00:27: A. ...Nada?...

00:28: P. Nada?

00:29: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

00:33: A. Alegria.

00:37: P. Gostavas de tocar mais peças assim?

00:38: A.Sim.

00:40: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?

00:41: A. Não.

00:48: P. O que achas disso?

00:49: A. Não sei.

00:51: P. Não vos faz confusão que tenha sido escrita assim há tão pouco tempo? Não sei?

00:56: A. Um bocado..

01:01: P. São coisas muito recentes não é? Coisas modernas..

01:02: A. (silêncio)

01:05: P. Queres dar alguma sugestão ao compositor?

01:11: A. (silêncio)(acena que não)

01:12: P. Não? Ok, então obrigada P6!

## **Aluna P8**

(introdução da entrevista)

00:02: P. Gostaste da peça que tocaste?

00:04: A. Não.

00:09: P. De que parte gostaste mais, gostaste de alguma coisa?

00:11: A. De tocar...

00:12: P. Podes falar mais alto?

00:13: A. Isso..como é que se chama..(gesto de arco rápido)

00:16: P. O quê, o tremolo?

00:17: A. Sim, isso.

00:18: P. O que é que gostaste menos?

00:25: A. Não sei.

00:26: P. Então..tu disseste que não gostaste de tocar a peça..o que foi que te fez não gostar da peça?

00:36: A. Não tinha....não sei muito bem explicar...

00:40: P. Não estavas à vontade para tocar a peça..foi por isso?

00:41: P. Ok. Achas que é mais difícil do que aquelas que costumavas tocar na aula com a tua professora?

00:47: A.Sim.

00:48: P. Porque é que achas que é mais difícil?

00:58: A. Não sei (quase inaudível).

01:01: P. O que é que achas que..porque é que achas que é mais difícil? O que aprendeste hoje? Os efeitos não é? Os efeitos novos. Achas que isso é o que costumavas tocar na tua sala de aula?

01:05: A. (acena que não)

01:19: P. E não é isso que faz diferença, não é isso que diferencia..os efeitos?

01:26: A. (acena que sim)

01:27: P. O que te faz lembrar esta peça que tocaste?

01:30: A. Nada.

01:31: P. Nada..? Não pensaste em nada? Mas o professor mostrou-te..a tua era viola com electrónica não era? Não te mostrou? O que é que te veio assim..ao ouvir?

01:48: A. O som dos pássaros.

01:47: P. E isso não te fez mudar a tua ideia inicial?

01:53: A. Sim, é diferente.

01:56: P. É diferente, do que tocar sozinha não é?

01:57: A. (acena que sim)

01:59: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

02:08: A. (silêncio)

02:09: P. O que é que te fez lembrar ouvir aquilo...que é que..que emoção é que te..

02:16: A. Não sei...

02:17: P. Não sabes?

02:18: A. (acena que não)

02:22: P. Gostavas de tocar mais peças assim?

02:23: A. Não.

02:24: P. Sabes que esta peça foi escrita há uns meses?

02:27: A. Sim.

02:28: P. Sabias?

02:29: A. O senhor disse.

02:30: P. O compositor disse. O que é que tu achaste disso, de ter sido escrita há tão pouco tempo?

02:34: A. Interessante...

02:41: P. Queres dar alguma sugestão ao compositor?

02:45: A. Não.

## **Aluna Q8**

(introdução da entrevista)

00:03: P. Q8, gostaste da peça que tocaste?

00:05: A. Mais ou menos.

00:08: P. Gostaste mais do quê?

00:11: A. Sei lá...de aprender novas cenas.

00:12: P. Novas cenas?...(risos)

00:13: A. Sim (riso).

00:14: P. O que gostaste menos?

00:16: A. Ficar aqui montes de tempo.

00:21: P. Ok. Mas o que é que gostaste menos da peça?

00:26: A. Não sei...já nem me lembro muito bem da peça.

00:30: P. Já não te lembras muito bem da peça?

00:31: A: (acena que não)

00:33: P. Houve algo que não gostaste de fazer?

00:38: A. Não, gostei..

00:39: P. Achas que é mais difícil do que as peças que tocas na aula com a tua professora?

00:44: A. Não.

00:45: P. Não achas mais difícil?

00:46: A. Não.

00:47: P. O que te faz lembrar esta peça?

00:49: A. Não faço ideia.

00:50: P. Não tens ideia? Não queres pensar em nenhuma?

00:54: A. (acena que não)

01:01: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

01:12: A. (encolhe os ombros)

01:19: A. Excitante.

01:20: P. Gostavas de tocar mais peças assim?

01:33: A. Não sei...é complicado às vezes...

01:34: P. Hã?

01:35: A. É complicado fazer aqueles gestos todos...

01:37: P. É complicado. Achas que é interessante?

01:39: A. É. Sim.

01:42: P. E não gostavas de explorar mais esse lado?

01:44: A. (acena que sim)

01:47: P. Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?

01:51: A. Não.

01:53: P. O que achas disso?

01:57: A. Sei lá, é interessante ser moderno...não tem de ser antigo!

02:03: P. Queres dar alguma sugestão acerca da peça ao compositor?

02:05: A. (acena que não)

## **Aluno P9**

(introdução da entrevista)

00:03: P. P9, gostaste da peça que tocaste?

00:09: A. Of..hm..gostei, mas era muito difícil...mais ou menos.

00:13: P. Gostaste mais do quê?

00:19: A. Dos glissandos...e do arco..como é que se diz (gesto de arco rápido)

00:25: P. Do legno?

00:26: A. Sim, isso..não! Era...bater o arco...

00:27: P. Ah..o jété!

00:28: A. O jété, sim é isso!

00:31: P. Exacto. O que é que gostaste menos?

00:37: A. De ficar à espera...

00:38: P. De quê?

00:39: A. De chegar a minha vez!

00:42: P. Mas o que é que gostaste menos da peça?

00:46: A. O que é que gostei...ahhh...o ponticello, de estar no cavalete...não gosto!

00:52: P. Gostaste menos de tocar sul ponticello, é isso?

00:53: A. (acena que sim)

00:54: P. Achas que é mais difícil do que as peças que tocas nas aulas com a tua professora?

01:00: A. Sem dúvida que é (sorri).

01:01: P. E porque é que achas que é mais difícil?

01:07: A. Sei lá porquê...(silêncio)...ha...porque tenho de mexer mais a mão direita, tenho que...controlar a minha força...

01:32: P. Os efeitos...não te sentes à vontade para tocar os efeitos..

01:33: A. Não.

01:34: P. O que te fez lembrar esta peça?

01:40: A. Não sei..

01:41: P. Não te faz lembrar nada?

01:42: A. Não.

01:43: P. Estavas mais preocupado em quê? Em tocar?

01:47: A. Estava mais preocupado em tocar aquilo...(riso)

01:48: P. Ok. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

01:50: A. Que palavra o quê?

01:53: P. Que palavra usarias para caracterizar a emoção associada à peça que tocaste?

02:01: A. Não sei que palavra...

02:05: P. Não sabes?

02:06: A. (acena que não)

02:08: P. Gostavas de tocar mais peças assim?

02:11: A. Não.

02:12: P. Não? Sabias que esta peça foi escrita há uns meses?

02:13: A. Não, não sabia!

02:18: P. O que achas disso?

02:22: A. Se não sabia...não acho nada!

02:28: P. Queres dar alguma sugestão acerca da peça ao compositor?

02:30: A. Não.

02:31: P. Está bem. Então obrigada!

## **Anexo X: Questionários a compositores.**

### **Ângela da Ponte**

#### **1. O que entende por música contemporânea?**

A mais recente criação musical.

#### **2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

As técnicas estendidas, ou extensivas (gosto mais de utilizar este termo), são como o próprio nome indica, uma extensão de técnicas que irão produzir sons/sonoridades extra às das técnicas comuns e de prática histórica. Essa necessidade, tem a ver com a procura de um mundo sonoro diferente.

#### **3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Sim. Dos 5 até à pré-adolescência. Diversos. Desde orquestra de cordas com electrónica, coro infantil e percussão.

#### **4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

Em primeiro lugar a noção de que poderá haver limites técnicos, em segundo criar algo que não seja musicalmente superficial e de conteúdo didático compreensível.

#### **5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

Exploração e variação, nas suas diferentes formas, da técnica de harmónicos naturais e artificiais, que até a um certo período não é utilizado extensivamente como material principal.

#### **6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

Foi respondido no ponto 4. Talvez aqui se enquadre a segunda parte da resposta uma vez que a criação do estudo já vem, exatamente, focar o desenvolvimento técnico de uma articulação específica.

#### **7. Como considera a ideia de introduzir a música contemporânea no ensino básico da música?**

Acho que essa introdução já deveria ter sido feita há muito tempo. Não podemos continuar a ensinar com base numa visão redutora da história da música, ou seja, somente a música ocidental e dentro dessa, a música dos períodos clássicos. Desde cedo os alunos têm a capacidade de absorver o meio envolvente e quanto mais cedo estiverem em contacto com a música

nova dos dias de hoje melhor será o entendimento de obras futuras. Contudo, parece-me que muitos docentes já estão conscientes dessa necessidade, não só pelo trabalho da Diana, mas com o contacto de outros colegas que já motivam a apreciação da música nova.

#### **8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Sinceramente não sei. Talvez reajam bem, talvez não. Penso que a reação irá depender muito da introdução que os professores fazem na sala de aula.

#### **9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Sim. Embora de alguns anos para cá isso tem vindo a mudar gradualmente, penso que ainda há muito para se fazer. Há de facto uma política desinteressada pela cultura/ educação, sem qualquer interesse na promoção e motivação artística. Infelizmente a televisão está repleta de programas superficiais com 2 a 3 novelas por dia num só canal. A programação da rtp 2 quase foi extinta e muitos programas estão num horário praticamente inacessível ao público (por ex. 1:00 da manhã, em que quase ninguém vê). Por mais que também goste de algum entretenimento, não podemos incentivar o consumo excessivo de banalidades. Por outro, temos instituições e escolas que estão a desenvolver um trabalho incrível nesse sentido de aproximar o público com a música que se faz hoje. A Casa da Música é uma delas (faço referência a ela porque é o contacto mais próximo que tenho) a misomusic também presta um serviço público de incentivo à música electrónica, e por fim a Gulbenkian.

#### **10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

A escola é um princípio. Actividades comunitárias poderá ser outro. A organização do “Mátria” uma ópera para o Douro com apoio da Universidade de Trás-os-Montes, envolve os residentes de diferentes localidades dessa região. O libreto é de Eduarda Freitas baseado em textos de Miguel Torga e composição de Fernando C. Lapa. Penso que ao serem envolvidos sentem-se muito mais próximos de linguagens diversas que, de outra forma, talvez as rejeitassem.

## **Carlos Marecos**

### **1. O que entende por música contemporânea?**

Qualquer música escrita nos dias de hoje; independentemente de na nossa tradição ocidental termos a tendência de considerarmos música contemporânea aquela que está ligada à tradição de escrita da música erudita.

### **2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

Da minha parte, entendo como técnicas estendidas as técnicas que alargam a nossa paleta tímbrica nos mais diversos instrumentos, como os ruídos e alterações tímbricas de sons definidos, sua distorção, etc. Por vezes as técnicas estendidas tomam conta do fio condutor da criação composicional, contudo não é essa a minha prática, pois conto com essas técnicas como um alargamento interessante e importante de possibilidades mas não como o aspecto principal.

### **3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Sim, para todas as idades, para coro e ensembles de câmara.

### **4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

Escrever boa música que se adegue a crianças, sem cair num universo demasiado infantil que as crianças a partir de uma certa idade no fundo não gostam.

### **5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

Foi uma melodia tradicional portuguesa, tratada do ponto de vista rítmico harmónico e tímbrico, com alguns recursos da música dos dias de hoje.

### **6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

Não se apresentaram dificuldades especiais.

### **7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?**

Acho fundamental, pois as crianças devem tocar música do seu tempo e devem estar ligadas à criação artística do seu tempo; obviamente com respeito pelo passado e com compreensão pelo passado e pela tradição, mas sem pensarem que as criações do passado são no fundo a criação do presente.

**8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Tudo depende do modo como os seus professores abordarem e respeitarem as peças, mas acho que irão reagir muito bem.

**9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Sim, existe, embora pense que a situação se pode atenuar; a maior problemática do tempo presente, creio ser existência do público em geral de verdadeira arte contemporânea com alguma profundidade reflectiva.

**10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

Acho que se devia reinventar o espaço tradicional de concerto, que a mim de um modo geral não me atrai. Gostava de poder assistir e realizar concertos produzidos de maneira diferente da tradicional, com um maior proximidade e envolvimento do público, algo que uma sala tradicional nem sempre o permite.

## **Filipe Lopes**

### **1. O que entende por música contemporânea?**

Música nos nossos dias.

### **2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

Técnicas estendidas têm a ver com técnicas que permitem expandir o leque tímbrico e de manuseamento do instrumento.

Hoje em dia é comum os livros de orquestração já terem informação deste tipo, sobretudo acerca de formas de como as traduzir na partitura. A minha música é tão variada que torna difícil lançar um pensamento claro sobre o papel que essas técnicas têm para mim. Procuo, quando possível, socorrer-me do instrumentista para me auxiliar sobre ideias que tenha e qual a melhor forma de as concretizar. Neste sentido, creio que cada instrumentista é em si uma versão expandida do seu instrumento já que, para além de dominar as suas técnicas convencionais e estendidas, é também possuidor de técnicas personalizadas que têm a ver com as suas capacidades e interesses.

### **3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Já trabalhei com crianças muitas vezes mas nunca escrevi. O meu trabalho tem sido muito mais de criação e improvisação e por isso com poucas chances de o “editar”.

### **4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

Conseguir gerir os desafios técnicos com um pensamento composicional fresco.

### **5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

Creio que o ouvir está na génese de se ser uma pessoa mais completa na música. Seja compositor, músico, amador ou curioso, a escuta parece-me ser um aspecto fundamental para se criar boas relações com a música e, sobretudo, com o meio que nos rodeia. De facto, apesar de haver cada vez mais cuidado com tudo o que é visual e até, hoje em dia, do sentido do paladar (comida biológica, restaurantes xpto...), a audição (o ruído, barulhos desnecessários, etc) é algo que se continua a ignorar e a perceber a sua importância. Parece que nem notamos no mal que isso produz nas pessoas. Por isso, para além de querer trabalhar a “audição musical/sonora” enquanto catalisador de reacções musicais, quis também, de forma extraviada, despertar a escuta.

**6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

Conseguir criar uma peça que seja fiel aquilo que queria “despertar”, sem criar uma peça completamente estranha e distante das pessoas que a iam tocar. Não quis escrever algo que resultasse numa “peça fixe” mas sim uma peça que seja suficientemente interessante para que a queiram tocar mas, principalmente, uma peça que tenha o condão de “abrir novas janelas”.

**7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?**

Sempre fiz isso. Não acho que tenha de haver obrigação curricular embora, naturalmente, ajudasse. Cabe ao professor saber enriquecer os alunos com sementes novas.

**8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Não sei nem me interessa. Sei que é algo importante, quase uma obrigação cívica já que possibilita ao aluno dizer que prefere música clássica, barroca, nova, electrónica, etc..de forma substanciada e não por razões vagas e preconceitos.

**9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Não sei o que é que é aqui entendido por música contemporânea. O público vai ouvir Radiohead, Quim Barreiros, Emanuel Nunes... Algumas décadas atrás, é possível que os compositores de música vanguardista alimentassem essa distância do público. Compete ao público de hoje em dia se educar mais, ouvir coisas novas e dar oportunidade a si mesmo de as poder apreciar, bem como compete aos músicos e compositores fortalecerem a sua prática de forma honesta e competente.

**10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

**Igor C. Silva**

**1. O que entende por música contemporânea?**

Música pós 1945.

**2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

Técnicas estendidas são técnicas que permitem atingir diferentes resultados sonoros, quando comparados com as técnicas mais tradicionais do séc XIX. no entanto, é necessário abandonar esta distinção entre "técnicas normais" e "técnicas estendidas", pois hoje em dia todas estas técnicas pode ser consideradas convencionais.

**3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Sim, para viola e electrónica.

**4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

Conseguir que musicalmente haja algo arrojado, sem que seja excessivamente difícil de tocar.

**5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

Uso de sonoridades não convencionais e a relação destas com a electrónica.

**6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

Sincronização entre instrumento e electrónica, visto obrigar a uma enorme atenção por parte do intérprete.

**7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?**

Muito importante para o desenvolvimento do aluno e do panorama musical geral.

**8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Creio que os alunos poderão ter uma atitude de curiosidade. Os professores penso que por vezes são mais difíceis de cativar, pela excessiva formatação musical.

**9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Sim. Penso que tal se deve ao facto da música nova não ser divulgada da melhor forma, mantendo por vezes uma postura elitista.

**10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

Mais projectos interdisciplinares e uma maior proximidade dos compositores à actualidade e aos universos sonoros contemporaneos.

**João Pedro Oliveira**

**1. O que entende por música contemporânea?**

Música que é composta nos nossos dias e que usa linguagens atuais.

**2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

São técnicas que usam formas de tocar que expandem as possibilidades historicamente tradicionais dos instrumentos. Uso-as como formas de expressão características.

**3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Sim, várias. Desde os iniciantes até aos alunos de primeiros anos de conservatório. Compus para piano, violino, piano a 4 mãos.

**4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

Manter o interesse na música.

**5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

Integrar sons eletrónicos com sons instrumentais, como se fosse um ambiente de música de câmara.

**6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

Manter as necessidades técnicas de execução a um nível compatível com os instrumentistas a quem se destina.

**7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?**

É fundamental. Trata-se da música que é feita nos nossos dias, faz parte da cultura actual, como tal os alunos devem conhecê-la.

**8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Os alunos decerto terão interesse em experimentar/conhecer novas formas de expressão musical.

Em relação aos professores irá depender muito da sua experiência e abertura a essas novas formas de expressão.

**9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Sim, existe. Por falta de cultura/educação para as linguagens atuais, por parte do público.

**10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

Promover a exploração e conhecimento das expressões contemporâneas nas escolas, concertos e outros meios de difusão.

## **Manuel Brásio**

### **1. O que entende por música contemporânea?**

(para mim) A verdadeira musica contemporanea, assim como toda a arte contemporânea autentica e sem artificios banais, acaba por ser isso mesmo, a construção de obras que se adequam aos tempos caóticos e instaveis em que vivemos. Que pretendem explorar caminhos novos ou desbravar, polindo ou desdobrando(-nos) caminhos ja descobertos de forma a encontrar novas formas de os percorrer e pontos de vista. No fundo, é fazer mais com uma direcção: para a frente. De uma forma progressista e exponencialmente impulsionadora, descobrir mais e fazer melhor por descobrir o nosso lugar e nós mesmos como artistas nesta imensidão de singularidades que é o séc.XXI assim como na sociedade à qual pertencemos.

### **2. O que entende por técnicas estendidas e qual o papel destas técnicas na sua música?**

São todo o tipo de técnicas que se destacam do uso normal/habitual/standard de um determinado instrumento. Das bases do ensino da musica, por exemplo, ou até da tradição clássica. Pessoalmente, qualquer instinto de produção de um determinado som novo ou de uma forma diferente de tocar um instrumento poderá ser considerada uma técnica estendida.

### **3. Já escreveu para crianças antes? Para que idades? Para que instrumentos?**

Sim, dos 12 aos 16, para orquestra sinfónica principalmente.

### **4. Quais são os principais desafios de escrever para crianças?**

O grande desafio de escrever para crianças é sem duvida o quão pedagógico e enriquecedor poderá ser o tocar de um trabalho meu. É terrível pensar que um má experiência com musica contemporânea, ou até mesmo como arranjos modernos de temas clássicos, poderá intimidar uma criança em explorar a musica de hoje em dia ou até mesmo tirar-lhe a vontade de tocar. Enquanto aluno de uma escola profissional, todas as experiencias com musica moderna foram extremamente importantes e reveladoras de um outro mundo que não nos é tão próximo como acho que deveria ser. Em suma, o mais desafiante é o construir de um trabalho marcante que ajude a abrir horizontes e a desenvolver um vicio pelo "pensar diferente"

### **5. Qual foi o ponto de partida na escrita da peça por mim encomendada?**

O principal objectivo da peça é desenvolver o instinto improvisatório em performance, o ponto de partida foi mesmo esse. Pensar de que forma é que um aluno de 3º/4º grau se poderia expressar livremente de alguma forma e

ao mesmo tempo sentir-se confortável em palco.  
A solução passou por um definir de regras/frases simples pelas quais o músico possa deambular (quase) livremente.

#### **6. Quais foram as maiores dificuldades na criação da peça?**

O adaptar a minha escrita e as ideias ao nível técnico de um aluno tão novo. Admito que se torna extremamente difícil. Com o passar dos anos conheci muitos jovens músicos, todos eles com aptidões diferentes para trabalhos distintos, nunca consegui entender realmente a distinção que é feita entre graus académicos quando o que dá esse mesmo grau é uma prova igual para todos - e como é de conhecimento comum, não somos todos iguais.

#### **7. Como considera a ideia de introduzir música contemporânea no ensino básico da música?**

Acho fantástico que exista vontade de professores como a Diana em incluir no seu plano pedagógico obras modernas. É fundamental para a evolução da música, e consequentemente da cultura da nossa sociedade, que se eduquem músicos e ouvintes a novos limites e estéticas de forma a avançarmos em todas as frentes e encontrarmos novas fronteiras a serem conquistadas posteriormente.

#### **8. Como acha que os alunos irão reagir? E os professores?**

Estranharão certamente, mas depois acabará por se entranhar. Enquanto não se experimentar o novo nunca saberemos a que sabe.

#### **9. Considera que existe uma distância entre o público e música contemporânea? Porque acha que isto acontece?**

Existe certamente uma grande distância (mas provavelmente é cada vez menor) entre artistas e público. E talvez tudo isto aconteça pela singularidade e o caminho próprio que os artistas tendem a procurar. Acabam por criar para eles próprios e para um núcleo muito reduzido de artistas semelhantes. Desta forma todo o público mais distante da produção artista atual acaba por se manter assim mesmo, distante e (des)informado pelo que lhes é dado através das diversas fontes de divulgação dos media atuais que, também eles culpados desta desinformação, se recusam a divulgar trabalhos pouco mediáticos para a grande massa que é "público geral"

#### **10. O que acha que se poderia fazer para alterar esta distância entre o público e a música contemporânea?**

Justamente apostar na educação infantil, introduzindo unidades curriculares que contemplem a criatividade artística e a proximidade dos jovens-futuro público à arte em geral, não só à música contemporânea; criando hábitos de consumo desta e apelando ao desenvolvimento de um espírito crítico. E claro,

na abertura dos diversos meios de comunicação a alguma da actividade artística que é feita de forma muito constante em todo o país. Claro que tudo isto está dependente de uma serie de mudanças nas políticas culturais e educativas do nosso sistema social e governo politico.