



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

A IMPROVISACÃO AO ÓRGÃO NO DESENVOLVIMENTO DA LEITURA À PRIMEIRA VISTA

Inês Catarina Reis Machado

Mestrado em Ensino da Música

Junho 2015

Professor Orientador: João Vaz

Professor Coorientador: António Esteireiro

Professora Cooperante: Margarida Oliveira

Agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que colaboraram para que a realização deste projecto fosse possível:

Aos professores João Vaz e António Esteireiro pela orientação deste trabalho, e por todo o apoio que recebi na vida académica. À professora Margarida Oliveira que cooperou na realização do estágio do ensino especializado da música.

Ao meu namorado, Abílio Ferreira, pelo apoio que me deu na concretização deste objectivo, compreendendo o significado desta conquista. Aos meus familiares e amigos que “torcem” por mim desde que comecei a tocar as primeiras notas.

A todos os meus alunos, especialmente àqueles que participaram directamente na realização deste projecto.

À Academia de Música de Santa Cecília, especialmente ao Director Rui Paiva e à minha colega Flávia Castro, que me facultaram o acesso ao órgão para a realização das gravações do CD pertencente ao livro “A Aldeia de Dó Mi Sol”.

Às professoras Daniela Moreira e Marlene Tavares pela avaliação das provas de leitura à primeira vista.

Aos amigos que contribuíram com as suas capacidades profissionais enriquecendo este trabalho: Margarida Valinho, responsável pelo design gráfico do livro e do cd da história “A Aldeia de Dó Mi Sol” e do manual de improvisação “Toca a Improvisar!”; Renato Gonçalves, autor da história “A Aldeia de Dó Mi Sol”, também responsável pelas ilustrações dessa mesma história e das ilustrações do manual de improvisação “Toca a Improvisar!”; Odete Carla, pela grande contribuição na revisão do texto da história “A Aldeia de Dó Mi Sol”; Ana Rita Campos e Gabriel Simão, responsáveis pela captação e mistura no cd pertencente à história “A Aldeia de Dó Mi Sol”; Ana Mendes pela tradução dos resumos; Graça Pacheco e Diana Mendes pela ajuda na apresentação dos resultados na secção da investigação e Vera Gonçalves pelas correcções do português.

Resumo I (Prática Pedagógica)

A Secção I - Prática Pedagógica - refere-se ao Estágio que a mestranda realizou no Conservatório de Música de Ourém e Fátima durante o ano lectivo 2013-2014. No âmbito das suas funções de docente, a mestranda realizou o estágio com um aluno do I Grau – 5º ano do Regime Articulado, e com um aluno do III Grau - 7º ano do Regime Articulado e assistiu, ainda, às aulas de um aluno do V Grau - 9º ano do Regime Articulado, sob a orientação da professora cooperante, docente de órgão dessa mesma escola. Nesta secção é feita uma breve caracterização da escola onde se realizou o estágio bem como dos alunos envolvidos no estágio. Por último, são mencionadas as práticas educativas desenvolvidas, os objectivos gerais para o ano lectivo, os métodos utilizados, os objectivos pedagógicos implícitos para cada período e, a finalizar, é apresentada uma análise crítica da actividade docente.

Palavras-chave: práticas educativas desenvolvidas, análise crítica da actividade docente, objectivos pedagógicos.

Resumo II (Investigação)

Actualmente, a improvisação não tem um lugar central na aprendizagem feita pelo jovem organista em Portugal. Na maioria dos casos, quando um músico conclui o Conservatório, termina também com uma grande lacuna ao nível da improvisação pois a disciplina raramente consta nos planos curriculares. A mestrandia, ao conviver com estes factos no seu percurso musical, considerou relevante investigar nesta área, aperfeiçoando os seus conhecimentos teóricos e práticos, através da realização do trabalho escrito, bem como, da elaboração do livro infantil *A Aldeia de Dó Mi Sol* (Anexo II), com canções tradicionais improvisadas pela mestrandia e com o texto de Renato Gonçalves. Assim, esta proposta de trabalho visa a identificação dos efeitos da improvisação ao órgão no desenvolvimento da leitura musical à primeira vista, a partir do reconhecimento de estruturas de improvisação, incluídas no manual de improvisação *Toca a Improvisar!* (Anexo II) elaborado pela mestrandia, numa leitura musical à primeira vista. A investigação – acção e o estilo experimental são os estilos de pesquisa adoptados. Numa primeira fase, será abordada a literatura existente, com enfoque nos aspectos relacionados com a aprendizagem da improvisação, e serão referenciados alguns métodos existentes. Para a realização deste estudo procurou-se uma amostra que obedecesse aos seguintes critérios: conjunto de sujeitos frequentando o curso de órgão do ensino articulado, com conhecimentos musicais aos níveis do 1º, 2º e 3º graus, e com níveis etários e de experiências musicais semelhantes. Para a sua concretização adoptou-se um modelo de trabalho que permitiu comparar níveis de desempenho entre alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão e de improvisação, e alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão e sem aulas de improvisação. A avaliação foi efectuada através do registo audiovisual e através de tabelas onde consta a avaliação das competências necessárias para o desenvolvimento da leitura à primeira vista.

Palavras-chave: leitura musical à primeira vista, improvisação ao órgão, aprendizagem da improvisação

Abstract I (Pedagogical practice)

The section I – Pedagogical practice – refers to the Internship that the Master student did in Conservatório de Música de Ourém e Fátima during the year 2013-2014. Throughout its responsibilities as Teacher, the Master student had the opportunity to work with a student that belonged to level I – 5º year of articulated studies, a student from level III – 7º year of articulated studies, and also assisted the lessons of a student of the V level – 9º year of articulated studies, with the orientation of the Cooperative Teacher, which is Organ's Teacher in the same school.

In this section, a brief description of the school where the Master Student performed its internship was conducted as well as a short characterization of the students that participated in the internship. At last, it will be mention the following aspects: pedagogical practices developed, general goals established for the elective year, methods used, pedagogical objectives implicitly used for each period, as well as a critical analysis of the teacher.

Keywords: pedagogical practices developed, critical analysis of the teacher, pedagogical objectives

Abstract II (Investigation)

At the moment, musical improvisation does not have an important role during the learning of a young organist in Portugal. In the majority of the cases, when a musician ends its studies, it also ends up with a lack of knowledge in terms of musical improvisation since the disciple is rarely part of the curricula plans. Since the master student acknowledged these situations during its musical path, it considered relevant to investigate further this discipline, improving its theoretical and practical knowledge with the realization of the written paper, as well as, elaboration of the book *A Aldeia de Dó Mi Sol* (please find attached in the Annex II), with traditional songs improvised by the master student and with content of Renato Gonçalves. Therefore, this work aims to identify the effects of improvisation in organ for the development of sight-reading, based on the recognition of structures of improvisation included in the manual *Toca a Improvisar!* (please find attached in the Annex II) elaborated by the master student. This investigation – the action and the experimental style are research styles that the Master student adopted. In a first stage, it will be approached the existing literature review directly related with the learning of improvisation, performing for this purpose the collection of several existing methods. For the understanding of this study, a sample that fulfils the following criteria was chosen: Organ's students being part of an integrated art programme, with musical degree of the 1º, 2º and 3º and with the same ages and level of knowledge. In order to accomplish this, it was adopted a model of work that allowed the comparison of different levels of students 'performance between students that took organ and musical improvisation classes and students without the attendance of such lessons. Finally, the evaluation was performed with the help of an audio and video recorder and with tables that discriminate the needed competences and skills for the development of sight-reading.

Keywords: sight-reading, organ improvisation, learning of improvisation

Índice

Secção I – Prática Pedagógica	11
1. Caracterização da Escola	11
2. Caracterização dos Alunos	13
2.1. Aluno A	14
2.2. Aluno B	15
2.3. Aluno C	16
3. Práticas Educativas Desenvolvidas	17
3.1. Aluno A	17
3.2. Aluno B	20
3.3. Aluno C	23
4. Análise Crítica da Actividade Docente	27
4.1. Aluno A	27
4.2. Aluno B	32
4.3. Aluno C	36
5. Conclusão	39
Secção II – Investigação	41
1. Descrição do Projecto de Investigação	41
2. Revisão da Literatura	43
2.1. Leitura Musical à Primeira Vista	43
2.1.1. História	43
2.1.2. Conceito de Leitura à Primeira Vista	44
2.1.3. Factores que interferem na Leitura Musical à Primeira Vista	44
2.1.4. Orientações de Sloboda para o ensino-aprendizagem da leitura musical à primeira vista	46
2.1.5. Sugestão de Lehmann e McArthur para o ensino-aprendizagem da leitura musical à primeira vista	47
2.1.6. Estratégias utilizadas na performance de uma obra estudada e na performance de uma Leitura à Primeira Vista	49
2.2. Improvisação	50
2.2.1. História	50

2.2.2. Conceito de Improvisação	52
2.2.3. Aprendizagem da Improvisação	53
2.2.4. Modelo de Aprendizagem de John Kratus	53
2.2.5. Comparação de Métodos	55
2.2.6. Qualidade e quantidade – aspectos decisivos no desenvolvimento da improvisação	56
2.2.7. A improvisação musical como técnica pedagógica	57
3. Metodologia de Investigação	59
4. Apresentação e Análise dos Resultados	73
5. Conclusão	85
Reflexão Final	87
Bibliografia	89
Anexos I – Prática Pedagógica	95
Anexos II – Investigação	97

Índice de Figuras

Fig. 1. Representação do movimento ocular em leituras homofónicas	45
Fig. 2. Representação do movimento ocular em leituras contrapontísticas	45
Fig. 3. As Pombinhas da Catrina, Tradicional, arranjo de Inês Machado	69
Fig. 4. Tower Clock (Fletcher, 1977)	69
Fig. 5. Jangadinha (Botelho, n.d.)	70
Fig. 6. The Magic Clock, L. Kohler (arr.) (Fletcher, 1977)	71
Fig. 7. Estudo em Dó Maior, Czerny op. 599 (Hervé e Pouillard, 1997)	71
Fig. 8. O Caçador (Mascarenhas, 1973)	72
Fig. 9. Toca a Improvisar! (Machado, 2015)	117
Fig. 10. A Aldeia de Dó Mi Sol (Gonçalves, 2015)	120

Índice de Tabelas

Tabela 1. Problemas e Soluções – Leitura à Primeira Vista	47
Tabela 2. Diferenças entre a performance de uma obra estudada e da performance de uma Leitura à Primeira Vista	49
Tabela 3. Modelo de Improvisação desenvolvido por John Kratus	54
Tabela 4. Distribuição da amostra por grupos e por graus	59
Tabela 5. Distribuição da amostra por dias da semana e por graus	60
Tabela 6. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 1, do Grupo Experimental	62
Tabela 7. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 2, do Grupo Experimental	64
Tabela 8. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 3, do Grupo Experimental	65

Índice de Gráficos

Gráfico 1. Nível 1-Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	74
Gráfico 2. Nível 1-Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	74
Gráfico 3. Nível 1-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	74
Gráfico 4. Nível 1-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	74
Gráfico 5. Nível 1-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	75
Gráfico 6. Nível 1-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	75
Gráfico 7. Nível 1-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	75
Gráfico 8. Nível 1-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	75
Gráfico 9. Nível 2-Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	76
Gráfico 10. Nível 2-Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	76
Gráfico 11. Nível 2-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	77
Gráfico 12. Nível 2-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	77
Gráfico 13. Nível 2-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	77
Gráfico 14. Nível 2-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	77

Gráfico 15. Nível 2-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	78
Gráfico 16. Nível 2-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	78
Gráfico 17. Nível 3- Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	79
Gráfico 18. Nível 3- Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	79
Gráfico 19. Nível 3-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	79
Gráfico 20. Nível 3-Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	79
Gráfico 21. Nível 3-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	80
Gráfico 22. Nível 3-Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	80
Gráfico 23. Nível 3-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste	80
Gráfico 24. Nível 3-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste	80
Gráfico 25. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pré-teste	81
Gráfico 26. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pré-teste	81
Gráfico 27. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pré-teste	81
Gráfico 28. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pós-teste	81

Gráfico 29. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pré-teste	82
Gráfico 30. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pós-teste	82
Gráfico 31. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pré-teste	82
Gráfico 32. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, pós-teste	82

Secção I – Prática Pedagógica

1. Caracterização da Escola

O projecto do Conservatório de Música de Ourém surgiu em 1996, com o objectivo de responder às necessidades educativas musicais do concelho, tendo sido concretizado no ano de 2002, através da criação de uma associação sem fins lucrativos, denominada Conservatório de Música de Ourém – Associação, entidade titular da Escola de Música do Ensino Vocacional Artístico Especializado, conforme publicado no Diário da República, 3.ª série, de 20 de Janeiro de 2003. A funcionar com autorização de funcionamento e paralelismo pedagógico desde o ano lectivo 2003/2004, concedidos em 06 de Junho de 2003 pela Direcção Regional de Educação de Lisboa, a Escola de Música ministra cursos em Regime Oficial Supletivo, Articulado e Iniciação, e em regime livre nos níveis preparatório, básico e secundário.

Em Fevereiro de 2007, com abertura da secção do Conservatório em Fátima, o Conservatório de Música de Ourém alterou a denominação para Conservatório de Música de Ourém e Fátima – Associação.

Actualmente possui 60 professores licenciados no ensino da música e cerca de 1100 alunos, distribuídos pelas classes de Piano, Violino, Viola-d’arco, Órgão, Acordeão, Canto, Guitarra, Saxofone, Tuba, Trompete, Flauta, Oboé, Clarinete, Contrabaixo, Violoncelo, Percussão, Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição, História da Música, Acústica, Orquestra Orff, Iniciação Musical, Grupos de Música de Câmara e Orquestras.

Apoia jardins de infância, ATLS, e Escolas do 1.º ciclo do ensino básico através de projectos em itinerância, nomeadamente “Sentir a Música” e de Musicoterapia, em parceria com Juntas de Freguesia, Autarquia Municipal, Associações de Pais e Agrupamentos de Escolas. Garante ainda, desde o ano lectivo 2006/2007 as actividades de enriquecimento curricular na área da Música, nas escolas do 1.º ciclo do concelho. Com estas actividades, assegura semanalmente aulas de expressão musical a cerca de 2500 crianças.

Anualmente organiza diversas actividades de âmbito nacional como o Concurso Guitarra Clássica, o Concurso de Piano, o Concurso de Órgão, o Concurso de Violino e Viola, o Concurso de Pequenos Pianistas, o Festival de Música e o Festival de Guitarra Clássica de Ourém e Fátima. Promove ainda Audições, Cursos de Aperfeiçoamento, Master Classes, Concertos, Recitais entre outros eventos.

2. Caracterização dos alunos

O modelo proposto para o estágio do ensino especializado da música, integrado no Mestrado em Ensino da Música, da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), Instituto Politécnico de Lisboa (IPL), prevê a presença do(a) estagiário(a) em aulas de três alunos de níveis diferentes. Se o(a) mestrando(a) exercer funções em uma escola do ensino especializado da música, realizará o estágio no âmbito das suas funções de docente, se pelo contrário, não exercer funções em uma escola do ensino especializado da música, realizará o estágio numa das escolas da rede nas modalidades de observações e leccionação.

No ano lectivo em causa, a estagiária encontrava-se a exercer funções numa escola do ensino especializado, contudo não possuía alunos com os três níveis que deveriam ser escolhidos preferencialmente para o estágio, níveis esses que correspondem a: Iniciação; 5º ao 9º ano (ensino básico) e 10º ao 12º ano (ensino secundário).

Tendo de se adaptar aos níveis existentes, e com o apoio da professora cooperante, bem como do professor orientador, decidiu-se que a estagiária assistiria às aulas de um aluno do V Grau - 9º ano do regime articulado (actualmente o grau mais avançado do regime articulado em órgão no Conservatório de Música de Ourém e Fátima), e realizaria o estágio no âmbito das suas funções de docente com um aluno do I Grau – 5º ano do regime articulado, e um aluno do III Grau - 7º ano do regime articulado.

2.1. Aluno A

O Aluno A tem 10 anos e está a frequentar o I Grau do Ensino Articulado em Música. Começou a estudar música aos 8 anos de idade, tendo entrado na altura para o 3º ano de Iniciação Musical. Frequentou o 3º e 4º ano de Iniciação Musical ao Instrumento, Órgão, sendo a sua classificação média anual de 4 (0 a 5). Para além das aulas de instrumento, frequentou ainda, durante esses dois anos, as aulas de Formação Musical e Orquestra Orff.

Ao longo dos dois anos de Iniciação Musical, o aluno teve aula de órgão sempre sozinho, tendo um bloco de 30 minutos por semana. No presente ano lectivo, o Aluno A tem 45 minutos de aula, todas as quintas-feiras.

A sua presença em audições é muito regular, participando normalmente em uma audição por trimestre.

O aluno tem instrumento de tecla próprio (apesar de ser electrónico e apenas com um manual).

O seu estudo não é diário, havendo a necessidade de, neste ano lectivo, fomentar a importância da regularidade do estudo, bem como a criação de bons hábitos de estudo.

O aluno tem outra actividade extracurricular que lhe ocupa algum tempo, o basquetebol.

O aluno desloca-se de carro para o Conservatório de Música de Fátima.

2.2. Aluno B

O Aluno B tem 12 anos e está a frequentar o III Grau de órgão. Começou a estudar música aos 10 anos, tendo entrado na altura para o I Grau sem ter tido iniciação prévia ao instrumento. O seu aproveitamento tem sido sempre positivo, sendo a sua qualificação média anual no I Grau e no II Grau de 4 e 5 (de 0 a 5), respectivamente.

As suas aulas têm sido sempre individuais e com a duração de 45 minutos semanais (no presente ano lectivo as suas aulas são à quinta-feira).

A sua presença em audições tem sido regular, participando normalmente em uma ou duas audições por trimestre. No ano lectivo 2011/2012 participou no I Concurso Nacional de Órgão e no ano lectivo 2012/2013 foi um dos laureados do II Concurso Nacional de Órgão, recebendo a medalha de Ouro do Escalão B.

O aluno tem instrumento próprio (electrónico e apenas com um manual). O seu estudo normalmente é diário, contudo, em pelo menos um dia da semana, não é garantido que estude por preenchimento horário com outra actividade.

O aluno tem outra actividade extracurricular que lhe toma algum tempo, o Karaté.

O aluno desloca-se de carro para o Conservatório de Música de Fátima.

2.3. Aluno C

O Aluno C tem 14 anos e está a frequentar o V Grau do Ensino Articulado em Música. Começou a estudar música aos 10 anos, entrando na altura para o I Grau sem ter tido iniciação prévia ao instrumento. O seu aproveitamento tem sido sempre positivo, sendo a sua qualificação média anual do I Grau ao IV Grau de 4 (de 0 a 5).

As suas aulas têm sido sempre individuais e com a duração de 45 minutos semanais (no presente ano lectivo as suas aulas são à sexta-feira).

A sua presença em audições tem sido regular, participando normalmente em uma ou duas audições por trimestre. Participou no I Concurso Nacional de Órgão no ano lectivo 2011/2012 e no II Concurso Nacional de Órgão no ano lectivo 2012/2013, tendo obtido em ambos o 3º Prémio – Medalha de Bronze.

O aluno tem instrumento próprio (electrónico e apenas com um manual). O seu estudo nem sempre é diário, no entanto o aluno desloca-se duas vezes por semana ao Conservatório de Música de Ourém e Fátima, a fim de poder estudar num órgão com pedaleira, como é exigido em algumas peças do repertório em estudo.

O aluno tem outra actividade extracurricular que lhe toma algum tempo, a Natação de competição.

O aluno desloca-se a pé para o Conservatório de Música de Ourém.

3. Práticas Educativas Desenvolvidas

3.1. Práticas Educativas Desenvolvidas – Aluno A

Os objectivos gerais traçados para o Aluno A durante o ano lectivo foram os seguintes: desenvolver as capacidades do aluno e favorecer a sua formação e o desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades; fomentar a integração do aluno no seio da classe de órgão tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade; desenvolver o gosto por uma constante evolução e actualização de conhecimentos resultantes de bons hábitos de estudo; desenvolver a coordenação psico-motora, o sentido de pulsação, ritmo, fraseado e harmonia e a realização de diferentes articulações; estimular a capacidade de concentração e memorização e fomentar agilidade e segurança na execução.

Ano Lectivo 2013/2014 – 1º Período

Durante o 1º Período foram leccionadas para estágio um total de dez aulas. Realizaram-se duas actividades extra-aula, nas quais o aluno e os seus encarregados de educação estiveram presentes. No dia 19 de Outubro de 2013, a classe de órgão do Conservatório de Música de Ourém e Fátima preparou uma recepção aos pais e encarregados de educação dos alunos do I Grau, seguida de um lanche convívio. Vários assuntos foram abordados entre os quais as vantagens da aprendizagem de um instrumento musical, alguns aspectos práticos da disciplina, o material necessário, avaliação e faltas. Nesta recepção presenciaram-se, ainda, pequenos momentos musicais realizados por alunos premiados no II Concurso Nacional de Órgão. No dia 2 de Dezembro de 2014, realizou-se no pequeno auditório do Conservatório de Música de Fátima uma audição de órgão, na qual o aluno participou de forma exemplar.

O manual de ensino utilizado para desenvolver os objectivos planeados com o aluno durante o 1º Período foi o *Erstes Klavierspiel*, Volume I de Fritz Emonts.

Os objectivos pedagógicos implícitos durante este período foram: a percepção das articulações *legato* e *stacatto*, realizando posteriormente diferentes articulações em ambas as mãos, tendo sempre em conta o aperfeiçoamento da técnica. Para a sua aplicabilidade foram realizados alguns exercícios, e entregues duas peças: a primeira a duas vozes na posição de Dó Central e a segunda a duas vozes noutra região do teclado.

A classificação do aluno no 1º Período foi de 4, na escala de 1 a 5.

Ano Lectivo 2013/2014 – 2º Período

Durante o 2º Período foram leccionadas para estágio um total de treze aulas. Realizaram-se duas actividades extra-aula, nas quais o aluno e os seus encarregados de educação estiveram presentes. O aluno participou em duas audições que se realizaram no pequeno auditório do Conservatório de Música de Fátima, nos dias 17 de Fevereiro e 22 de Março, nas quais obteve um bom desempenho.

Os manuais de ensino utilizados para desenvolver os objectivos planeados foram os seguintes: *Erstes Klavierspiel*, Volume I de Fritz Emonts; *Le Piano apprivoisé* de Sophie Allerme; *Easiest Piano Course, Part One* de John Thompson.

Os objectivos pedagógicos implícitos para o aluno foram: a aquisição de uma correcta postura corporal, uma boa leitura e um bom reconhecimento do teclado na execução da escala de Dó Maior, na execução de todos os acordes pertencentes à escala, na realização de exercícios com diferentes articulações em ambas as mãos (*legato e stacatto*), na realização de duas peças a duas vozes com especial atenção à articulação e na execução de uma peça a duas vozes realizando diferentes articulações em ambas as mãos.

A classificação do aluno no 2º Período a instrumento foi de 5, na escala de 1 a 5. Neste período o aluno entrou para o quadro de mérito do Conservatório de Música de Ourém e Fátima, pois obteve boas notas tanto no ensino artístico como no ensino regular.

Ano Lectivo 2013/2014 – 3º Período

Durante o 3º Período foram leccionadas para estágio um total de dez aulas. Realizaram-se três actividades extra-aula, nas quais o aluno e os seus encarregados de educação estiveram presentes. No dia 1 de Maio de 2014, a classe de órgão organizou um Concurso Interno de Órgão como preparação e selecção dos participantes a concorrer, posteriormente, no III Concurso Nacional de Órgão. Este Concurso Interno proporcionou a todos os alunos da classe a oportunidade de participar num concurso de forma gratuita oferecendo, aos premiados, um desconto na inscrição para o Concurso Nacional e, aos não-premiados, um diploma de participação. Os elementos não seleccionados, ou os que não participaram no concurso interno puderam, no entanto, concorrer de igual modo ao Concurso Nacional de Órgão. O aluno participou com bom desempenho no Concurso Interno de Órgão, sendo seleccionado para o III

Concurso Nacional de Órgão, realizado no grande auditório do Conservatório de Música de Fátima no dia 28 de Junho de 2014.

No dia 26 de Maio realizaram-se, no pequeno auditório do Conservatório de Música de Fátima, as provas de passagem do I e II Grau. A prova de passagem poderia ter corrido melhor, o aluno estava ansioso e tocou tudo de forma muito precipitada. A nota obtida na prova de passagem foi de 90% (de 0 % a 100%). A prova de passagem teve um peso de 20% na nota final.

No dia 28 de Junho de 2014 realizou-se, no Grande Auditório do Conservatório de Fátima, o III Concurso Nacional de Órgão. Esta actividade teve como principal intuito fomentar o estudo individual do instrumento proporcionando o intercâmbio entre alunos de diferentes escolas de música. Contou com a presença de várias personalidades importantes para a divulgação da música para órgão, nomeadamente, João Vaz, Rui Paiva, António Esteireiro, Margarida Oliveira e José González Uriol. O aluno foi um dos laureados do III Concurso Nacional de Órgão, recebendo a medalha de Prata do Escalão A.

Os manuais de ensino utilizados para desenvolver os objectivos planeados com o aluno durante este 3º Período foram os seguintes: *Erstes Klavierspiel*, Volume I de Fritz Emonts; *Le Piano apprivoisé* de Sophie Allermé e *Easiest Piano Course, Part One* de John Thompson.

Os objectivos pedagógicos implícitos foram: a aquisição de uma correcta postura corporal, uma boa leitura e um bom reconhecimento do teclado na execução da escala de Dó Maior, na execução de todos os acordes pertencentes à escala, na execução de exercícios com os acordes principais da tonalidade de Dó Maior e na execução de uma peça que integre mudança ou afastamento de dedos.

A classificação do aluno no 3º Período a instrumento foi de 5, na escala de 1 a 5.

3.2. Práticas Educativas Desenvolvidas – Aluno B

Os objectivos gerais traçados para o Aluno B durante o ano lectivo foram os seguintes: conhecer o instrumento, compreendendo o seu funcionamento; estimular o interesse pelo repertório do instrumento através da audição de diversas obras; adquirir competências técnicas; desenvolver métodos de estudo; desenvolver a capacidade de formulação e apreciação crítica; desenvolver o gosto por uma constante evolução e actualização de conhecimentos; desenvolver a coordenação psicomotora, o sentido de pulsação, ritmo, fraseado e harmonia e a realização de diferentes articulações; estimular a capacidade de concentração e memorização; fomentar a agilidade e a segurança na execução.

Ano Lectivo 2013/2014 – 1º Período

Durante o 1º Período foram leccionadas para estágio um total de dez aulas. O aluno participou em três actividades extra-aula. No dia 17 de Novembro de 2013, o Conservatório de Música de Ourém, Fátima e Porto de Mós, em colaboração com a CICO (Centro Internacional do Carrilhão e do Órgão) e com apoio da Paróquia de Constância e da Câmara Municipal de Constância, organizou dois recitais no órgão da Igreja Matriz de Constância, construído em 1827 pelo mestre organeiro António Xavier Machado e Cerveira, onde se apresentaram alguns alunos da classe de órgão. O aluno foi um dos escolhidos para participar nesta audição fora da escola, tendo-se apresentado de forma exemplar. Esta iniciativa revestiu-se, portanto, de especial importância para a formação e enriquecimento cultural dos alunos da classe de órgão. No dia 15 de Novembro, realizou-se no Pequeno Auditório do Conservatório de Música de Fátima uma pequena audição de preparação para a audição fora da escola, na qual o aluno executou a peça com grande qualidade musical, recebendo elogios por parte das outras professoras da classe.

Na audição do dia 16 de Dezembro realizada no pequeno auditório do Conservatório de Música de Fátima, o aluno interpretou a peça *Etude* (Iedema, 1973). Nesta audição o aluno estava um pouco ansioso o que pôs em causa a sua performance. Vários foram os aspectos que falharam devido ao nervosismo. Com este aluno, a mestrandia percebeu ter de insistir mais nas competências performativas, essenciais para a segurança nas execuções em público.

Os manuais de ensino utilizados para desenvolver os objectivos planeados com o aluno foram os seguintes: *Erstes Klavierspiel*, Volume I de Fritz Emonts e *De Jonge Organist* de Harke Iedema.

Os objectivos pedagógicos implícitos para o aluno foram: a obtenção da capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los, identificando diferentes frases e harmonias, realizando articulações distintas, uma dedilhação adequada, uma boa leitura, e uma correcta postura corporal na execução de escalas; acordes pertencentes à tonalidade de Dó Maior e na execução de duas peças a duas vozes.

O aluno no 1º Período obteve a classificação de 4, na escala de 1 a 5.

Ano Lectivo 2013/2014 – 2º Período

Durante o 2º Período foram leccionadas para estágio um total de treze aulas. O aluno participou numa actividade extra-aula no 2º Período. Realizou uma audição no dia 22 de Março, que contou com a presença dos seus encarregados de educação. Ao contrário do que aconteceu no 1º Período, o aluno tocou com mais confiança nesta audição, demonstrando mais segurança na sua performance. O aluno executou a peça *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992) e obteve um excelente desempenho.

Os manuais de ensino utilizados para desenvolver os objectivos planeados foram os seguintes: *Nouvelle Méthode d'Orgue* de N. Pierront et J. Bonfils; *Douze Petites Pièces* de Jean Langlais e 80 Sonatas para Instrumentos de Tecla, Volume 1, do compositor Carlos Seixas.

Os objectivos pedagógicos implícitos foram: a obtenção da capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los identificando diferentes frases e harmonias, realizando articulações distintas, uma dedilhação adequada, uma boa leitura, e uma correcta postura corporal na execução de escalas, de acordes pertencentes à tonalidade de Dó Maior e Sol Maior e na execução de uma peça a duas e três vozes e em estudos para a pedaleira.

O aluno no 2º Período obteve a classificação de 5, na escala de 1 a 5.

Ano Lectivo 2013/2014 – 3º Período

Durante o 3º Período foram leccionadas para estágio um total de dez aulas. O aluno participou em duas actividades extra-aula no 3º Período nas quais os seus encarregados de educação estiveram presentes. No dia 1 de Maio de 2014, a classe de órgão organizou um Concurso Interno de Órgão, para preparação e selecção dos participantes a concorrer, posteriormente, no III Concurso Nacional de Órgão. Este Concurso Interno proporcionou a todos os alunos da classe a oportunidade de participar num concurso de forma gratuita, oferecendo, aos premiados,

um desconto na inscrição para o Concurso Nacional e, aos não-premiados, um diploma de participação. Os elementos não seleccionados, ou os que não participaram no concurso interno puderam, no entanto, concorrer de igual modo no Concurso Nacional de Órgão. O aluno participou com bom desempenho no Concurso Interno de Órgão, sendo seleccionado para o III Concurso Nacional de Órgão, realizado no grande auditório do Conservatório de Música de Fátima no dia 28 de Junho de 2014. No dia 28 de Junho de 2014 realizou-se, no Grande Auditório do Conservatório de Fátima, o III Concurso Nacional de Órgão. Esta actividade teve como principal intuito fomentar o estudo individual do instrumento proporcionando o intercâmbio entre alunos de diferentes escolas de música. Esta edição contou com a presença de várias personalidades importantes para a divulgação da música para órgão, nomeadamente, João Vaz, Rui Paiva, António Esteireiro, Margarida Oliveira e José González Uriol. O aluno foi um dos laureados do III Concurso Nacional de Órgão, recebendo a medalha de Prata do Escalão C.

Os manuais de ensino utilizados para desenvolver os objectivos planeados foram os seguintes: *Nouvelle Méthode d'Orgue* de N. Pierront et J. Bonfils; *Douze Petites Pièces* de Jean Langlais e 80 Sonatas para Instrumentos de Tecla, Volume 1, do compositor Carlos Seixas.

Os objectivos pedagógicos implícitos foram: a obtenção da capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los identificando diferentes frases e harmonias, realizando articulações distintas, uma dedilhação adequada, uma boa leitura, e uma correcta postura corporal na execução de escalas, de acordes pertencentes à tonalidade de Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior, na execução de uma peça a duas e três vozes e em estudos para a pedaleira.

O aluno no 3º Período obteve a classificação de 5, na escala de 1 a 5. Neste período o aluno entrou para o quadro de mérito e de honra da Escola do Ensino Regular.

3.3. Práticas Educativas Desenvolvidas – Aluno C

Durante o ano lectivo, a estagiária participou num total de vinte e quatro aulas, vinte e uma das quais assistidas/observadas e três leccionadas, uma em cada um dos períodos.

Elaborou-se um plano de aula por cada aula leccionada e assistida, como consta no Anexo I da Secção I – Prática Pedagógica, considerando o trabalho desenvolvido e observado nas aulas dadas pela professora cooperante, tentando oferecer um contributo positivo, mas sem qualquer intenção de alterar o tipo de trabalho desenvolvido no contexto das aulas.

Ano Lectivo 2013/2014 – 1º Período

Relativamente ao plano de aula elaborado para o aluno, na primeira aula leccionada, no 1º Período, os objectivos e conteúdos estipulados foram os seguintes:

1. Desenvolver competências expressivas e competências auditivas na execução da peça *Air and Gavotte* de Samuel Wesley (Tambling, 2009);
2. Desenvolver competências técnicas/motoras, de leitura e expressivas na execução da peça *Prelúdio em Dó Maior, BWV 553* de J.S.Bach (Bach, 1987).

As estratégias planificadas para cada um dos objectivos foram:

1. Estudo da peça com metrónomo (colcheia igual a sessenta e cinco); divisão da peça em frases; definir articulação da mão esquerda;
2. Utilizando o metrónomo: estudo da cadência final da primeira parte do Prelúdio; começo da leitura da segunda parte do Prelúdio.

Durante o 1º Período o aluno participou em três actividades extra-aula. O aluno foi um dos seleccionados para participar numa audição fora da escola, no dia 17 de Novembro, na Igreja Matriz de Constância, na qual teve um bom desempenho. Como preparação para a audição fora da escola, no dia 15 de Novembro, realizou-se no Pequeno Auditório do Conservatório de Música de Fátima uma pequena audição. O aluno participou ainda na audição final de Período que se realizou em Dezembro.

No 1º Período, o aluno obteve a classificação de 4, na escala de 1 a 5.

Ano Lectivo 2013/2014 – 2º Período

Relativamente ao plano de aula elaborado para o aluno, na primeira aula leccionada, no 2º Período, os objectivos e conteúdos estipulados foram os seguintes:

1. Desenvolver competências expressivas e de leitura na execução da peça *Es ist ein Ros' entsprungen* de Michel Preatorius, arranjo de João Vaz para 6 órgãos;
2. Desenvolver competências expressivas na execução da peça *Air and Gavotte* de Samuel Wesley (Tambling, 2009).

As estratégias planificadas para cada um dos objectivos foram:

1. Audição da Parte do Órgão I: parte inicial num andamento lento de mãos juntas; parte final num andamento lento de mãos separadas com a articulação pretendida; parte final num andamento lento de mãos juntas com a articulação pretendida; tudo de mãos juntas num andamento lento; tudo de mãos juntas no andamento real;
2. Marcação dos apoios, marcação dos inícios e fins de frase.

Durante o 2º Período o aluno participou numa actividade extra-aula, nomeadamente, na audição final de período.

No 2º Período, o aluno obteve a classificação de 4, na escala de 1 a 5.

Ano Lectivo 2013/2014 – 3º Período

Relativamente ao plano de aula elaborado para o aluno, na aula leccionada no 3º Período, os objectivos e conteúdos estipulados foram os seguintes:

1. Desenvolver competências de leitura na execução da peça *Andantino* de Hesse (Kircher e Schwemmer, 2012);
2. Desenvolver competências expressivas na execução da peça *Andantino* de Hesse (Kircher e Schwemmer, 2012).

As estratégias planificadas para cada um dos objectivos foram:

1. Aperfeiçoamento da primeira, segunda, terceira e quarta frase da peça: mão direita; mão esquerda; mãos juntas; pedal; mão direita e pedal; mão esquerda e pedal, mãos juntas e pedal.

2. Aconselhamento em relação à agógica da peça:

- Acentuar as primeiras notas de cada compasso, por se tratar de uma peça em compasso ternário;
- Enfatizar os acordes dissonantes, apoiando-os para que a sua resolução se tornasse inesperada.

No 3º Período o aluno participou em duas actividades extra-aula. No dia 28 de Junho participou no III Concurso Nacional de Órgão do Conservatório de Música de Ourém e Fátima, no Escalão D, com a execução das peças *Prelúdio em Dó Maior*, BWV 553 de J.S.Bach, e *Andantino* de Hesse (Kircher e Schwemmer, 2012). Nos dias 6, 7, 8 e 9 de Julho o aluno participou no Estágio a seis órgãos na Basílica do Palácio Nacional de Mafra, organizado pela classe de Órgão do Conservatório de Música de Ourém e Fátima. Esta actividade, orientada pelo professor doutor João Vaz, teve uma componente individual, na qual os alunos puderam trabalhar separadamente com o orientador, e outra colectiva, na qual os alunos puderam tocar a seis órgãos em simultâneo. No dia 6 de Julho, às 16h, os alunos assistiram ao quinto concerto do “IV Ciclo de Concertos a Seis Órgãos”. Para além das aulas, os alunos tiveram oportunidade de visitar o atelier de organaria do mestre organeiro Dinarte Machado.

4. Análise Crítica da Actividade Docente

4.1. Análise Crítica da Actividade Docente – Aluno A

Ano Lectivo 2013/2014 – 1º Período

Os objectivos que a mestranda planeou para o 1º Período foram cumpridos. O aluno adquiriu a percepção das articulações *legato* e *stacatto*, realizando também diferentes articulações em ambas as mãos, tendo sempre em conta o aperfeiçoamento da técnica. Foram-lhe entregues duas peças: a primeira *Bienenlied* (Emonts, 1986) foi tocada em audição no 1º período. O aluno iniciou o estudo da peça *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986) do mesmo compositor no 1º Período e continuou a trabalhá-la no 2º Período.

As aulas leccionadas foram dinâmicas. Durante a realização dos exercícios, a professora foi dando sempre indicações. Aquando do aparecimento de algum problema, a professora encontrou soluções imediatas para a sua resolução.

Alguns desafios foram encontrados, especialmente relacionados com a técnica de execução, tais como a diminuição do grau de tensão dos pulsos e a diminuição da altura dos pulsos em relação aos “nós dos dedos”. Algumas estratégias foram implementadas para a diminuição do grau de tensão dos pulsos: a utilização de analogias e a realização de exercícios de relaxamento. O recurso a analogias - imaginar que as mãos são penas, muito leves – o recurso a estratégias como níveis de força, - sendo que numa escala de 0 a 5 solicitar que tocasse com força 2, não se revelou suficiente. No entanto, com a realização de exercícios de relaxamento antes do contacto com o instrumento, o grau de tensão dos pulsos diminuiu, e o aluno melhorou consideravelmente a execução dos exercícios propostos. Para a diminuição da altura dos pulsos em relação aos “nós dos dedos” realizaram-se, numa primeira fase, exercícios com algumas fórmulas da escala de Dó Maior. Posteriormente aplicou-se outra estratégia com resultados imediatos. Inicialmente, a mestranda pediu ao aluno que tocasse com o pulso exageradamente baixo, e de seguida, solicitou que tocasse com o pulso médio-baixo. Ao pedir ao aluno para tocar com o pulso médio-baixo, este tocou com o pulso exactamente na altura ideal, ao nível dos “nós dos dedos”, sem qualquer tipo de tensão.

Nos primeiros anos do estudo de um instrumento é essencial que o professor enfatize a importância dos bons hábitos de estudo realizando, em todas as aulas, um plano de estudo semanal a ser entregue ao aluno. Em colaboração com o aluno, no final de todas as aulas, foi

realizado um plano de estudo semanal. Inicialmente, a mestranda introduzia no plano semanal alguns aspectos que não eram referidos na aula em questão, apercebendo-se que o aluno não realizava o pedido. Desta forma, apenas começou a introduzir os exercícios realizados na aula, sendo notável o cumprimento semanal do plano. Um dos aspectos mais importante que a professora retém é o facto do plano de estudo elaborado conter apenas aspectos trabalhados nas aulas.

Ano Lectivo 2013/2014 – 2º Período

Os objectivos que a professora planeou para o 2º Período foram cumpridos. O aluno adquiriu uma correcta postura corporal, uma boa leitura e um bom reconhecimento do teclado na execução da escala de Dó Maior, na execução de todos os acordes pertencentes à escala, na realização de exercícios com diferentes articulações em ambas as mãos (*legato* e *stacatto*), na realização de duas peças a duas vozes com especial atenção à articulação e na execução de uma peça a duas vozes realizando diferentes articulações em ambas as mãos. As peças estudadas durante o 2º Período foram as seguintes: *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986); *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000); *Der Kuckuck und der Esel* de Karl Friedr. Zelter (Emonts, 1986) e *Old MacDonald* (Thompson, 1996). As peças *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986) e *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000) foram apresentadas em audições neste período, nas quais o aluno teve um bom desempenho. A introdução da peça *Old MacDonald* (Thompson, 1996) foi realizada no ano anterior, no entanto, houve a necessidade de a rever, pois o aluno teria de executar uma peça com mãos alternadas na prova de passagem do I Grau, a decorrer no Conservatório de Música de Fátima, no fim do mês de Maio. O aluno iniciou o estudo da peça *Der Kuckuck und der Esel* de Karl Friedr. Zelter (Emonts, 1986) no 2º Período e continuaria a trabalhá-la no 3º Período.

As aulas leccionadas foram dinâmicas. O aluno regressou às aulas com muita vontade de trabalhar. Foi visível desde a primeira aula: entrou, pousou a mala, tirou as partituras e colocou de imediato as mãos no teclado para começar a tocar, sem dar oportunidade à mestranda de lhe perguntar como tinham corrido as férias e de lhe desejar um óptimo 2º Período.

Durante e após a realização dos exercícios, a mestranda foi dando indicações ao aluno, estando sempre presente a informação de retorno sobre o resultado e a informação de retorno sobre cada performance. A repetição dos exercícios para a sua assimilação foi realizada sempre aleatoriamente, ou seja, introduzindo sempre elementos diferentes. Um exemplo dessa

repetição aleatória, realizou-se na peça *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000). Uma vez que a peça se encontrava bem conseguida para ser executada em público, a mestrandia ensinou ao aluno como a deveria manter, praticando e repetindo os vários passos, mas sempre com elementos diferentes: mão direita com metrônomo: olhos abertos; mão direita com metrônomo: olhos fechados; mão esquerda com metrônomo: olhos abertos; mão esquerda com metrônomo: olhos fechados; mãos juntas com metrônomo: olhos abertos; mãos juntas com metrônomo: olhos fechados; mãos juntas num andamento lento; mãos juntas num andamento rápido; mãos juntas no andamento pretendido.

O início do estudo das peças foi sempre realizado, primeiro de mãos separadas em *legato* e *stacatto*, e de seguida com mãos juntas realizando as mesmas articulações. Depois destes exercícios estarem consolidados, a professora explicou ao aluno qual a articulação pretendida, marcando-a na partitura. Primeiro tocou de mãos separadas e de seguida com as mãos juntas, sempre com a articulação pretendida. O aluno realizou os exercícios com facilidade, percebendo a articulação. Numa das aulas, a professora informou o aluno que haveria uma audição no dia 17 de Fevereiro, na qual gostaria que participasse. Comunicou que haveria duas audições nesse período, não significando isso que os alunos participassem obrigatoriamente nas duas. Assim, deixou ao critério do aluno se queria ou não participar, e qual o repertório a tocar, mas disse-lhe que ficaria muito contente se isso acontecesse. O aluno disse logo que sim, e que iria preparar-se durante a semana para a audição escolhendo a peça que tocaria. A peça que o aluno escolheu para tocar foi *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986). Foi notório o esforço do aluno para participar nessa audição, melhorando os aspectos que a professora lhe tinha pedido. Assim, o aluno participou em duas audições, dias 17 de Fevereiro e 22 de Março, nas quais obteve um bom desempenho.

Mudar a forma como o aluno via as suas competências foi um dos principais desafios encontrados ao longo deste período. Segundo a teoria do auto-conceito de inteligência, todas as pessoas optam pela teoria incremental ou pela teoria da entidade. Os alunos que adoptam a teoria incremental acreditam que a sua inteligência e aptidão podem mudar e aumentar com o tempo e com a experiência. O esforço é encarado de uma forma positiva, até mesmo como necessário para a aprendizagem. Os alunos que adoptam a teoria da entidade acreditam que a sua inteligência e capacidades são fixas, estáveis, e inalteráveis, encarando o esforço como algo negativo. O aluno desde o início dos seus estudos musicais adoptou pela teoria da entidade. Para a professora conseguir que o aluno mudasse para a teoria incremental, o estudo individual foi mencionado, todas as aulas, como uma ferramenta muito importante para a sua progressão.

A professora utilizou algumas analogias para que o aluno percebesse a importância do mesmo referindo que, tal como no desporto, também na música, para se obter bons resultados é preciso treinar regularmente. Em todas as aulas a professora realizou um plano de estudo semanal para o aluno. Foi notória a transição para a teoria incremental, uma vez que o aluno começou a cumprir à risca todo o plano de estudo e todos os aspectos referidos nas aulas foram trabalhados com muito cuidado em casa. A sua evolução foi notória, realizando sempre com sucesso os trabalhos de casa. Com isto, nas aulas conseguiu-se trabalhar a musicalidade nas peças. A professora conseguiu ainda trabalhar com o aluno questões de interpretação, não estando apenas focada num trabalho de leitura.

Ano Lectivo 2013/2014 – 3º Período

Os objectivos que a professora planeou para o 3º Período foram cumpridos. O aluno adquiriu uma correcta postura corporal, uma boa leitura e um bom reconhecimento do teclado na execução da escala de Dó Maior, na execução de todos os acordes pertencentes à escala, na execução de exercícios com os acordes principais da tonalidade de Dó Maior e na execução de uma peça que integrasse mudança ou afastamento de dedos. As peças estudadas durante este período foram as seguintes: *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986); *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000); *Der Kuckuck und der Esel* de Karl Friedr. Zelter (Emonts, 1986) e *Old MacDonald* (Thompson, 1996). No Concurso Interno de Órgão o aluno apresentou as seguintes peças: *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986); *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000). Na prova de passagem o aluno executou as seguintes peças: *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986); *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000) e *Old MacDonald* (Thompson, 1996). O programa que o aluno apresentou no III Concurso Nacional de Órgão foi o seguinte: *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986) e *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000). Uma vez que o 3º Período foi muito curto, não houve oportunidade de apresentar a peça *Der Kuckuck und der Esel* de Karl Friedr. Zelter (Emonts, 1986) em audição.

Como já referido, porque o 3º Período se revelou muito curto, e devido às inúmeras actividades realizadas (provas de passagem, Concurso Interno de Órgão, Concurso Nacional de Órgão) não houve tempo para introduzir novas peças. Durante o 3º Período foi realizado um trabalho de aperfeiçoamento das peças já estudadas, com o intuito do aluno superar sem dificuldade e com distinção as várias provas. Trabalharam-se as peças *Hansel und Gretel* (Emonts, 1986) e *Thème de la Valse d'empereur* de J. Strauss (Allerme, 2000) imaginando o estudo das mesmas a partir do “zero” para que a mente e os dedos voltassem a trabalhar em sintonia. Uma vez que as peças

estavam consolidadas, o estudo por arranjo foi umas das ferramentas pedagógicas mais utilizada durante esse período, pois não era significativo tocar as peças, invariavelmente, da mesma forma do princípio até ao fim. Os exercícios realizados foram os seguintes: paragens propositadas no primeiro tempo de cada compasso, paragens propositadas nos tempos fortes de cada compasso, paragens propositadas no último tempo de cada compasso. Posteriormente, o aluno executou as peças em diferentes andamentos: rápido, lento e no andamento real. Todos os exercícios foram realizados com entusiasmo e sem dificuldade. Brincar com as peças modificando as suas estruturas rítmicas é fundamental para que se mantenha o controlo sobre as mesmas, mantendo os níveis de concentração elevados e tornando o estudo divertido.

Ao longo do 3º Período alguns desafios foram encontrados, tais como, anular a movimentação do pulso quando desnecessária e diminuir a distância da posição dos dedos em relação às teclas aquando do ataque das notas. Nas passagens necessárias para a realização da escala de Dó Maior, o aluno estava a efectuar movimentos de pulso dispensáveis. A mestranda referiu que o pulso deveria permanecer imóvel. Para anular a movimentação do pulso, realizou-se um exercício com paragem nas notas que antecedem as passagens, para que o aluno preparasse antecipadamente as notas sem mover o pulso e sempre com os dedos em contacto com o teclado. A diminuição da distância dos dedos em relação às teclas foi conseguida através da colocação de uma borracha em cima dos “nós dos dedos”.

4.2. Análise Crítica da Actividade Docente – Aluno B

Ano Lectivo 2013/2014 – 1º Período

Os objectivos que a mestranda planeou para o 1º Período foram cumpridos. O aluno foi capaz de obter a capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los, identificando com facilidade diferentes frases e harmonias na execução de duas peças a duas vozes. As peças trabalhadas com o aluno durante este período foram *Etude* (Iedema, 1973) e *Allegretto* de Joh. Georg Witthauer (Emonts, 1986).

As aulas leccionadas foram dinâmicas e o aluno mostrou-se muito motivado. O ensino pró-activo esteve presente: a professora procurou sempre interligar os exercícios técnicos com o repertório em estudo levando o aluno a perceber a estrutura harmónica, solicitando, para isso, que executasse a escala de Sol Maior, pois o início da parte central da peça *Etude* (Iedema, 1973) modula para a Dominante de Dó Maior, ou seja, Sol Maior. Técnicas de economização e organização do estudo também foram indicadas, tais como, começar a estudar as peças pelas partes semelhantes, por vezes com a mesma dedilhação, começar a estudar as peças pelo fim, ou começar a estudar as peças pelas partes menos fáceis. Uma vez que a peça *Allegretto* de Joh. Georg Witthauer (Emonts, 1986) foi estudada anteriormente, para a sua revisão, a mestranda forneceu estratégias adequadas, tais como: começar por tocar de mãos separadas, mãos juntas num andamento lento com paragens, mãos juntas num andamento lento sem paragens, mãos juntas no andamento pretendido com paragens, mãos juntas no andamento pretendido sem paragens, respectivamente. Durante este período o aluno começou a possuir alguma autonomia e consciência relativamente ao que devia melhorar durante a semana. Apontava todos os aspectos a melhorar no seu caderno diário, para que nada falhasse durante a semana.

Ao longo deste período alguns desafios foram encontrados. Durante a execução, o aluno realizava com pouca antecedência as preparações e os seus dedos nem sempre estavam em contacto com o teclado. Para solucionar os problemas encontrados, o aluno realizou pequenos exercícios técnicos: realização da escala de Dó Maior e Sol Maior com diferentes fórmulas e diferentes células rítmicas, relacionadas com as que apareciam na peça em estudo *Etude* (Iedema, 1973), realização da escala de Dó Maior e Sol Maior com diferentes fórmulas e diferentes dedilhações, dando principal importância à preparação antecipada de cada nota. Foi notória a evolução da sua performance durante o 1º Período, contudo, estes aspectos continuaram a ser trabalhados no 2º Período. Competências de performance também teriam de

ser trabalhadas uma vez que o aluno demonstrou muito nervosismo quando se apresentava em público durante a sua performance.

Ano Lectivo 2013/2014 – 2º Período

Os objectivos que a professora planeou para o 2º Período foram cumpridos. O aluno obteve a capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los, identificando diferentes frases e harmonias, realizando articulações distintas, uma dedilhação adequada, uma boa leitura, e uma correcta postura corporal na execução de escalas e acordes pertencentes à tonalidade de Dó Maior e Sol Maior, na execução de uma peça a duas e três vozes e em estudos para a pedaleira. As peças estudadas durante este período foram as seguintes: *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992); *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890); *Petit Pièce III* (Langlais, 1962). A peça *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992) foi apresentada em audição, na qual o aluno deteve uma boa performance, eliminando o nervosismo anteriormente existente.

As aulas leccionadas durante o 2º Período foram positivas. O aluno mostrou grande entusiasmo com as novas peças, principalmente com a peça para manuais e pedal, *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890). Tratando-se do primeiro contacto com a pedaleira, a professora explicou ao aluno o tipo de calçado adequado, como posicionar os pés e o corpo, terminando com a realização de alguns exercícios básicos para a sua compreensão. Uma vez que o instrumento que o aluno possui em casa não tem pedaleira, a professora marcou no Conservatório de Música de Fátima uma hora de estudo semanal, terça-feira às 18H00.

Durante e após a realização dos exercícios, a professora foi dando as indicações necessárias ao aluno, estando sempre presente a informação de retorno sobre o resultado e a informação de retorno sobre cada performance (resultado da execução). Foi utilizado tempo das aulas para o desenvolvimento de competências metacognitivas. Questões relacionadas com o saber estudar foram abordadas, aula após aula. O aluno começou a adquirir a capacidade de avaliar o que é difícil ou fácil, percebendo quais as estratégias adequadas para a realização de uma determinada passagem. Para o início do estudo das peças para manuais, a professora seguiu um esquema de trabalho – primeiro: mãos separadas; segundo: mãos juntas com paragens; terceiro: mãos juntas com metrónomo num andamento lento; quarto: mãos juntas com metrónomo no andamento pretendido; quinto: mãos juntas sem metrónomo no andamento pretendido. Para o início do estudo para manuais e pedal, foi utilizado o seguinte processo – primeiro: mão direita; segundo:

mão esquerda; terceiro: mãos juntas; quarto: pedal; quinto: pedal e mão direita; sexto: pedal e mão esquerda; sétimo: mãos juntas e pedal.

Na apresentação em público da peça *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992), o aluno foi capaz de controlar os seus níveis de ansiedade e manteve os níveis de concentração elevados, melhorando significativamente as suas competências performativas. Esse resultado foi conseguido, em parte, através da presença de outros alunos, na parte final da sua aula, com o intuito de tocarem uns para os outros as peças em estudo. A mestranda referiu inúmeras vezes que um músico não deve ficar entre quatro paredes a tocar para si próprio. A música serve os outros e é para isso que existe!

Ao longo deste período alguns desafios foram encontrados. Uma vez que a técnica nas suas execuções foi um dos aspectos em que o aluno menos havia investido, durante este segundo período a professora enfatizou a importância da utilização de uma boa técnica ao serviço da música. A delicadeza ao tocar, o sentir do teclado “apanhando” cada tecla, foram aspectos que o aluno foi melhorando ao longo do período, proporcionando resultados mais rápidos. Um dos planos de aula não foi cumprido pois, nessa semana, o aluno havia perdido um familiar próximo, não conseguindo realizar o trabalho de casa proposto para essa semana. A professora adaptou o plano de aula e realizou um trabalho de estudo com o aluno.

Ano Lectivo 2013/2014 – 3º Período

Os objectivos que a professora planeou para o 3º Período foram cumpridos. O aluno obteve a capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los, identificando diferentes frases e harmonias, realizando articulações distintas, uma dedilhação adequada, uma boa leitura, uma correcta postura corporal na execução de escalas, na execução de acordes pertencentes à tonalidade de Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior, na execução de uma peça a duas e três vozes e em estudos para a pedaleira. As peças estudadas durante este período foram as seguintes: *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992); *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890); *Petit Pièce III* (Langlais, 1962). No Concurso Interno de Órgão o aluno executou as peças *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992) e *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890). Uma das peças foi seleccionada para o III Concurso Nacional de Órgão pela qualidade da sua performance. Assim, o programa apresentado no III Concurso Nacional de Órgão foi *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890) e *Petit Pièce III* (Langlais, 1962) tendo o aluno alcançando a medalha de prata, no Escalão C.

As aulas dadas durante este período foram positivas. O aluno demonstrou grande entusiasmo no estudo do instrumento e, conseqüentemente, nas peças atribuídas para estudo. Exemplos desse ânimo foram constantes, aula após aula: “Professora, Professora, consegui, consegui!” O aluno entrou na sala de aula eufórico e muito feliz por ter conseguido tocar, em casa, a parte B da peça de Jean Langlais, ultrapassando as dificuldades de leitura anteriormente existentes. A mestrandia havia pedido ao aluno que estudasse a parte A e o fim da parte B de mãos juntas. Contudo, a curiosidade do aluno foi tal que acabou por ler o início da parte B, com a mão direita, tentando descobrir a dedilhação mais adequada para a sua execução.

Depois das peças escolhidas para o concurso (*Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890) e *Petit Pièce* III (Langlais, 1962)) estarem consolidadas, o estudo com variações foi uma das ferramentas pedagógicas utilizadas durante as aulas, pois não era significativo tocá-las, invariavelmente, da mesma forma do princípio até ao fim. Os exercícios realizados em ambas as peças foram os seguintes: paragens propositadas no primeiro tempo de cada compasso, paragens propositadas nos tempos fortes de cada compasso, paragens propositadas no último tempo de cada compasso. Todos os exercícios foram realizados com entusiasmo e sem dificuldade. Brincar com as peças modificando as suas estruturas rítmicas é fundamental para que se mantenha o controlo sobre as mesmas, mantendo os níveis de concentração elevados e tornando o estudo divertido. Insistiu-se na agógica em ambas as peças, enfatizando, em especial, as notas importantes no discurso musical.

Ao longo do 3º Período, a mestrandia esteve com algumas dúvidas relativamente ao programa para o III Concurso Nacional de Órgão. Alguns planos de aula não foram cumpridos, havendo troca de peças nos planos, devido à incerteza entre a execução da peça *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992) ou do estudo *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890). Em conversa com a professora cooperante, achou-se por bem que o aluno participasse no Escalão C com o programa *Indépendance* de N. Saboly (Pierront e Bonfils, 1890) e *Petit Pièce* III (Langlais, 1962). A peça *Menuet I* da Sonata em Dó Maior (Seixas, 1992) foi colocada de parte, uma vez que se encontrava num nível inferior do programa do Escalão C.

4.3. Análise Crítica da Actividade Docente – Aluno C

Aulas Assistidas

As aulas assistidas tiveram lugar todas as sextas-feiras às 14h15m, a partir do dia dezoito de Outubro, no Conservatório de Música de Ourém.

Nas aulas assistidas, a mestranda tentou focar-se na forma como a aula era orientada pela professora cooperante, pois considerava importante aprender a olhar a aula como “um todo”.

A mestranda observou que as aulas decorriam em ambiente familiar, estimulante para uma boa aprendizagem, através da relação de empatia, amizade, respeito e de pequenas tertúlias sobre vários assuntos do interesse do aluno.

A observação das aulas proporcionou à mestranda uma grande oportunidade de reunir todo um conhecimento que foi e será muito útil nas suas aulas leccionadas e no seu dia-a-dia enquanto docente.

Das várias recomendações dadas pela professora cooperante ao aluno, a mestranda retirou duas que considera essenciais para uma boa performance: “pensar no andamento antes de começar a tocar”, ou seja, ouvir em audição interior o início da peça, os primeiros compassos, para que o andamento fique bem estabelecido. Segunda recomendação: a convicção com que se toca. “Numa prestação em público, o que se toca tem de soar convincente aos ouvidos de quem ouve e, mesmo que ocorram falhas, deve seguir-se em frente de modo a convencer o público de que nada se passou.”

Em relação a aspectos interpretativos trabalhados nas aulas, a mestranda retira a frase que a professora cooperante referiu “Os apoios são essenciais. Ao realizares esta passagem a música parece que vai morrer, mas encontra este ponto que nos diz que está viva”. Os apoios são essenciais para que a música faça sentido e para que se percebam as “palavras” mais importantes do discurso.

O objectivo da professora cooperante no decorrer das aulas não se focou apenas em aspectos interpretativos, pelo contrário, as competências de leitura foram as mais trabalhadas. Várias estratégias foram utilizadas para o desenvolvimento das competências de leitura. De evidenciar o estudo por variações, e o estudo das peças a partir do fim. O estudo por variações, ou seja, a modificação das estruturas rítmicas é uma metodologia com muitos frutos. O aluno antevê com

tempo o que se sucede e depois da realização de vários exercícios, o aluno executa os compassos pretendidos com mais segurança. O início do estudo de uma peça, começando pelo fim, é outra estratégia com resultados visíveis. O fim das peças é decisivo, fica sempre na memória de quem está ouvindo, por isso, é necessário que fique bem dominado.

Em fase de leitura, estudar com o metrônomo é fundamental. Nas aulas os alunos têm o professor a “marcar o tempo”, mas quando estudam o professor não está presente. Como diz a professora cooperante Margarida Oliveira: “O metrônomo é um professor lá em casa”.

Infelizmente o processo de leitura é demorado para grande parte dos alunos, contudo, cabe ao professor percorrer o caminho com os alunos, e ensinar-lhes métodos de estudo essenciais para uma leitura mais rápida, dando-lhe ferramentas necessárias para que estes se tornem autónomos. Depois da fase da leitura estar ultrapassada, as competências expressivas têm de ficar consolidadas para que a música soe com significado.

Aulas dadas

Sem qualquer intenção de alterar o tipo de trabalho desenvolvido nas aulas dadas pela professora cooperante, a mestrandia procurou nas três aulas leccionadas ir ao encontro das metodologias utilizadas pela mesma.

Na primeira aula leccionada, a mestrandia considerou importante a descodificação da partitura em estudo *Air and Gavotte* de Samuel Wesley (Tambling, 2009)., para que fosse entendida com mais facilidade, solicitando ao aluno que dividisse a parte inicial da peça em frases. O aluno conseguiu realizar essa divisão, ficando a saber que ambas as frases tinham motivos semelhantes, devendo ser realizadas com a mesma articulação e dedilhação. A mestrandia aconselhou também ao aluno o estudo da peça pelo fim, uma vez que este se encontrava mais inseguro, contrastando com o início que estava a ser tocado com fluência.

Na segunda aula leccionada, e para resolver alguns problemas encontrados na execução da parte final da peça *Es ist ein Ros' entsprungen* de Michel Praetorius, a mestrandia solicitou ao aluno que a tocasse num andamento lento com mãos separadas e, posteriormente, num andamento lento de mãos juntas, respeitando a articulação. Os resultados foram imediatos e o aluno conseguiu juntar sem dificuldade o pretendido. No fim, executou toda a parte do Órgão I, primeiro num andamento lento e de seguida no andamento real. Com curiosidade, a mestrandia foi assistir ao ensaio de preparação para o Estágio a Seis Órgãos realizado no dia posterior à

aula leccionada. O aluno em questão conseguiu tocar sem dificuldade e com um bom desempenho a parte do Órgão I.

Na terceira aula leccionada, e uma vez que o aluno não tinha estudado durante a semana, foi realizado um trabalho de estudo acompanhado incidindo sobre a peça *Andantino* de Hesse (Kircher & Schwemmer, 2012). A mestranda solicitou ao aluno para executar a primeira, segunda, terceira e quarta frases separadamente com a mão direita, a mão esquerda, o pedal, a mão direita com pedal, a mão esquerda com pedal e as mãos juntas com pedal. Depois destes exercícios, a mestranda explicou ao aluno que deveria acentuar mais as primeiras notas de cada compasso, pois a peça encontrava-se em compasso ternário. Enfatizou também a importância de apoiar os acordes dissonantes para que a sua resolução se tornasse inesperada. Nesta aula, a professora cooperante não pôde estar presente e foi confiada à mestranda a tarefa de decidir se o aluno poderia ou não participar na audição final de período, ponto que a mestranda considerou bastante positivo.

A mestranda considerou as aulas leccionadas e observadas como uma experiência enriquecedora, uma vez que nunca tinha leccionado a alunos do V Grau. Contudo, na primeira aula leccionada, a mestranda estava muito nervosa, por estar perante o orientador e a professora cooperante, e por se tratar de dar aula a um aluno que conhecia há pouco tempo.

No princípio foi difícil para a mestranda definir o tempo necessário para certas actividades, mas com o apoio da professora cooperante tudo se tornou mais simples, tendo a mestranda aprendido a economizar o tempo da aula, tempo esse que se torna sempre tão curto.

5. Conclusão

“Qualquer que seja a sociedade, qualquer que seja o período da história ou local do planeta, não é possível encontrar um ser humano que não oiça, ou toque, ou invente música. Fazer música caracteriza-nos como espécie, distingue-nos dos outros animais, faz parte da nossa natureza, faz parte da nossa essência é, portanto, essencial” (Relvas, 2010).

Todas as crianças têm potencial para aprender música, contudo, algumas precisam de mais tempo para aprender que outras. Algumas precisam que o professor repita experiências significativas um maior número de vezes, mas todas as crianças têm um grande potencial para adquirir competências musicais. O ensino da música deve ser direccionado a cada aluno, atendendo às suas capacidades e dificuldades específicas. Assim, o ensino da música não pode ser considerado universal, onde todos os alunos têm de cumprir os mesmos planos para alcançarem os mesmos objectivos.

As aulas de instrumento no ensino especializado são individuais. No contexto em que decorrem é fundamental que o professor interaja com os alunos, não só como professor, mas também como amigo. É essencial conhecer os alunos para compreender o que são capazes de fazer no nível em que se encontram, para saber quais os seus interesses e que tipos de desafios captarão a sua atenção.

Com inúmeras distrações que a tecnologia de hoje nos proporciona, é necessário cativar a atenção dos alunos, entregando-lhes material didáctico aliciante. O professor deverá criar um cenário musical divertido, para que estes atinjam os objectivos desejados com mais facilidade, levando-os a querer atingir os objectivos seguintes com entusiasmo. As peças devem ser adequadas à capacidade momentânea de cada aluno.

Para a preparação do repertório é necessário que os alunos desenvolvam rotinas de estudo. O professor é essencial na medida em que ajudará os alunos a desenvolverem um plano de estudo semanal, que contemple um tempo de estudo satisfatório para o ensaio das actividades planeadas.

A utilização de técnicas de estudo é fundamental à aprendizagem instrumental, solucionando diversos problemas que se apresentam no quotidiano do estudo. O cérebro consegue apreender, através da concentração, um número limitado de informações simultaneamente. Logo, ao estudar uma peça, o fluxo pode ser complexo, sendo necessário utilizar recursos para sua

redução, favorecendo o processamento das informações e aumentando consideravelmente a eficácia da aprendizagem musical.

As técnicas de estudo utilizadas como metodologia de ensino foram as seguintes: estudo da peça por secções, dando atenção a diversos aspectos musicais (fraseado, movimento corporal, sonoridade) e a recursos fisiológicos (dedilhado, digitação), memorização das secções, estudo lento de forma a facilitar a assimilação da informação, estudo por variações (modificando estruturas rítmicas) e o estudo de mãos separadas permitindo a manutenção da memória e a descoberta de novos aspectos musicais menos aparentes no estudo com as duas mãos (este processo reduz o fluxo de informação, facilitando a memorização e permitindo o estudo do movimento).

Uma boa relação pedagógica professor/aluno é facilitadora da aprendizagem e resolve uma grande parte dos problemas. O aluno tem de aprender a gostar de aprender. O professor tem de saber inculcar-lhe esse gosto. Só assim se poderá avançar, quer no campo afectivo, quer no domínio cognitivo para, depois, passar à fase seguinte: ensinar a estudar (Balacho e Coelho, 2004).

O Professor é um educador e deve contribuir para a formação pedagógica e para a formação pessoal e social do indivíduo. Como tal, a mestrande manteve uma relação de empatia, amizade, respeito e igualdade com todos os alunos. Nas aulas leccionadas procurou sempre criar um ambiente familiar, estimulante para uma boa aprendizagem.

As aulas de instrumento decorrem apenas uma vez por semana, e cabe ao professor mandar um trabalho semanal aos alunos. Uma semana depois o aluno regressa à aula. Chega como um livro fechado, com a responsabilidade sobre o trabalho que desenvolveu durante a semana. Depois do professor ouvir o que o aluno estudou durante a semana, deve referir as partes menos positivas, e não esquecer de elogiar as partes positivas, essenciais para a motivação do aluno.

Secção II – Investigação

1. Descrição do Projecto de Investigação

Actualmente, a improvisação não tem um lugar central na aprendizagem feita pelo jovem organista em Portugal. Na maioria dos casos, quando um músico conclui o conservatório, termina também com uma grande lacuna ao nível da improvisação pois a disciplina raramente consta nos planos curriculares. A mestranda, ao conviver com estes factos no seu percurso musical, considerou relevante investigar nesta área.

Ao longo dos quatro anos como professora, a mestranda tem notado que grande parte do tempo das aulas leccionadas é passado na leitura das peças. Os alunos não conseguem ser autónomos no processo de leitura, arrastando o desenvolvimento das competências expressivas, bem como de outras competências.

Através da elaboração de um manual de improvisação para jovens organistas dos 10 aos 13 anos (I, II, III graus) e através da leccionação semanal da disciplina de improvisação procurou-se, com esta investigação, perceber o impacto da improvisação no desenvolvimento das competências da leitura, neste caso, da leitura à primeira vista.

Ao longo da realização desta dissertação a mestranda achou relevante aperfeiçoar os seus conhecimentos em relação à improvisação, inscrevendo-se na disciplina de improvisação sob a orientação do professor António Esteireiro, na Escola Superior de Música de Lisboa e em aulas de piano Jazz com a pianista Paula Sousa. Das aulas de improvisação, sob a orientação do professor António Esteireiro, resultou a elaboração de um livro infantil com canções infantis improvisadas pela mestranda e com o texto de Renato Gonçalves “A Aldeia da Dó Mi Sol” (Anexo II - Investigação).

Na *Metodologia de Investigação* serão descritos os procedimentos metodológicos que nortearam esta investigação.

Na *Apresentação e Análise dos Resultados* serão descritos os dados recolhidos ao longo da investigação.

Na *Conclusão* será feita uma reflexão aprofundada sobre os resultados obtidos.

2. Revisão da Literatura

2.1. Leitura Musical à Primeira Vista

Muitos professores de música exigem aos seus alunos a capacidade de ler à primeira vista, contudo, não orientam no sentido de como desenvolvê-la. A realização de uma prova de leitura musical à primeira vista é frequentemente exigida em testes ou concursos para ingresso em Escolas de Ensino Superior. Muitos estudantes são surpreendidos com esta prova, pois a maioria dos conservatórios negligência o ensino dessa competência.

2.1.1. História

Lehmann e McArthur num artigo publicado no livro de Parncutt, R. e McPherson, G. (2002) referem que:

- A leitura à primeira vista não é um fenómeno exclusivamente encontrado na música ocidental, está presente em qualquer cultura que possua notação musical e músicos alfabetizados. Nas culturas que utilizam a tradição oral, sem apoio da notação musical, não se pratica a leitura à primeira vista, mas sim a improvisação.

- No século XIX compositores, tais como, Felix Mendelssohn Bartholdy e Clara Shumann implementaram a tradição de tocar publicamente, sem ser à primeira vista, obras escritas por outros compositores, ensaiando e memorizando-as muitas vezes. Anteriormente, solistas e grupos instrumentais estavam habituados a tocar peças à primeira vista, pois os idiomas musicais eram familiares. Os ensaios longos eram pouco comuns, uma vez que os compositores tinham medo do plágio por parte dos músicos de orquestra. Como resultado, as obras escritas por outrém, sem ser o performer, eram executadas à primeira vista.

- A leitura à primeira vista não era um pré-requisito, mas excelentes capacidades de leitura à primeira vista especialmente em crianças têm sido a aura de proezas inexplicáveis. A W. A. Mozart, Czerny, Liszt e Felix Mendelssohn Bartholdy foram atribuídas capacidades de leitura à primeira vista invulgarmente boas.

- Actualmente, a leitura à primeira vista perdeu o seu lugar em concertos públicos, mas é uma parte indispensável e um óptimo exercício para músicos, pianistas acompanhadores e músicos de orquestra.

2.1.2. Conceito de Leitura à Primeira Vista

Quando os músicos falam de leitura à primeira vista nem todos têm o mesmo ponto de vista. Uns consideram que ler à primeira vista significa tocar uma peça sem preparação prévia, enquanto outros defendem que ler à primeira vista pode englobar também uma pequena preparação. Um maestro pode considerar também que ler à primeira vista é uma actividade de leitura silenciosa enquanto imagina ou treina os movimentos a realizar na direcção de uma determinada obra (Lehmann; McArthur, 2002).

2.1.3. Factores que interferem na Leitura Musical à Primeira Vista

A literatura destaca quatro conceitos considerados básicos na visão: fixação, movimentos sacádicos, fóvea e parafóvea. Uma pessoa não consegue captar tudo o que acontece ao seu redor por meio da visão. Embora todos os elementos desse campo visual sejam percebidos, apenas uma parcela deles é focada de cada vez. A área focada é chamada de fóvea, responsável pela produção de uma imagem nítida, e o restante da imagem é conhecida como parafóvea (Lehmann; McArthur, 2002). A fóvea, durante o processo de leitura, tem cerca de uma polegada de diâmetro (Sloboda, 1985).

Um dos assuntos mais estudados na leitura musical à primeira vista é o movimento dos olhos enquanto se lê (Gabrielsson, 2003, p. 243; Hodges, 1992, p. 466). *The mechanisms of the eye movement system operate to give the reader a series of brief “snapshots” (known as fixation) of such circles* (Sloboda, 1985, pág.69). O termo fixação é utilizado para descrever o momento em que o olho pára numa informação gráfica. Já o termo movimentos sacádicos é empregado para descrever o movimento desde que o olho pára até à próxima informação. Alguns estudos apontam que o instrumento e a natureza do material que se lê podem influenciar o movimento dos olhos (Gabrielsson, 2003; Hodges, 1992; Sloboda, 1985). Por exemplo, as peças para piano ou para órgão são escritas em duas claves. Cada mão toca cada um das linhas e, no caso do órgão, poderá existir uma terceira linha para o pedal. A imagem gerada pela fóvea não cobre as duas ou três linhas. Assim, o leitor é obrigado a alternar os movimentos de fixação dos olhos para as duas ou três partes, para as poder reconstruir na mente e conseguir uma performance coerente. Numa leitura homofónica, os pianistas ou organistas costumam iniciar a fixação na parte superior seguindo para a parte mais grave através de um movimento sacádico. Numa

leitura contrapontística, a fixação tende a iniciar-se numa ideia na parte aguda, seguindo-se um movimento sacádico para outra ideia na região grave.

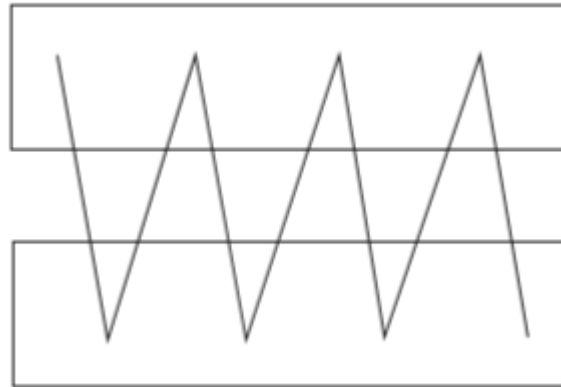


Fig. 1. Representação do movimento ocular em leituras homofónicas

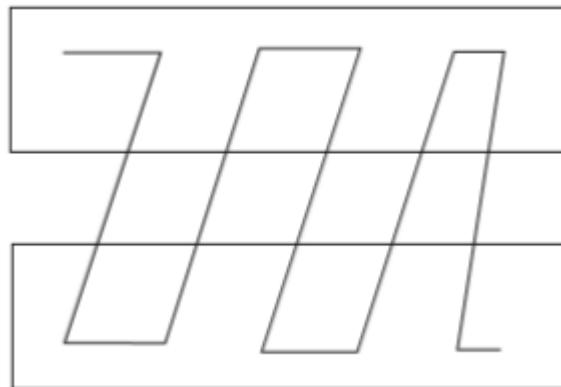


Fig. 2. Representação do movimento ocular em leituras contrapontísticas

Os autores Sloboda, Lehmann e McArthur referem que o facto de o leitor distribuir as fixações de acordo com o material musical, poderá significar que os conhecimentos musicais anteriormente adquiridos podem interferir no processo de leitura. Num estudo realizado por Waters e Underwood designado *Eye movements in a simple music reading task: A study of expert and novice musicians*, incluído no artigo de Fireman (2010), os investigadores observaram os movimentos dos olhos de 22 sujeitos: 11 *experts* e 11 iniciantes. Foram apresentados excertos agrupados em quatro categorias: tonalmente simples, visualmente simples; tonalmente simples, visualmente complexo; tonalmente complexo, visualmente simples; tonalmente complexo e visualmente complexo. Um dos resultados apresentado foi que os *experts* diminuíam a velocidade e a precisão da execução musical quando liam material “tonalmente complexo”, em relação ao material “tonalmente simples”. Com este estudo os autores concluem que a compreensão musical interfere no processo de leitura.

A distância entre o que se reproduz e o que se lê em avanço, quando se executa uma leitura musical, designa-se por “distância perceptiva”. *Eye-hand span* é o termo mais utilizado para esta diferença de tempo entre a entrada (estímulo) e a saída (resposta) (Lehmann; McArthur, 2002). Segundo Sloboda, Lehmann e McArthur, leitores com mais capacidades demonstram maior *Eye-hand span*, permitindo que tenham mais tempo para decidir e organizar a sua performance. Fenómenos como *chuncking*, organização da informação em unidades significativas, podem influenciar o tamanho do *Eye-hand span*, interferindo assim no processo de leitura à primeira vista. Em música o *chuncking* pode ser escalas, acordes, arpejos, entre outros. O músico, ao ler uma peça, reconhece estruturas e realiza a sua performance a partir dessas interpretações, sendo capaz de ler em unidades. Este fenómeno ajuda no processo de leitura podendo, por outro lado, provocar também erros de leitura.

2.1.4. Orientações de Sloboda para o ensino-aprendizagem da leitura musical à primeira vista

Sloboda (2005) sugere cinco passos para auxiliar os estudantes a adquirir a capacidade de ler à primeira vista:

1º. O leitor deve ter um conhecimento musical de forma, estilo, e “linguagem” para ser capaz de fazer previsões em pequena escala sobre o que virá de seguida. O autor sugere que o professor realize arranjos de partituras com o intuito de omitir notas ou acordes, para que os alunos tentem tocar a música preenchendo com as notas que consideram adequadas. *Training in improvisation, providing continuations to given themes, keyboard harmony, and memory for melodies, should all help this ability.*

2º. O aluno deverá realizar uma associação directa entre as notas escritas e o movimento das mãos, no instrumento. Um bom leitor deve de ouvir interiormente a música sem a tocar. Para que esse processo aconteça, alguns exercícios deverão ser realizados: acompanhar a execução de uma música com partitura, tentar “ler auditivamente” compassos inteiros, acompanhar uma música conhecida tentando ouvir antecipadamente a melodia que se acompanha.

3º. *Sight-reading performed note-by-note is unlikely to improve however frequently practised. The music must be understood before it is played, using the actual sound to check out one’s hypothesis.* Antes de tocar, os alunos deverão entender o que leem através da familiarização das estruturas musicais. O autor sugere que os alunos retirem músicas de ouvido ou que realizem cópias/transcrições de partituras. As músicas tradicionais são um tipo de música que possui

padrões harmônicos básicos, e são peças que as crianças gostam de trabalhar revelando-se as mais indicadas, portanto, para a realização destes exercícios.

4°. A necessidade do desenvolvimento da sensibilidade musical antes do treino da leitura musical à primeira vista. *It would seem reasonable to seek to attempt to develop musical sensibility before embarking on training in reading.* É natural que crianças que estejam a iniciar o estudo de um instrumento musical não consigam ler à primeira vista.

5° *The teacher might advantageously create situations in which the learner needs to be able to read in order to fulfil musical or social aspirations.* É importante criar situações onde os alunos sejam obrigados a ler. Tratando-se de alunos organistas, é fundamental que se integrem numa igreja como organistas.

2.1.5. Sugestão de Lehmann e McArthur para o ensino-aprendizagem da leitura musical à primeira vista

No capítulo 9 do livro de Richard Parncutt e Gary McPherson (2002), Lehmann e McArthur apresentam algumas sugestões para o ensino-aprendizagem da leitura.

Os autores começam por argumentar que *Few instructors teach sight-reading explicitly, and those who do, have methods based on their intuition (and their personal reading problems).*

As sugestões serão apresentadas de seguida, com base nos problemas que frequentemente ocorrem numa leitura musical à primeira vista, segundo Lehmann e McArthur.

Problemas	Sugestões
Aprendizagem de padrões	Dizer o nome das notas em intervalos e escalas, sem a preocupação com o ritmo, apenas tentando identificar padrões melódicos

<p>Execução rítmica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar o ritmo isoladamente, executando as divisões rítmicas sobre alguma superfície ou com palma, ou através de outras formas de movimento rítmico corporal - Ler com o auxílio do metrônomo ou <i>playback MIDI</i> - Participar em grupos de conjunto;
<p>Articulações e Dinâmicas</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Alguns jovens instrumentistas optam por não ligar aos detalhes - Reduzir o andamento
<p>Interrupção da performance de leitura – <i>stuttering</i> (gaguejar)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Encorajar os alunos a continuar a tocar mesmo que aconteça algo inesperado (erros ou omissões de notas) - Forçar os olhos a ler em frente e a ver os tempos futuros - Ler enquanto outra pessoa tapa o que se tocou - Ler com o auxílio do metrônomo ou <i>playback MIDI</i>
	<ul style="list-style-type: none"> - Não desviar o olhar da partitura - Ouvir a peça, ou peças semelhantes, para que o aluno possa experimentar sensações próprias de cada estilo, relacionando os padrões auditivos com a representação gráfica da partitura

Tabela 1. Problemas e Soluções – Leitura à Primeira Vista

2.1.6. Estratégias utilizadas na performance de uma obra estudada e na performance de uma Leitura à Primeira Vista

A performance de um instrumentista e a leitura à primeira vista requerem capacidades diferentes. Para compreender melhor essas diferenças, segue-se o quadro a baixo baseado nas descobertas de Wolf, citadas no artigo de Lehmann e McArthur incluído no livro de Parncutt e McPherson (2002).

Performance		Leitura à primeira vista
1	Importante corrigir os erros	Importante manter o ritmo e a métrica
2	Permitido olhar para as mãos	Deve-se evitar olhar para as mãos
3	Os detalhes são importantes	A visão global da peça é importante
4	A utilização de uma dedilhação correcta é crucial	As notas devem ser tocadas com os dedos que derem mais jeito. Atenção aos motivos semelhantes, para facilitar é importante tocá-los com a mesma dedilhação
5	Evitar erros e omissões	Erros e omissões OK

Tabela 2. Diferenças entre a performance de uma obra estudada e da performance de uma Leitura à Primeira Vista

2.2. Improvisação

2.2.1. História

Para percebermos o presente, é fundamental estudar o passado. Por esse facto, é de relevante importância conhecer o que se passou ao longo da História relativamente à Improvisação, e quais os métodos e principais manuais de ensino utilizados.

O que será apresentado em seguida foi retirado do artigo *Organ Improvisation-An Introduction* de Hans Fidom (2008).

Idade Média - O sistema de notação era rudimentar, tanto para as alturas, como para as durações. Na tradição oral alguns componentes eram alterados, recombinaados e memorizados na forma final da ideia musical, assim, compor, executar e improvisar eram tarefas interligadas. A oralidade esteve sempre presente no quotidiano medieval em que todas as pessoas “cantarolavam” uma melodia ocasionalmente. A introdução de instrumentos musicais potenciou o desenvolvimento de novas formas musicais. A improvisação vocal era orientada horizontalmente (melodia), mas também podia ganhar um aspecto vertical quando adicionadas mais vozes que realizavam as suas próprias melodias. O primeiro livro de improvisação ao órgão foi publicado na última parte da idade média por Conrad Paumann's (ca.1410-1473) designado de *Fundamentum Organisandi*.

Século XVII e XVIII: Buxtehude e Bach - Na época de Buxtehude e Bach a improvisação era vista como a arte de momento. Confirma-se pelo conhecido concurso de improvisação entre Bach e Louis Marchand. Bach convidou Louis Marchand para uma competição, contudo Marchand no dia da competição não apareceu, provavelmente por ter ouvido Bach a tocar no dia anterior. Pelo menos uma parte das obras para órgão de Buxtehude foi escrita para mostrar aos seus alunos como improvisar. Na Holanda, nos séculos XVII e XVIII, o órgão era um instrumento orientado para a improvisação. Dezenas de órgãos foram construídos nessa altura, contudo a música composta foi de fraca qualidade, comparativamente à música barroca alemã para órgão.

Século XIX - Época marcada pelo declínio da improvisação ocidental pois os compositores começaram a adoptar uma escrita musical extremamente precisa e complexa abolindo qualquer espaço para a improvisação. O interesse pelo órgão diminuiu devido ao piano.

Princípio do Século XX: Paris - O expressivo florescimento da improvisação ao órgão em Igrejas desenvolveu-se em Paris, onde grandes compositores como César Franck (1822-1890) foram organistas. As gerações seguintes, com Charles Tournemire (1870-1939), Louis Vierne (1870-1937), Marcel Dupré (1886-1971) e o seu aluno Pierre Cochereau (1924-1984), desenvolveram uma valiosa tradição da improvisação. Tudo isto foi conseguido devido ao construtor Aristide Cavallé-Coll (1811-1899). Construiu, reconstruiu ou restaurou órgãos em quase todas as igrejas em Paris. O seu órgão foi desenvolvido e pensado para imitar instrumentos de orquestra, dando origem a um órgão sinfónico, em oposição ao órgão clássico francês que se assemelhava a pequenos conjuntos barrocos. O seu trabalho foi tão impressionante que a improvisação continua a ser relevante para os organistas em Paris. Marcel Dupré, um dos mais famosos professores de órgão no Conservatório de Paris, levou a sua pedagogia de improvisação para um público mais abrangente através da publicação de um método educativo de improvisação, o *Traité d'Improvisation à l'Orgue*, em 1925. Em 1937 publica um conjunto de *Exercices préparatoires à l'improvisation libre* como complemento ao seu trabalho anteriormente publicado. Os dois livros juntos deram origem ao *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue* de Dupré.

Final do Século XX: Haarlem - Após a Segunda Guerra Mundial, os impulsionadores do órgão não se limitaram a construir órgãos novos, concentraram-se também na criação de música contemporânea para órgão. Em 1951 realizou-se, na Holanda, Haarlem, o primeiro Concurso Internacional de Improvisação ao Órgão. O exemplo de Haarlem inspirou outras iniciativas e, um pouco por toda a Europa, realizaram-se Concursos Internacionais de Improvisação.

Século XXI - Para os improvisadores do século XXI, a originalidade não é o mais importante. Procuram sempre as suas fontes de inspiração, recolhendo material de várias épocas e misturando-o nas suas improvisações. O público é a principal preocupação para os improvisadores, tencionando que o público fique sempre à “escuta” durante as suas improvisações. Personalidades importantes no desenvolvimento da improvisação na Europa: Jan Hage, Zuzana Ferjencikova, Naji Hakim, Ansgar Wallenhorst, Olivier Latty, Thierry Escaich e Jean Guillou.

2.2.2. Conceito de Improvisação

O termo improvisação começa a ser utilizado na música ocidental para diferenciar a música escrita, da que não está escrita (Nettl, 2001).

Segundo Azzara (2002), existem várias definições sobre a improvisação, umas envolvem a aptidão de criar música espontaneamente, outras envolvem a aptidão de adquirir um vocabulário musical específico que será a base da improvisação. Christopher D. Azzara (2002), no seu artigo expõe a definição de cinco autores, Kratus, Briggs, Azzara, Dobbins e Nettl, sobre o conceito de Improvisação:

- Kratus diferencia a exploração da improvisação. A pessoa que improvisa consegue prever o som que resulta de certas acções, pelo contrário, quem explora não é capaz.
- Briggs refere a improvisação como um diálogo musical e afirma que a utilização de padrões é comum nas improvisações. Menciona também que aspectos extramusicais como a experiência do improvisado são essenciais para formar a música.
- Azzara define a improvisação como a manifestação do pensamento musical. Ser capaz de improvisar significa que o indivíduo interiorizou um determinado vocabulário musical e consegue expressar as suas ideias espontaneamente.
- Dobbins compara a improvisação ao processo de linguagem verbal. A linguagem verbal inclui a capacidade de comandar um conjunto de vocabulário adquirido durante o dia-a-dia, sendo a leitura e o diálogo o resultado dessa aquisição. Com a linguagem musical o processo é semelhante, pois a improvisação permite que os indivíduos expresse os seus pensamentos e ideias musicais, provenientes de uma fonte interna, com a aquisição de conhecimento ao longo do percurso musical.
- Segundo o New Grove Dictionary of Music and Musicians, o termo improvisação pode sugerir “uma falha em planear com antecedência, utilizando os meios disponíveis” (Nettl, 2001), ou o disfarçar de um erro. Segundo Nettl (2001): “Em muitas das culturas musicais do mundo, a habilidade de improvisar é altamente valorizada. Em sociedades como as do Oriente Médio e as do norte da Índia, as partes improvisadas de uma performance carregam o maior prestígio” (Nettl, 2001). Um conceito de improvisação mais adequado e amplamente aplicável ao campo da música pode ser o seguinte: “a criação de música durante a performance” (Nettl e Russel, 1998).

2.2.3. Aprendizagem da Improvisação

Gordon (1998) refere que a improvisação e a criatividade são dimensões que não podem ser ensinadas. O autor compara as dificuldades de ensinar improvisação com o processo de ensinar a pensar.

Kratus (1991) conclui que *a more appropriate way to look at improvisation is to conceive of it as being multileveled, consisting of a sequence of different, increasingly sophisticated behaviors* (p. 38). Kratus defende que a aprendizagem da improvisação depende da natureza e qualidade do que o professor ensina, pois segundo o autor *the level at which a student can improvise is determined by student's level of knowledge and skill* (p. 38).

Azzara (2002) defende também que o professor é fundamental no processo de aprendizagem da improvisação, e que pertencerá ao professor desenvolver um conjunto de ferramentas que tornem os alunos capazes de perceber a sintaxe da música, tonal e rítmica.

Relativamente à competência para improvisar, segundo o pensamento destes dois últimos autores, improvisar não se consegue apenas através da repetição de padrões, nem do conhecimento teórico. Para improvisar é necessário que o aluno demonstre que está pronto para aprender por si próprio, com base naquilo que já sabe. O processo de ensino envolvido, ou seja, a própria capacidade do professor ensinar estará refletida na capacidade de improvisação do aluno.

2.2.4. Modelo de improvisação John Kratus

Modelo de Improvisação de John Kratus

John Kratus (1991b) desenvolveu um modelo de improvisação sequencial constituído por sete níveis ou estágios de improvisação, que abrangem as características de um músico iniciante até um experiente, pretendendo orientar o trabalho do professor de uma forma lógica e sequencial. De seguida segue-se um quadro que explica os vários níveis do modelo de Improvisação desenvolvido por John Kratus (1995).

Modelo de Improvisação de John Kratus		
Nível	Designação	Características
1	Exploração	<ul style="list-style-type: none"> - Nível considerado de pré-improvisação devido à falta de intencionalidade e fragilidades na estrutura da improvisação - Frequente utilização da escala pentatónica - Nível comparado ao balbucio de um bebé, pois nesta fase ocorre a emissão de sons sem controlo sobre os mesmos - Descoberta de sons e combinações sonoras
2	Improvisação com processo orientado	<ul style="list-style-type: none"> - Os alunos não utilizam convenções (tonalidade, compasso) que permitam partilhar a sua intenção musical - Os alunos começam a associar os movimentos motores com o resultado sonoro - Breves momentos de estrutura e centro tonal - Utilização de padrões repetidos
3	Improvisação com produto orientado	<ul style="list-style-type: none"> - Estrutura de improvisação mais organizada que permite aos outros perceber o produto final - Os alunos estão conscientes de convenções como a pulsação, tonalidade, fraseado, possibilitando improvisações em grupo
4	Improvisação fluente	<ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem pensar no som e como será produzido - Técnica de execução descontraída e automática

		- Carência de expressividade no discurso musical
5	Improvisação estruturada	- Os alunos desenvolvem estratégias para estruturarem as suas improvisações: utilização de modos, padrões e imagens
6	Improvisação estilística	- Nível em que os alunos deverão ser capazes de improvisar em estilos diferentes, compreendendo as características melódicas, harmónicas e rítmicas de cada um
7	Improvisação pessoal	- Desenvolvimento de um estilo pessoal com novas convenções e regras - Kratus (1995) afirma que, <i>Very few musicians attain this level</i>

Tabela 3. Modelo de Improvisação desenvolvido por John Kratus

2.2.5. Métodos de Improvisação para órgão

Alguns métodos de improvisação foram consultados, sobretudo para a realização do Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* elaborado pela mestrandia:

- Shannon, J. R. (2002). *First Improvisation Book*. Colfax: Wayne Leupold Editions.
- Brillhart, J. (2011). *Breaking Free*. Colfax: Wayne Leupold Editions.
- Dupré, M. (1925). *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue* (vol.1 e vol.2). Paris: Alphonse Leduc.
- Overduin, J. (1998). *Making Music: Improvisation for Organists*. New York: Oxford University Press.
- Tambling, C. (2010). *Improvisation for Organists - A Practical Guide*. Kevin Mayhew.
- Reizábal, A., & Zaro, J. (2010). *Improvisación: De la teoría a la práctica*. Barcelona: Boileau.

2.2.6. Qualidade e quantidade – aspectos decisivos no desenvolvimento da improvisação

Segundo Helena Caspurro (2006), *A quantidade e qualidade de conteúdos e recursos de realização capazes de promover eficientes condições de associação e descoberta de problemas – nos planos melódico, harmónico, rítmico, tímbrico, textual – são factores decisivos para o desenvolvimento da improvisação.*

Helena Caspurro (2006) destaca dois aspectos importantes, em termos de qualidade dos métodos e estratégias adoptadas pelo professor, que influenciarão o desempenho das improvisações dos alunos. Primeiro, a autora refere que é importante distinguir o que o aluno aprende a executar no que se refere à técnica instrumental, de forma a atingir objectivos de carácter performativo, e o que o aluno aprende a audiar¹ através da execução, de maneira a atingir objectivos de carácter cognitivo: *Uma coisa é aquilo que o aluno aprende a executar em termos de técnica performativa ou instrumental, de forma a atingir objectivos que, sendo também sequências, são de natureza performativa. Outra coisa é aquilo que o aluno aprende a audiar de forma a atingir, pela execução, objectivos de natureza cognitiva.* Por último, a autora refere que a forma como a aprendizagem por discriminação² é desenvolvida, com vista a promover a memória e a generalização musical, é importante para o desenvolvimento da improvisação: *a grandeza da acção metodológica empreendida pelo educador é a forma como a aprendizagem pela discriminação foi desenvolvida de maneira a potenciar ou promover quer a memória, quer a generalização musical – processos sem os quais não é possível criar e improvisar.*

Relativamente à quantidade de experiências promovidas pelo professor, Gordon (2000b, p.197) afirma que *quantos mais padrões tivermos no nosso vocabulário de audição e quantas mais situações de discriminação forem criadas maior é a possibilidade de sermos capazes de improvisar música.*

¹ Audiar = Audição: Definição proposta por Gordon (2000b) - *Audição tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que acabamos de ouvir executar, ou que ouvimos executar num determinado momento passado. Também procedemos a uma audição quando assimilamos e compreendemos música que podemos ou não ter ouvido, mas que lemos em notação, compomos ou improvisamos.*

² Aprendizagem baseada na compreensão pela imitação e comparação de padrões de forma a ser-se capaz de reconhecer e executar os padrões de memória.

Para concretizar todos os objectivos com sucesso, os factores mencionados acima não são suficientes. *A qualidade artística do professor, bem como a sua particular vocação para educar, são factores cruciais a considerar* (Caspurro, 2006).

2.2.7. A improvisação musical como técnica pedagógica

Infelizmente, em muitas escolas e conservatórios de música em Portugal não existe a prática de “tocar de ouvido” e de improvisar. O principal objectivo em algumas dessas escolas e conservatórios de música é a técnica instrumental, conhecendo sem dificuldades a notação musical, deixando de parte o desenvolvimento da expressividade e da criatividade do aluno.

Dalcroze escreveu sobre a aprendizagem da improvisação no seu livro *La Musique et nous* (1945) que:

Muitos músicos não sabem improvisar, pois na sua infância diminuíram a sua sensibilidade original e traíram a imaginação insistindo em exercícios convencionais que não tinham nenhuma relação com a musicalidade. (...) há quem acredite que a faculdade de improvisar é um dom e que seria impossível desenvolvê-la ou despertá-la graças a estudos especiais. Isto é um grande engano (Dalcroze, 1945, In trad. Poncet, 1981).

Gainza (2007, p.47) defende que a improvisação deve ser trabalhada nas aulas de instrumento:

Improvisar é como falar. Falar se aprende falando, improvisar se aprende improvisando. A improvisação, atividade integrada ao processo de desenvolvimento musical, é sinónimo de jogo, alegria, entretenimento, e também de exploração e curiosidade. O jogo musical começa muito antes da aprendizagem sistemática da música e não deve interromper-se ao longo de todo o processo, embora mude de qualidade e de sentido.

Violeta Hemsy de Gainza (1990) afirma também no seu trabalho, *A improvisação musical como técnica pedagógica que A educação, enquanto promotora do desenvolvimento integral do ser humano, recorre às mais variadas formas de mobilização, essencialmente inspiradas no jogo, modelo natural de crescimento*. A autora acredita que, com o jogo, a criança adquire novas

experiências através da exploração dos objectos sonoros, promovendo também uma maior facilidade na absorção e compreensão das estruturas musicais já existentes.

Enquanto se improvisa é necessário prestar atenção a vários aspectos motores e musicais incluindo a harmonia, a melodia, o ritmo, a expressividade, a forma e coordenação das mãos. Assim, o ensino da improvisação deve ser realizado de uma forma gradual, até que se consiga controlar simultaneamente todos os aspectos envolvidos.

Nas actividades de criação, como é a improvisação, não há o certo nem o errado, não há o feio nem o bonito, tudo é válido. Por vezes o aluno toca algo sem querer, o que o pode levar a novas descobertas.

O medo da crítica, a baixa auto-estima e a dificuldade em lidar com o erro são alguns factores sociais e emocionais que podem contribuir para o bloqueio da criatividade. O professor deve encorajar os alunos a terem confiança em si próprios e a não terem medo de arriscar, criando um clima de confiança e respeito.

Jack P. B. Dobbs (1983), no seu artigo *Music as a multicultural education*, afirma que *So let us start with sound and silence, rather than system, letting our children investigate sounds and themselves as sound producers. Sound is our common property, and the savoring of a single sound is beginning of musical wisdom.*

3. Metodologia de Investigação

O principal objectivo do estudo será avaliar os efeitos da improvisação no desenvolvimento da leitura à primeira vista. Para a sua concretização a investigadora adoptou um modelo de trabalho que permitiu comparar níveis de desempenho entre alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão e de improvisação, e alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão mas sem aulas de improvisação.

Para a realização deste estudo procurou-se uma amostra que obedecesse aos seguintes critérios: conjunto de sujeitos que frequentam o curso de órgão do ensino articulado, aos níveis do I, II e III graus, com níveis etários e de experiências musicais semelhantes.

Por questões de conveniência, foi assinalado o Conservatório de Música de Ourém e Fátima, uma vez que a investigadora é professora nesse local.

Assim a amostra foi constituída por alunos da classe de órgão do Conservatório de Música de Fátima, num total de 18 alunos, distribuídos por graus.

O método utilizado na investigação baseou-se na divisão de cada grau em dois grupos, ou seja, um grupo experimental e um grupo de controlo. Cada grupo teve três alunos, sendo investigados seis alunos por grau. O grupo experimental teve aulas de improvisação todas as semanas. As aulas foram em grupo, por graus, e com a duração de quarenta e cinco minutos.

Grupo	Graus								
	I			II			III		
Experimental	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Controlo	A'	B'	C'	D'	E'	F'	G'	H'	I'

Tabela 4. Distribuição da amostra por grupos e por graus

A avaliação do desempenho dos alunos do grupo experimental e do grupo de controlo foi feita com base no modelo pré-teste e pós-teste, no início e no fim da investigação, respectivamente. No pré-teste e no pós-teste os critérios utilizados foram os mesmos. Os alunos realizaram uma prova de leitura à primeira vista. A avaliação foi efectuada através do registo audiovisual, através da utilização de *rating scales* e do recurso a júris.

Sumariamente, o procedimento adoptado tem quatro fases:

- 1) Realização do pré-teste ao grupo de controlo e ao grupo experimental antes de iniciado o período de instrução musical com aulas de improvisação ao grupo experimental.
- 2) Implementação de um período de instrução musical, ao grupo experimental, visando promover o desenvolvimento da leitura à primeira vista através das aulas de improvisação.
- 3) Realização do pós-teste ao grupo de controlo e ao grupo experimental depois do período de instrução musical com aulas de improvisação ao grupo experimental.
- 4) Recolha de dados.

Para a realização deste plano começou por se contactar pessoalmente a coordenadora da classe de Órgão do Conservatório de Música de Fátima, explicando quais os objectivos do estudo e solicitando a sua colaboração. A coordenadora transmitiu a informação ao director da escola que aceitou a realização deste projecto, depois de lhe ser entregue um resumo escrito do trabalho (Anexo II – Investigação). Procedeu-se à selecção dos alunos no início do mês de Setembro, com ajuda das professoras da classe de órgão. O critério de selecção para os alunos do I Grau foi que todos deveriam ter tido um contacto prévio com o instrumento e que tivessem disponibilidade para frequentar a disciplina. Para os alunos de II e II grau a selecção foi realizada a partir da disponibilidade dos alunos para frequentarem a disciplina de improvisação. Aos alunos seleccionados para o grupo experimental foi entregue, para os encarregados de educação, um documento informativo sobre o projecto, uma autorização para os seus educandos frequentarem a disciplina, bem como, um pedido de autorização aos pais para filmar os seus educandos no decorrer da investigação (Anexo II – Investigação). Ficou estipulado desde o início que as aulas seriam em grupo, por graus, com a duração de quarenta e cinco minutos semanais. As aulas de improvisação foram marcadas para as quartas-feiras, quintas-feiras e sextas-feiras às 18h15m para os III, I e II graus, respectivamente.

Dias da Semana	Graus		
	I	II	III
Quarta-Feira			
Quinta-Feira			
Sexta-Feira			

Tabela 5. Distribuição da amostra por dias da semana e por graus

Antes de iniciar o período de instrução instrumental foi realizado um pré-teste que consistiu numa prova de leitura à primeira vista, realizado no fim do mês de Outubro, ao grupo de controlo e ao grupo experimental. De forma a familiarizar os alunos com o tipo, natureza e objectivos do trabalho, foram realizadas sessões preparatórias antes de administrar o pré-teste aos dois grupos.

As performances dos alunos no pré-teste e no pós-teste foram filmadas pela mestranda.

O período de instrução decorreu entre Outubro de 2014 e Março de 2015.

Antes do período de instrução musical, a mestranda começou a elaborar um Manual de Improvisação que serviu de apoio para as aulas de improvisação leccionadas. Para a elaboração do Manual de Improvisação, intitulado *Toca a Improvisar!*, a mestranda baseou-se em alguns métodos de improvisação, tais como, *Breaking Free* (Brillhart, 2011); *Making Music: Improvisation for Organists* (Overduin, 1998); *Improvisation for Organists - A Practical Guide* (Tambling, 2010); *First Improvisation Book* (Shannon, 2002) e *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue* (vol.1 e vol.2) (Dupré, 1925).

O método *Breaking Free* (Brillhart, 2011) foi o ponto de partida. A mestranda estudou-o nas aulas de improvisação com o professor António Esteireiro, baseando-se também nele para as improvisações da história “A Aldeia de Dó Mi Sol” (Anexo II). *Breaking Free* (Brillhart, 2011) é um método de improvisação que explora algumas técnicas de improvisação praticadas em França desde o início do século XX até aos dias de hoje. A mestranda considerou importante recorrer a este método, pois, além das harmonias tradicionais é importante dar a conhecer aos alunos, desde cedo, harmonias mais modernas incentivando-os, deste modo, a tocar repertório mais moderno.

Ao longo do período de instrução musical o manual de improvisação foi sofrendo algumas alterações de acordo com a reacção dos alunos a alguns exercícios, bem como do aparecimento de novas ideias por parte da mestranda.

O Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* encontra-se dividido em três níveis, Nível 1, Nível 2 e Nível 3. Os níveis utilizados basearam-se no Modelo de Aprendizagem da Improvisação desenvolvido por John Kratus. A mestranda assemelha os níveis por John Kratus

desenvolvidos aos graus do ensino artístico especializado, ou seja, Nível 1 - I Grau, Nível 2 – II Grau, Nível 3 – III Grau, e assim sucessivamente. Tratando-se de um modelo sequencial de aprendizagem da improvisação, pressupõem-se que os alunos do II Grau – Nível 2 tenham também realizado o Nível 1, bem como os alunos do III Grau – Nível 3 tenham realizado os Níveis 1 e 2. Assim, a mestranda durante a investigação com os alunos do I Grau trabalhou os exercícios do Nível 1, com os alunos do II Grau os exercícios do Nível 1 e do Nível 2 e com os alunos do III Grau foram praticados os exercícios do Nível 1, Nível 2 e Nível 3.

O Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* está organizado como um jogo, com níveis e regras para a realização dos exercícios. Para a sua organização a mestranda baseou-se na afirmação de Violeta Hemsy de Gainza (1990). A autora afirma no seu trabalho, *A improvisação musical como técnica pedagógica que A educação, enquanto promotora do desenvolvimento integral do ser humano, recorre às mais variadas formas de mobilização, essencialmente inspiradas no jogo, modelo natural de crescimento.* A autora acredita que, com o jogo, a criança adquire novas experiências através da exploração dos objetos sonoros, promovendo também, uma maior facilidade na absorção e compreensão das estruturas musicais já existentes.

Seguem-se, abaixo, três tabelas que demonstram quais os exercícios de improvisação realizados com os alunos do Grupo Experimental, de acordo com o Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* (Anexo II) efectuada pela mestranda.

Nível 1	
Jogos	Regras
Jogo do Macaquinho de Imitação	Obedecer aos movimentos propostos – exercícios em movimento paralelo e em movimento contrário
Jogo do Sobe e Desce	Inventar sequências apenas com as notas pretas do teclado
Jogo dos Espelhos	Realizar os exercícios em movimento contrário utilizando a mão oposta
Aprendizagem da melodia “O Balão do João”	- Mão direita - Mão esquerda - Mão direita e mão esquerda

Aprendizagem da melodia “O Balão do João” em modo menor (triste)	<ul style="list-style-type: none"> - Mão direita - Mão esquerda - Mão direita e mão esquerda
Jogo das Variações	<ul style="list-style-type: none"> - Executar a melodia em outra região do teclado - Executar a melodia mudando de 8ª durante a peça - Executar a melodia usando algumas ou todas as teclas pretas - Executar a melodia usando padrões repetidos e imitando o eco
Jogo das 5ªs Mágicas	<ul style="list-style-type: none"> - Soprano realizado pelo aluno em 5ªs, utilizando a mão direita e/ou esquerda, em que a nota mais aguda pertence à melodia - Soprano realizado pelo aluno em 5ªs, utilizando as duas mãos, em que a melodia é realizada pela mão direita - Soprano realizado pelo aluno em 5ªs, utilizando a mão direita e/ou esquerda, em que a nota mais grave pertence à melodia - Soprano realizado pelo aluno em 5ªs, utilizando as duas mãos, em que a melodia é realizada pela mão esquerda
Jogo das Dissonâncias	<ul style="list-style-type: none"> - Adicionar uma linha melódica à melodia, realizada em 2ªs em relação ao soprano (melodia), utilizando apenas as notas brancas do teclado - Adicionar uma linha melódica à melodia, realizada em 2ªs menores em relação ao soprano (melodia)
Jogo do Solitário	<ul style="list-style-type: none"> - Realização do acompanhamento da melodia apenas com uma nota, utilizando somente semínimas

Jogo Siamês	-Realização do acompanhamento da melodia apenas com duas notas. Só é permitido utilizar o intervalo harmônico de 2ªM e/ou 2ªm e apenas é permitido utilizar semínimas no acompanhamento
Jogo da Perfeição	Realização do acompanhamento apenas com duas notas. Só é permitido utilizar o intervalo harmônico de 5ªP e apenas é permitido utilizar semínimas no acompanhamento

Tabela 6. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 1, do Grupo Experimental

Nível 2	
Jogos	Regras
Aprendizagem da melodia “Que Linda Falua”	- Mão direita - Mão esquerda - Mão direita e mão esquerda
Jogo das Claves	- Mudando a clave, executar a linha melódica correspondente
Jogo da Borracha	- Executar a melodia eliminando as notas repetidas
Jogo para Bailarinos	- Executar a melodia com os pés
Jogo do Camaleão	- Executar a melodia mudando de clave e descobrindo qual a armação de clave correspondente (tonalidade), ou seja, realizando a transposição da melodia
Jogo de Pergunta-Resposta	O aluno deverá realizar a resposta obedecendo ao ritmo mencionado. A resposta poderá ser em Dó Maior ou em imitação com transposição
Jogo Rítmico	Acompanhamento da melodia com uma nota pedal. O ritmo da nota pedal deverá

	relacionar-se contraponisticamente com a melodia, ou seja, quando a melodia tiver pausas ou notas longas, o pedal movimentar-se-á
Jogo do Trampolim	Acompanhamento da melodia com uma nota pedal. O aluno deverá executar o acompanhamento mudando de oitava
Jogo do Ostinato	Acompanhamento da melodia com uma nota pedal. O acompanhamento deverá ser realizado em ostinato
Jogo dos Duetos	<ul style="list-style-type: none"> - Acompanhamento em 3^{as} com a melodia - Acompanhamento em 4^{as} com a melodia - Acompanhamento em 5^{as} com a melodia - Acompanhamento em 6^{as} com a melodia

Tabela 7. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 2, do Grupo Experimental

Nível 3	
Jogos	Regras
Jogo das Escalas	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar a escala com a mão direita - Realizar a escala com a mão esquerda - Realizar a escala em movimento contrário com as duas mãos - Realizar a escala em movimento paralelo com as duas mãos
Jogo dos Acordes	- Executar todos os acordes pertencentes à escala de Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior: mão direita, mão esquerda, duas mãos
Jogo do Saltitão	- Executar os graus funcionais nas tonalidades de Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior
Jogo da Cambalhota	- Realizar as várias inversões do acorde de Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior: acorde

	realizado na mão direita e acorde realizado na mão esquerda
Jogo da Centopeia	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar as escalas de Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior com a mão esquerda e os acordes nas várias inversões na mão direita - Realizar as escalas de Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior com a mão direita e os acordes nas várias inversões na mão esquerda
Jogo da 7ª	- Realizar as várias inversões do acorde de Dó Maior, Sol Maior e Fá Maior: tocar acordes com a mão direita e com a mão esquerda
Jogo Harmónico	<ul style="list-style-type: none"> - Realização dos acordes pertencentes à sequência harmónica I-IV-V-I em Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior com a mão direita. O professor executa o baixo. Realizar a sequência recorrendo às notas comuns de cada acorde. Quando não há notas comuns, o acorde deverá ser tocado em movimento contrário, em relação ao baixo executado pelo professor - Realização dos acordes pertencentes à sequência harmónica I-IV-V-I em Dó Maior, Fá Maior e Sol Maior com a mão esquerda. O professor executa as notas pertencentes à mão direita
Jogo das Cadências	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar uma cadência perfeita: mão direita realiza os acordes e a mão esquerda a fundamental dos acordes - Realizar uma cadência perfeita: mão esquerda realiza os acordes - Realizar uma cadência plagal: mão direita realiza os acordes e a mão esquerda a fundamental dos acordes

	<ul style="list-style-type: none"> - Realizar uma cadência plagal: mão esquerda realiza os acordes - Realizar uma cadência interrompida: mão direita realiza os acordes e a mão esquerda a fundamental dos acordes - Realizar uma cadência interrompida: mão esquerda realiza os acordes - Realizar uma cadência imperfeita: mão direita realiza os acordes e a mão esquerda a fundamental dos acordes - Realizar uma cadência imperfeita: mão esquerda realiza os acordes
<p>Jogo do Medley</p>	<p>Todas as cadências devem ser realizadas de duas formas: com o acorde completo e com a fundamental de cada acorde:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Realizar uma Cadência Perfeita no final do excerto - Realizar uma Cadência Perfeita no final do excerto, e com o auxílio do pedal - Realizar uma Cadência Plagal no final do excerto - Realizar uma Cadência Plagal no final do excerto, e com o auxílio do pedal - Realizar uma Cadência Interrompida no final do excerto - Realizar uma Cadência Interrompida no final do excerto, e com o auxílio do pedal - Realizar uma Cadência Imperfeita no final do excerto - Realizar uma Cadência Imperfeita no final do excerto, e com o auxílio do pedal
<p>Aprendizagem da melodia “Senhora D^a Anica”</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Mão direita

<p>Jogo da D^a Anica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Tocar a melodia com a mão direita e harmonizá-la com a mão esquerda, utilizando os acordes de I, IV, V e vi graus - Tocar a melodia com a mão direita e harmonizá-la com a mão esquerda, utilizando apenas a fundamental dos acordes de I, IV, V e vi graus -Harmonizar a melodia, enquanto o professor toca a melodia
<p>Jogo Brincalhão</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Com a harmonização realizada no Jogo da D^a Anica, o aluno deverá tocar os acordes em cada tempo de cada compasso - Com a harmonização realizada no Jogo da D^a Anica, o aluno deverá alternar as notas do baixo com os acordes da mão direita;

Tabela 8. Exercícios de Improvisação realizados com os alunos do Nível 3, do Grupo Experimental

As melodias apresentadas nas tabelas são as que se encontram no manual de improvisação *Toca a Improvisar!*. Cada aluno do Grupo Experimental decorou uma música tradicional à sua escolha para concretizar os exercícios propostos pelo manual de improvisação. Melodias como “O jardim da Celeste”, “O pretinho Barnabé”, “O balão do João”, “Frei João”, “Que linda falua”, “Ah ah ah minha machadinha”, “Atirei o pau ao gato”, “Eu tenho um pião” e “Senhora D^a Anica” foram tocadas pelos alunos do Grupo Experimental.

Sendo o tema deste trabalho *A Improvisação ao Órgão no desenvolvimento da Leitura à Primeira Vista*, nas aulas de Improvisação também se praticaram Leituras à Primeira Vista.

Todas as Leituras à Primeira Vista entregues aos alunos continham exercícios ou estruturas de improvisação praticadas nas aulas já que a intenção desta investigação era que os alunos fossem capazes de reconhecer padrões, estruturas ou exercícios de improvisação nas leituras à primeira vista, facilitando e melhorando o processo de leitura.

Para auxiliar os alunos na aprendizagem da leitura musical à primeira vista, a mestranda baseou-se nos ensinamentos de Sloboda (2005), Lehmann e McArthur (2002) referidos na Revisão da Literatura.

Em baixo seguem-se algumas estratégias aplicadas.

Nível 1

As Pombinhas da Catrina

Excerto

Musical score for 'As Pombinhas da Catrina' in 2/4 time. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has five measures, and the second system has five measures. The melody is in the treble clef, and the bass clef is empty. Fingerings are indicated with numbers 1 and 4. The key signature has one sharp (F#).

Fig. 3. As Pombinhas da Catrina, Tradicional, arranjo de Inês Machado

Estratégias: Os alunos tiveram de entender o que leram através da familiarização com as estruturas musicais, identificando qual o exercício de improvisação associado: tocar a peça a partir de qualquer nota, ou seja, transposição – Jogo das Variações, incluído no manual de improvisação *Toca a Improvisar!*.

Musical score for '13. Tower Clock' in 4/4 time. The score is written for piano and consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The melody is in the treble clef, and the bass clef contains chords. Fingerings are indicated with numbers 1, 2, 3, 4, and 5. The key signature has one sharp (F#). A note G is indicated on the bass staff. The lyrics are: 'When the clock, high in the tower, Thinks that he will strike the hour, First he shiv-ers, then he shud-ders. Then the sound bursts from the tower:'.

Fig. 4. Tower Clock (Fletcher, 1977)

Estratégias: Os alunos disseram o nome das notas da melodia, sem preocupação com o ritmo, tentando apenas identificar motivos melódicos relacionados com os jogos de improvisação realizados: executar a melodia com padrões repetidos e imitando o eco – Jogo das Variações incluído no manual de improvisação *Toca a Improvisar!*. Os alunos realizaram o ritmo isoladamente, executando as divisões rítmicas com o lápis sobre uma superfície e também com apenas uma nota do teclado à escolha.

Nível 2

Fig. 5. Jangadinha (Botelho, n.d.)

Estratégias: Os alunos tiveram de entender o que leram através da familiarização das estruturas musicais, identificando qual o exercício de improvisação associado: exercício com 6ª – Jogo dos Duetos, incluído no manual de improvisação *Toca a Improvisar!*. Os alunos disseram o nome das notas de baixo para cima, sem preocupação com o ritmo. Com o auxílio do metrônomo, os alunos leram a peça à primeira vista.

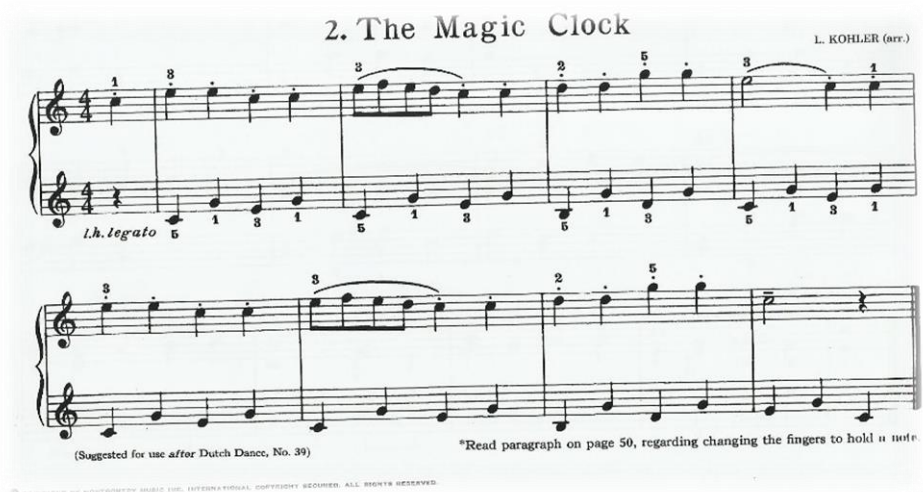


Fig. 6. The Magic Clock, L. Kohler (arr.) (Fletcher, 1977)

Estratégias: Os alunos tiveram de entender o que leram através da familiarização com as estruturas musicais, identificando qual o exercício de improvisação associado: Jogo do Ostinato, incluído no manual de improvisação *Toca a Improvisar!*

Nível 3



Fig. 7. Estudo em Dó Maior, Czerny op. 599 (Hervé e Pouillard, 1997)

Estratégias: Como já foi referido na Revisão da Literatura, Sloboda (2005) sugere que o professor realize arranjos de partituras com o intuito de omitir notas ou acordes, para que os alunos tentem tocar a música preenchendo com as notas que consideram adequadas, pois assim os alunos vão adquirindo um conhecimento musical de forma, estilo, e 'linguagem' que os ajudará na leitura à primeira vista. Antes de tocar, os alunos identificaram os acordes da mão esquerda e descobriram os que faltavam relacionando os acordes com a melodia, comparando este exercício com os exercícios de harmonia ao teclado, realizados nas aulas de improvisação.

O Caçador

MÁRIO MASCARENHAS

Allegretto (M.M. ♩ = 108)

mf

FIM.

Fig. 8. O Caçador (Mascarenhas, 1973)

Estratégias: Antes de tocar, os alunos identificaram os acordes da mão esquerda, comparando este exercício com os exercícios de harmonia ao teclado, realizados nas aulas de improvisação. Para evitar a interrupção da performance de leitura – *stuttering*, enquanto os alunos realizavam a leitura a professora ia tapando o que o aluno tocava.

4. Apresentação e Análise dos Resultados

A avaliação do pré-teste e do pós-teste foi dada a classificar a dois júris e à mestrande de acordo com as *rating scales* feitas para o efeito (Anexo II). A avaliação dos alunos numa performance é, na maioria dos casos, muito subjectiva devido à falta de instrumentos adequados para uma avaliação objectiva. Gordon (2002) sugere *rating scales* para auxiliar os professores durante a avaliação de uma performance musical. Foram criadas *Rating Scales*, isto é, critérios de dificuldade para a avaliação das seguintes dimensões: dimensão técnica, dimensão rítmica, dimensão melódica e dimensão harmónica. No Nível 3, para além das dimensões utilizadas, foi acrescentada a dimensão tonal, pois os exercícios realizados com os alunos do III Grau vão ao encontro do tonalismo. As classificações basearam-se em escalas de cinco critérios, atribuindo a cada critério a pontuação de 1 a 5. O critério que presidiu à sua construção foi definido de acordo com os exercícios de improvisação que se esperavam realizar no decorrer das aulas de improvisação.

A avaliação de cada júri foi realizada em casa sem qualquer contacto com os outros júris, através de CDs.

Para a avaliação das provas de leitura à primeira vista foram escolhidas duas professoras do Conservatório de Música de Ourém e Fátima: Daniela Moreira, professora de órgão e Marlene Tavares, professora de piano. Os principais critérios de seleção dos júris foram: a experiência de leccionar a alunos do I, II e III graus, bem como a importância da avaliação por uma pessoa que não conhecesse os alunos da classe de órgão (imparcialidade dos resultados).

Apresentação dos Resultados – Nível 1

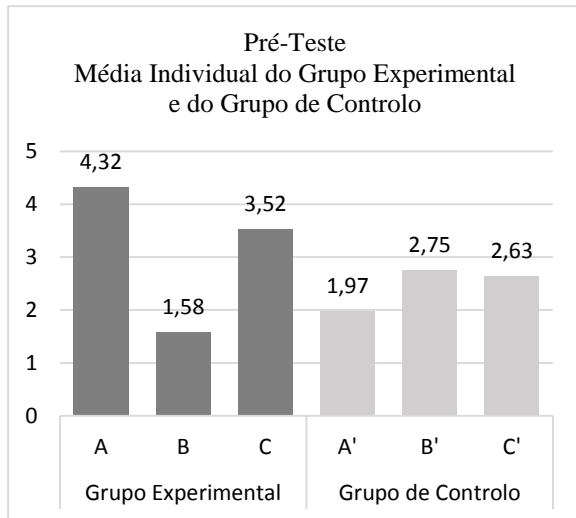


Gráfico 1. Nível 1 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pré-teste

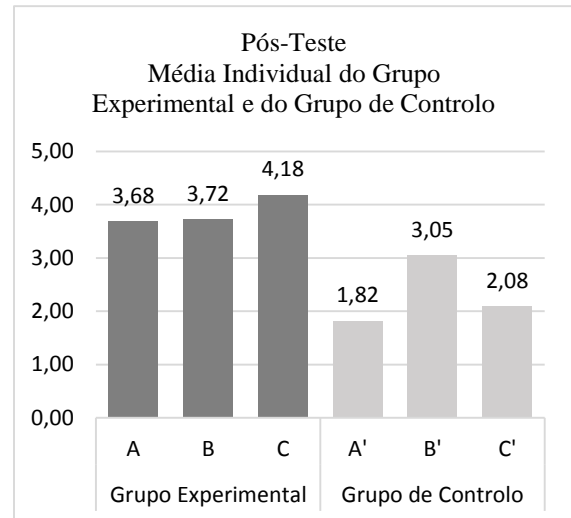


Gráfico 2. Nível 1 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pós-teste

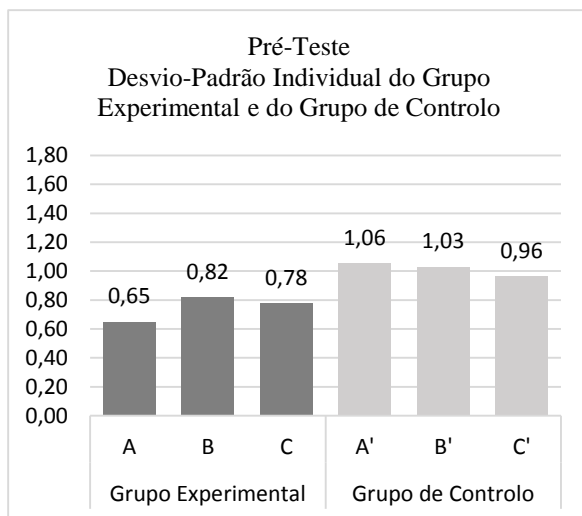


Gráfico 3. Nível 1 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pré-teste

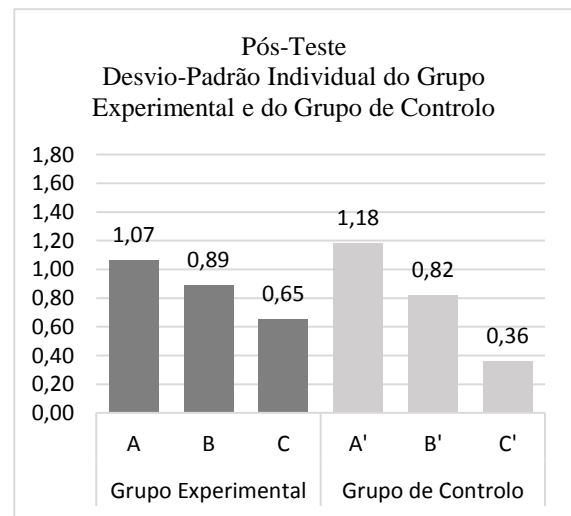


Gráfico 4. Nível 1 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pós-teste

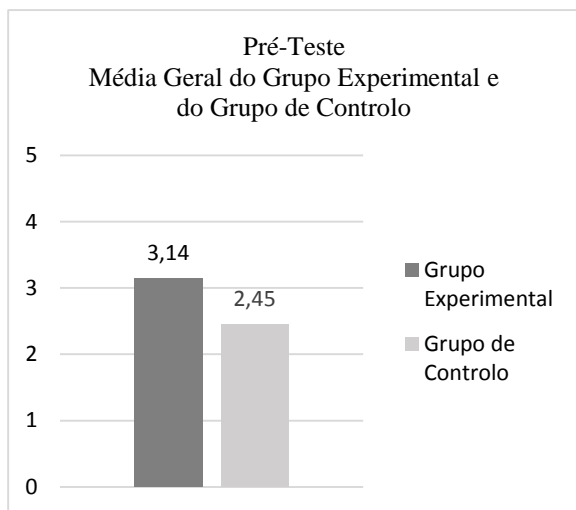


Gráfico 5. Nível 1 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste

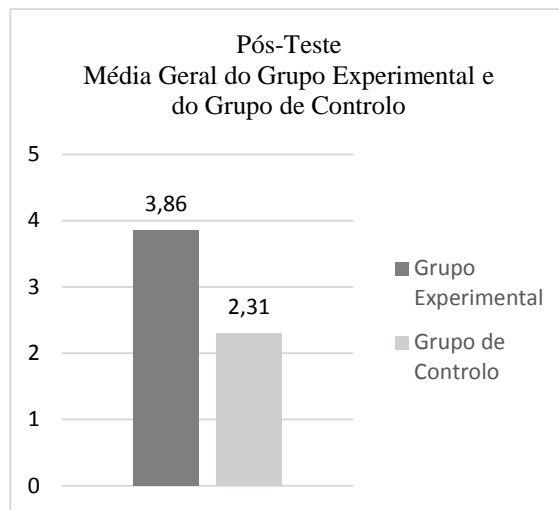


Gráfico 6. Nível 1 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste

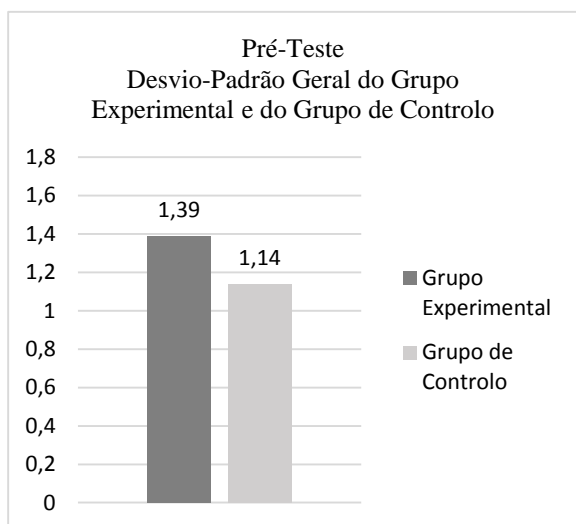


Gráfico 7. Nível 1 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-Teste

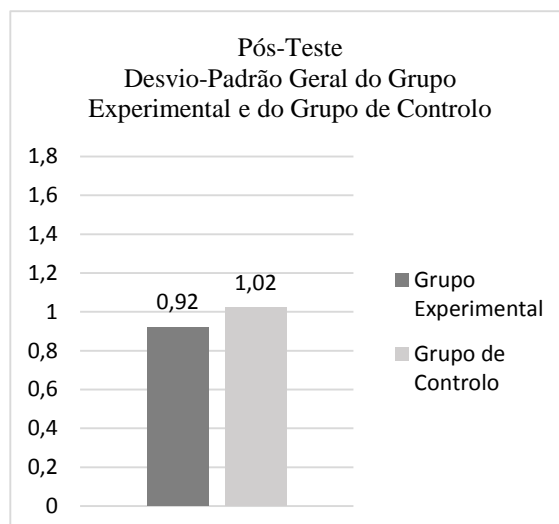


Gráfico 8. Nível 1 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-Teste

Análise dos Resultados - Nível 1

Depois do período de instrução com aulas de órgão e de improvisação, o grupo experimental obteve melhores resultados no pós-teste, em comparação com os resultados do pré-teste. O grupo mostrou-se mais homogêneo, com um desvio-padrão mais baixo. A nível individual, verifica-se um especial destaque para o aluno B, com uma maior evolução em relação aos outros colegas do grupo, sendo a dimensão harmónica aquela em que o aluno mais progrediu. O aluno C também apresentou melhorias nos resultados. O aluno A, que apresentava os melhores resultados no pré-teste, obteve no pós-teste um resultado inferior. A dimensão rítmica no pós-teste foi a que sofreu uma maior queda em relação ao pré-teste. No pós-teste, a dimensão rítmica

foi a que teve um valor mais baixo, comparada com as restantes dimensões justificando-se, assim, um desvio-padrão mais acentuado neste aluno (Anexo II).

O grupo de controlo (grupo que não frequentou as aulas de improvisação) não apresentou melhorias nos resultados do pós-teste, permanecendo heterogéneo, com um desvio-padrão superior a um em ambos os testes realizados. A nível individual, os alunos A' e C' não progrediram nos resultados, apresentando resultados inferiores no pós-teste, em comparação com os resultados do pré-teste. Contudo, o aluno B' progrediu nos resultados do pós-teste em relação ao pré-teste, mas nem todas as dimensões obtiveram melhorias, pois a dimensão técnica regrediu nos valores (Anexo II).

Com a avaliação dos resultados, a mestranda conclui que o grupo experimental apresentou resultados superiores após ter tido aulas de improvisação, obtendo um melhor desempenho na leitura à primeira vista realizada no pós-teste, em comparação com o grupo de controlo, que regrediu nos resultados na média geral do grupo.

Apresentação dos Resultados - Nível 2

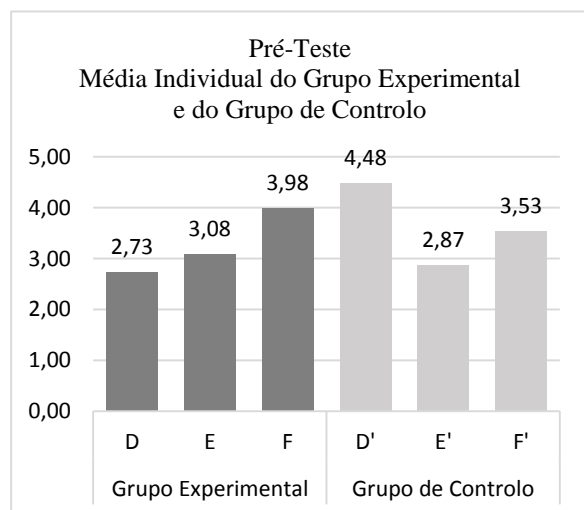


Gráfico 9. Nível 2 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pré-teste

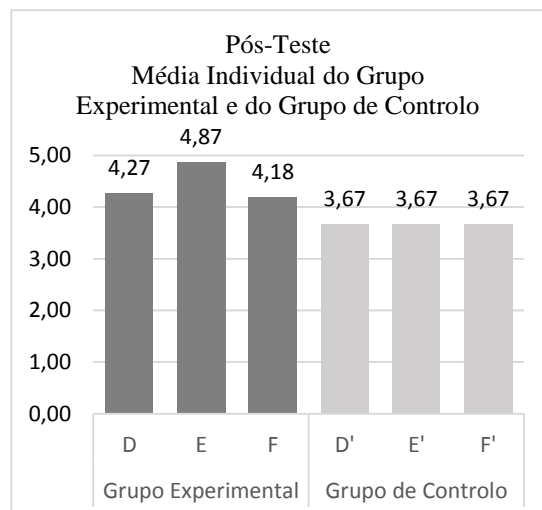


Gráfico 10. Nível 2 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no pós-teste

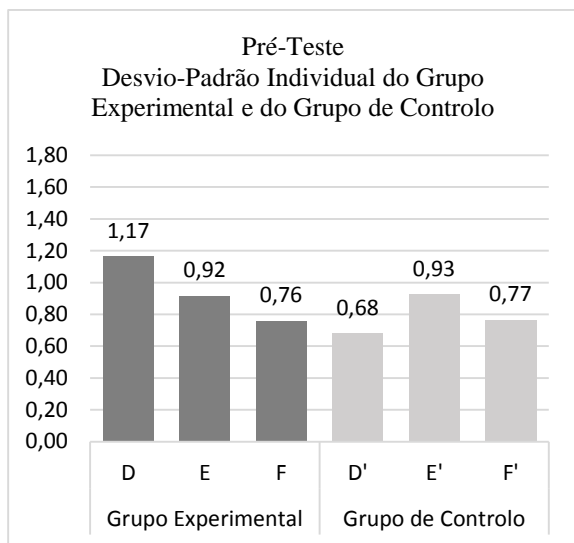


Gráfico 11. Nível 2 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pré-teste

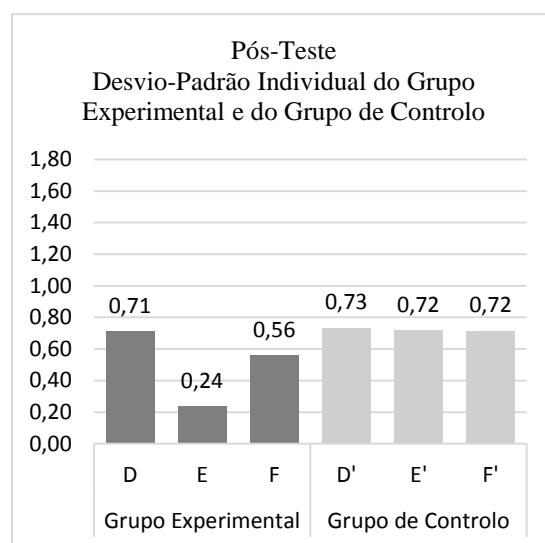


Gráfico 12. Nível 2 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no pós-teste

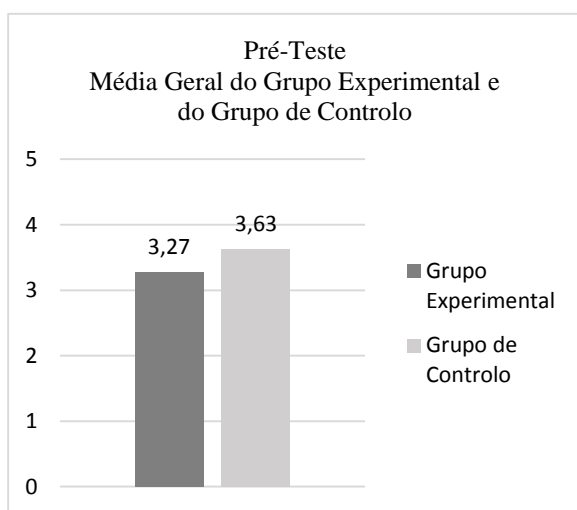


Gráfico 13. Nível 2 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no Pré-Teste

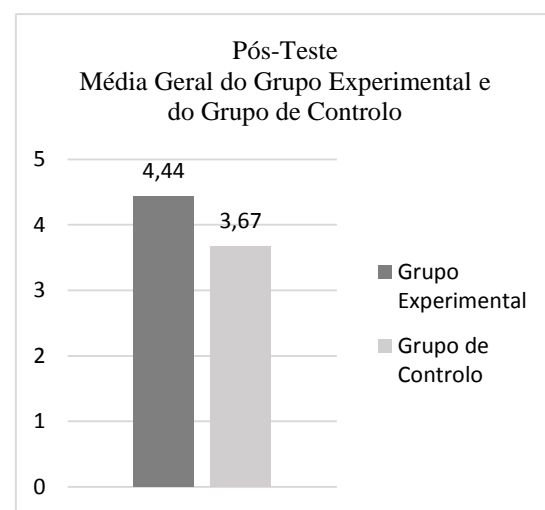


Gráfico 14. Nível 2 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle no Pós-Teste

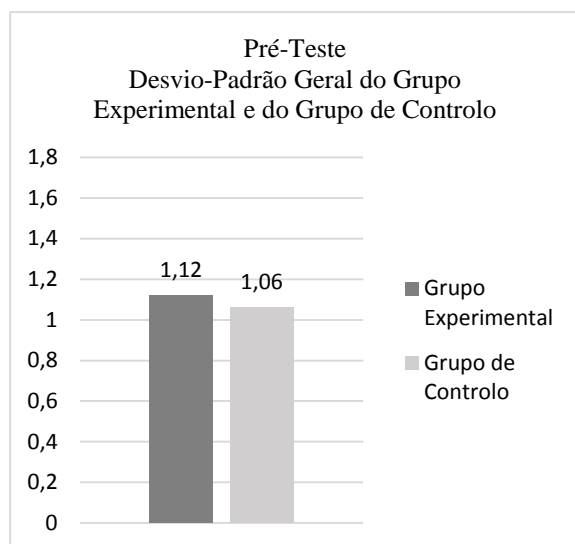


Gráfico 15. Nível 2-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pré-Teste

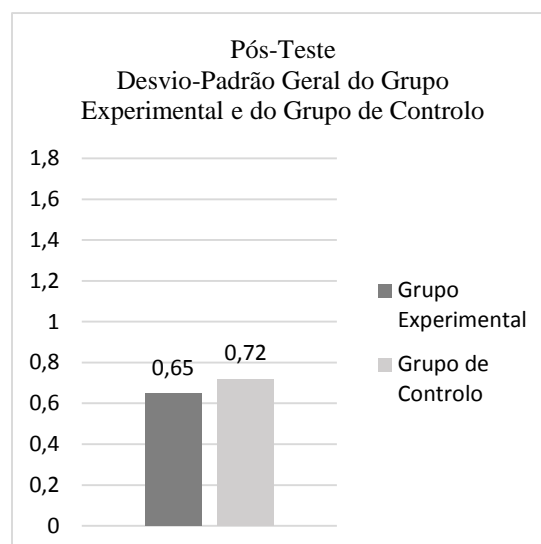


Gráfico 16. Nível 2-Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pós-Teste

Análise dos Resultados – Nível 2

Antes de iniciar as aulas de improvisação com o grupo experimental, ambos os grupos realizaram o pré-teste, que consistiu numa prova de leitura à primeira vista. No pré-teste, o grupo experimental apresentou resultados inferiores em relação ao grupo de controlo, com um desvio-padrão superior a um, pois os resultados individuais foram muito díspares entre os três alunos do grupo experimental. Depois de um período de instrução musical com aulas de improvisação, os resultados foram significativos, o grupo experimental mostrou resultados superiores aos do grupo de controlo, passando de uma média de 3,27 para 4,44. Com um desvio-padrão inferior a um, no pós-teste, o grupo experimental mostrou-se mais homogéneo. Individualmente, houve uma evolução positiva em todos os alunos do grupo experimental, destacando-se os alunos D e E, pois os seus resultados no pós-teste melhoraram significativamente. A dimensão rítmica foi a que evoluiu mais em todos os alunos do grupo experimental (Anexo II).

No pré-teste, o grupo de controlo obteve melhores resultados, apresentando uma média mais alta em relação ao grupo experimental. No pós-teste, a evolução do grupo de controlo foi muito reduzida. Individualmente, os alunos mostraram uma evolução pouco significativa e o aluno D' regrediu nos resultados.

A destacar uma evolução notória, quer a nível individual quer a nível colectivo, do grupo experimental depois do período de instrução musical com aulas de órgão e de improvisação, em relação ao grupo de controlo.

Apresentação dos Resultados – Nível 3

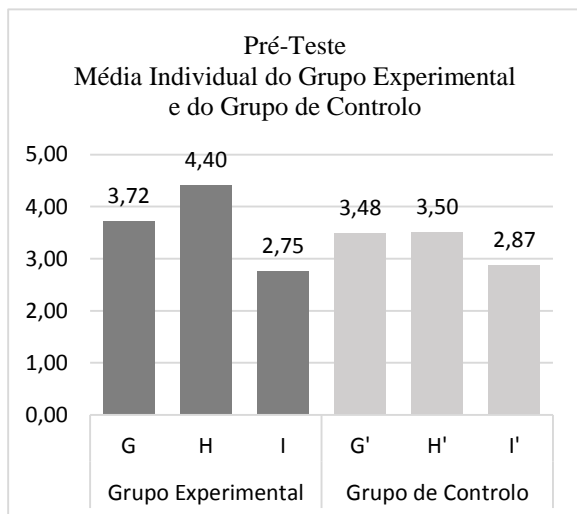


Gráfico 17. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pré-Teste

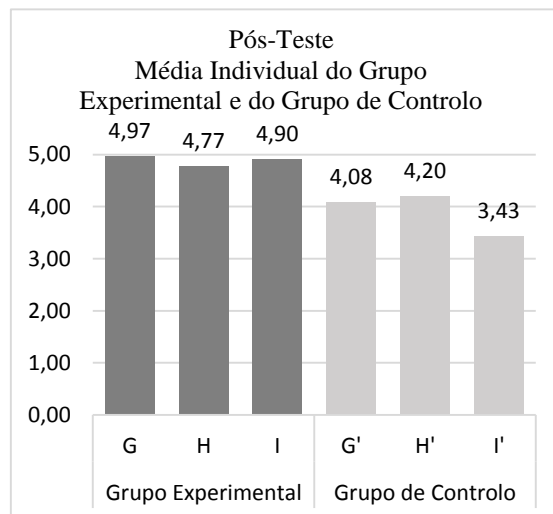


Gráfico 18. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pós-Teste

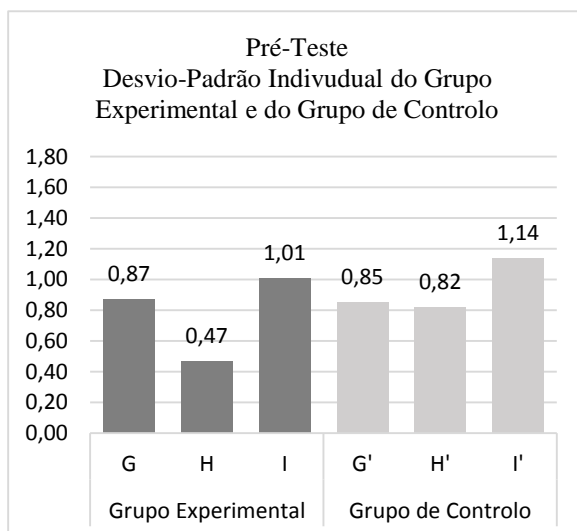


Gráfico 19. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pré-Teste

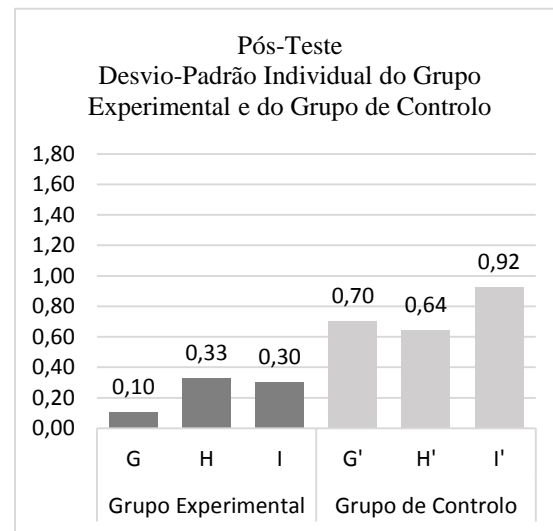


Gráfico 20. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pós-Teste

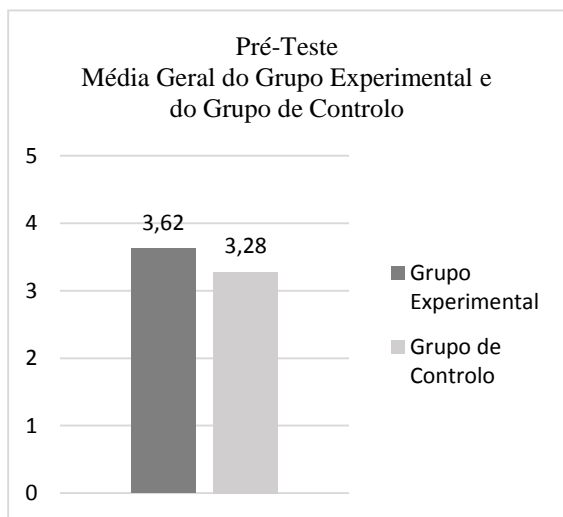


Gráfico 21. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pré-Teste

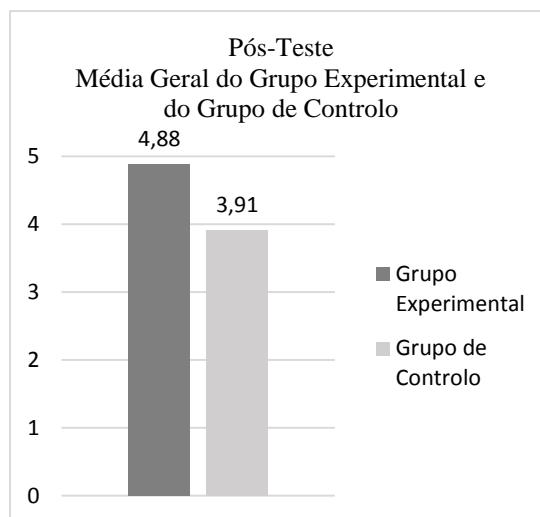


Gráfico 22. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pós-Teste

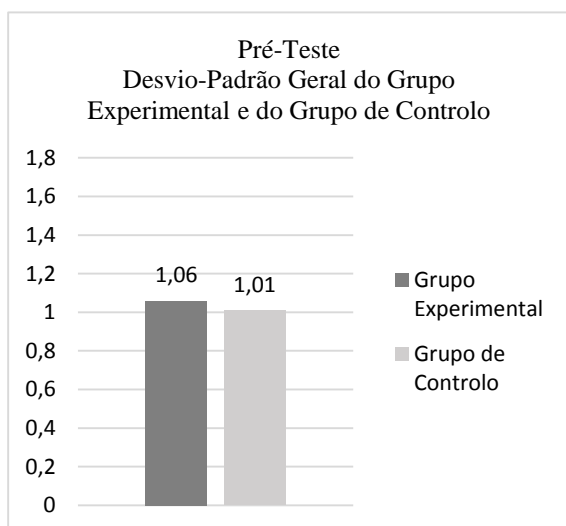


Gráfico 23. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pré-Teste

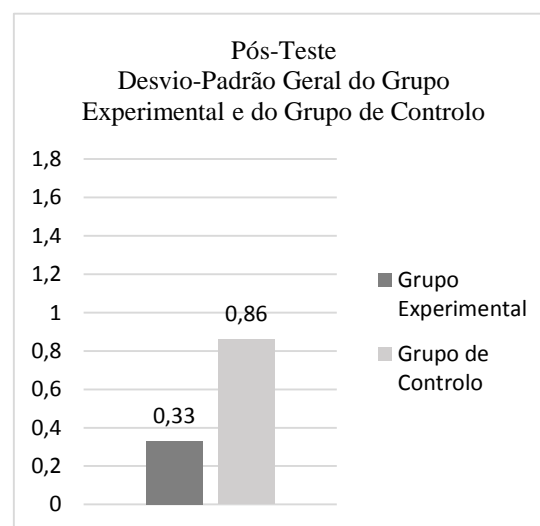


Gráfico 24. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo no Pós-Teste

Análise dos Resultados – Nível 3

No pré-teste, os resultados do grupo experimental e do grupo de controlo, foram semelhantes. No pós-teste, o grupo experimental apresentou melhorias significativas, como provam os resultados, após o período de instrução musical com aulas de órgão e de improvisação. A nível individual, houve uma grande evolução em todos os alunos do grupo experimental, aumentando significativamente a média individual e com desvios-padrões muito baixos. A dimensão harmónica foi a que teve uma maior evolução do pré-teste para o pós-teste, nos alunos G e I. No aluno H foi a dimensão rítmica aquela onde se verificou uma maior evolução (Anexo II).

O grupo de controlo teve uma pequena evolução do pré-teste para o pós-teste. Todos os alunos do grupo de controlo evoluíram, contudo, não tanto comparativamente à evolução dos alunos do grupo experimental.

Com os resultados apresentados, a mestranda conclui que o grupo experimental teve uma evolução mais acentuada comparativamente à do grupo de controlo.

Apresentação dos Resultados – Nível 3: Dimensão tonal

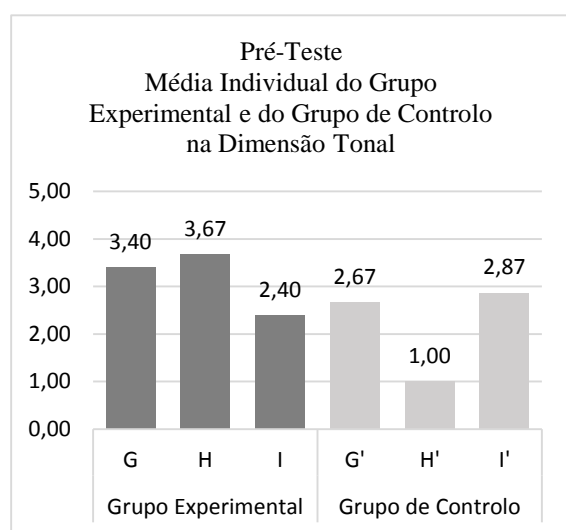


Gráfico 25. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, Pré-Teste

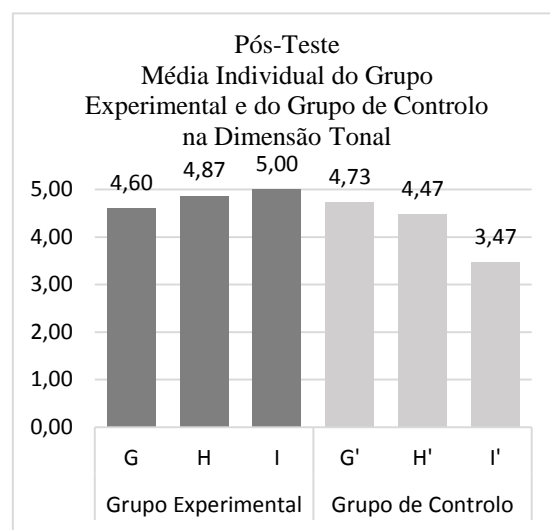


Gráfico 26. Nível 3 - Média Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, Pós-Teste

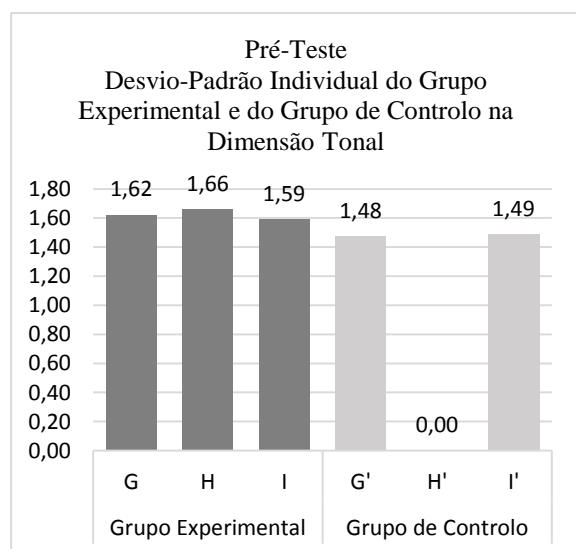


Gráfico 27. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, Pré-Teste

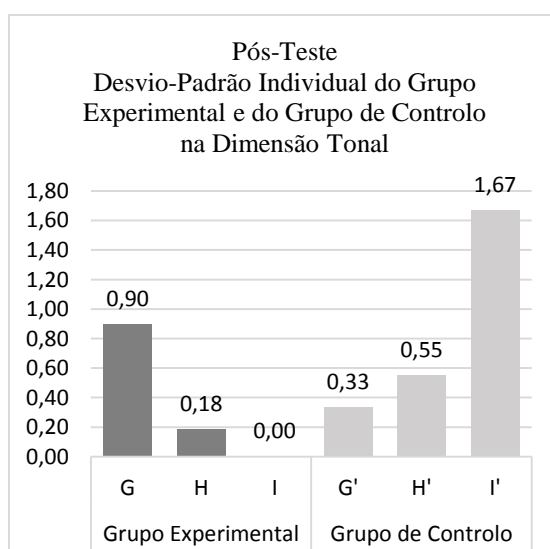


Gráfico 28. Nível 3 - Desvio-Padrão Individual do Grupo Experimental e do Grupo de Controlo na Dimensão Tonal, Pós-Teste

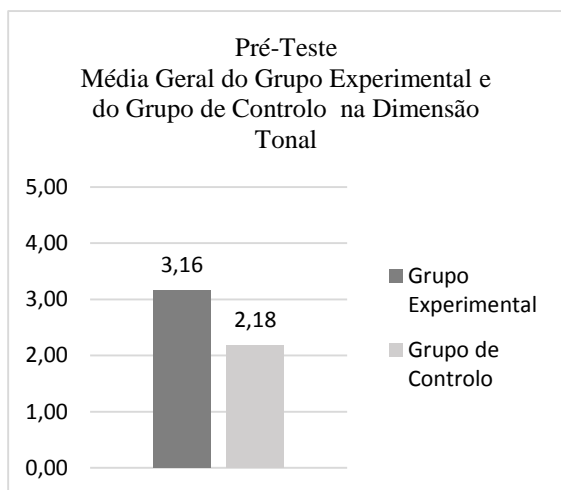


Gráfico 29. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle na Dimensão Tonal, Pré-Teste

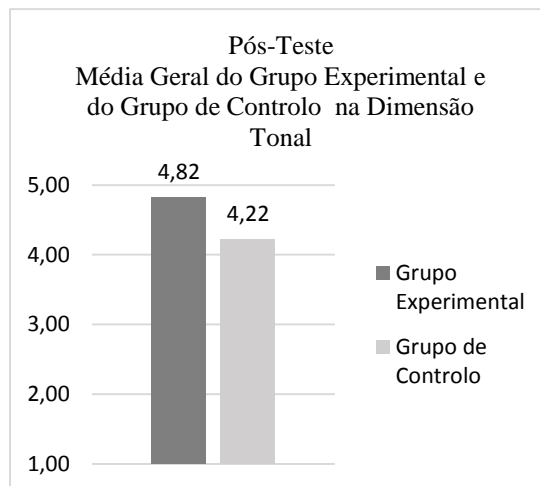


Gráfico 30. Nível 3 - Média Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle na Dimensão Tonal, Pós-Teste

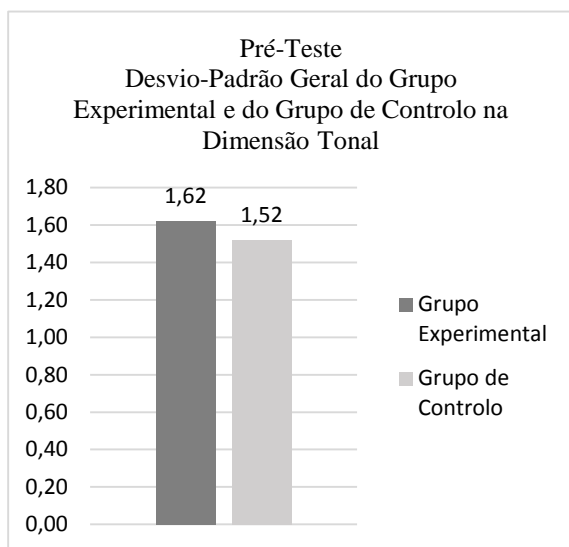


Gráfico 31. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle na Dimensão Tonal, Pré-Teste

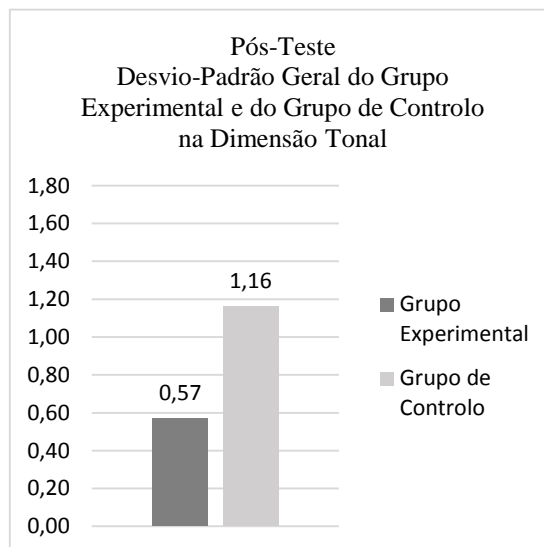


Gráfico 32. Nível 3 - Desvio-Padrão Geral do Grupo Experimental e do Grupo de Controle na Dimensão Tonal, Pós-Teste

Análise dos Resultados – Nível 3: Dimensão Tonal

Para além das dimensões que foram avaliadas no nível 3, a mestranda considerou relevante acrescentar mais uma dimensão, a dimensão tonal, pois a partir deste nível a mestranda considera relevante introduzir o Tonalismo, uma vez que, no repertório do III Grau, os alunos começam a tocar peças com 3 e 4 vozes, sendo necessário a compreensão da partitura para uma leitura mais fácil. A dimensão tonal foi avaliada separadamente das outras dimensões. Ambos

os grupos, experimental e de controlo, apresentavam valores muito altos de desvio-padrão no pré-teste, significando a existência de resultados muito díspares entre elemento do mesmo grupo. Houve evolução dos dois grupos no pós-teste, no entanto, o grupo de controlo permaneceu com um desvio-padrão alto. O grupo experimental reduziu o desvio-padrão de 1.62 para 0.57, gerando-se assim um grupo mais homogéneo e sem grandes diferenças de resultados. Individualmete, o aluno I foi o que evoluiu mais: no pré-teste obteve uma média de 2.4 e com um desvio-padrão de 1.59. No pós-teste o aluno I obteve a média mais alta, 5 e um desvio-padrão de 0.

A mestranda conclui que existiu evolução nos dois grupos, experimental e de controlo, contudo a evolução foi mais uniforme no grupo experimental, onde todos os elementos conseguiram atingir resultados muito positivos e com um desvio-padrão baixo.

5. Conclusão

Os testes estatísticos realizados demonstram que, em todos os níveis envolvidos, o grupo experimental e o grupo de controlo não partiram do mesmo nível de desempenho.

Em todos os níveis, a evolução do grupo experimental foi sempre superior à do grupo de controlo. Os progressos do grupo experimental foram mais visíveis nos níveis 2 e 3. A evolução no nível 1 não foi tão acentuada, pois o aluno A regrediu nos resultados. O aluno A está sinalizado como tendo falta de concentração e hiperactividade, o que pode explicar a sua regressão. No nível 2, apesar dos alunos do grupo experimental terem obtido, no pré-teste, um desempenho inferior ao dos alunos do grupo de controlo, conseguiram melhorar o seu desempenho no pós-teste, alcançando resultados significativos que permitiram ao grupo experimental obter uma média mais alta em relação ao grupo de controlo.

Na avaliação da dimensão tonal do nível 3, a evolução do grupo de controlo foi mais significativa. Uma das causas poderá estar relacionada com o facto de, no repertório equacionado para o III grau, serem introduzidas peças a 3 vozes nas quais os professores necessitam explicar os princípios do tonalismo para que seja mais fácil tocar e interpretar a obra. Outro motivo para que a evolução do grupo de controlo possa ter sido mais acentuada, poderá ser devido aos resultados do aluno H'. O aluno H' no pré-teste começou a tocar no local errado do teclado, obtendo uma média de 0 em todos os critérios. No pós-teste colocou as mãos no local correcto, conseguindo alcançar uma média positiva. No entanto, individualmente, o aluno I foi o que evoluiu mais. No pré-teste obteve uma média de 2.4 e com um desvio-padrão de 1.59. No pós-teste este aluno obteve a média mais alta, 5 e um desvio-padrão de 0.

Sendo o tema deste projecto é “A improvisação ao órgão no desenvolvimento da leitura à primeira vista”, faz sentido colocar a seguinte questão: Depois do período de instrução musical, com aulas de órgão e aulas de improvisação, houve desenvolvimento na leitura à primeira vista?

Ao longo das aulas de improvisação, os alunos do grupo experimental adquiriram um conjunto de técnicas que permitiu que a leitura à primeira vista fosse mais simples. Contudo, a amostra deveria ser maior, de forma a obter um menor erro amostral e para que a metodologia se tornasse mais rigorosa/científica.

Reflexão Final

Após o término deste projecto de mestrado chegou-se às seguintes conclusões:

- O desenvolvimento das capacidades de leitura é demorado para grande parte dos alunos, contudo, cabe ao professor percorrer o caminho com os alunos, e ensinar-lhes técnicas de estudo essenciais para uma leitura mais rápida, dando-lhes ferramentas necessárias para que estes se tornem autónomos. Para promover o desenvolvimento de competências de leitura foram enfatizadas, ao longo deste relatório de estágio, algumas estratégias como, técnicas de economização e organização do estudo, familiarização das estruturas musicais através dos exercícios de improvisação realizados.

- Este mestrado, em geral, e os respectivos anos dedicados ao estágio e à investigação, contribuíram para uma melhoria do desempenho da mestranda enquanto professora. Apesar de alguns anos de experiência, as disciplinas que frequentou no decorrer do mestrado, as aulas assistidas e as aulas dadas no âmbito das suas funções de docente levaram-na a adquirir um conjunto de informações que desconhecia, melhorando os seus processos de ensino;

- Verificou-se, pela implementação prática do projecto na secção pertencente à investigação, que a improvisação ao órgão promove o desenvolvimento da leitura musical à primeira vista. Através dos resultados apresentados, deverá existir por parte de quem emana as leis do ensino artístico uma consciencialização para a importância da improvisação no plano curricular de um jovem organista, integrando a disciplina de improvisação no plano de estudos de órgão desde o início da aprendizagem musical.

Bibliografia

Partituras

Aaron, M. (1994). *Michael Aaron - Piano Course* (Vol. 1). Alfred Music.

Bastien, J. (1985). *Bastien Piano Basics: Piano Primer Level*. Kjos Music Company.

Botelho, A. (n.d.). *Meu piano é divertido* (Vol. I). Ricordi.

Fletcher, L. (1977). *The Leila Fletcher - Piano Course* (Vol. 2). New York: Montgomery Music Inc.

Hervé, C., & Pouillard, J. (1997). *101 Premières Études*. Paris: Henry Lemoine.

Mascarenhas, M. (1973). *Curso de Piano* (Vol. 1º). Irmãos Vitale.

Mascarenhas, M. (n.d.). *Duas Mãozinhas no Teclado* (14ª ed.). Irmãos Vitale.

Manuais de ensino utilizados

Allerme, S. (2000). *Le Piano apprivoisé* (Partition de Musique, Vol. 1). Billaudot.

Bach, J. S. (1987). *Eight Short Preludes And Fugues*. Bärenreiter.

Emonts, F. (1986). *Erstes Klavierspiel* (Vol. I). Germany: Schott.

Iedema, H. (1973). *De Jonge Organist*. Harmonia.

Ingelse, C. (2006). *Organo Pleno* (Vol. 1). Holanda: J.C. Willemsen.

Kircher, A., & Schwemmer, M. (2012). *Sonntagsorgel* (Vol. 2). Bärenreiter

Langlais, J. (1962). *Douze Petites Pièces for organ and harmonium*. Schola Cantorum.

Pierront, N., & Bonfils, J. (1890). *Nouvelle Méthode d'Orgue* (Schola Cantorum & Procure Générale de Musique). Suisse: St-Maurice.

Seixas, C. (1992). *80 Sonatas para Instrumentos de Tecla* (Vol. 1). Lisboa: Portugaliae Musica.

Tambling, C. (2009). *The Church Organist* (Vol. 2). Kevin Mayhew.

Thompson's, J. (1996). *Easiest piano course* (Vol. 2). Florence, KY, USA: The Willis Music Company.

Métodos de Improvisação

Brillhart, J. (2011). *Breaking Free*. Colfax: Wayne Leupold Editions.

Dupré, M. (1925). *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue (vol.1)*. Paris: Alphonse Leduc.

Overduin, J. (1998). *Making Music: Improvisation for Organists*. New York: Oxford University Press.

Reizábal, A., & Zaro, J. (2010). *Improvisación: De la teoría a la práctica*. Barcelona: Boileau.

Shannon, J. R. (2002). *First Improvisation Book*. Colfax: Wayne Leupold Editions.

Tambling, C. (2010). *Improvisation for Organists - A Practical Guide*. Kevin Mayhew.

Livros e artigos

Azzara, C. D. (2002). Improvisation. In R. Colwell & C. Richardson (Eds.), *Handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference* (pp. 171-187). New York: Oxford University Press.

Balancho, M. J. e Coelho, F. (1996). *Motivar os alunos – criatividade na relação pedagógica: conceitos e práticas*. Lisboa. Texto Editora.

Baptista, M. V. (2012, Maio). *Iniciação Musical - Instrumento: Cravo*. Escola Superior de Música de Lisboa.

Casado Fireman, M. (2010). *Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo*. Universidade Federal da Bahia.

Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação* (Tese de Doutoramento). Universidade de Aveiro, Aveiro.

Dobbs, J. P. B. (1983). *Music as a multicultural education*. *Music Educators Journal*, 69 (9), 33 – 34.

Dalcroze, E. J. (1981). *La Musique et nous*. Paris: Ed. Slatkine. (1ª ed. Genève, 1945). Trechos traduzidos por Isa Poncet. In: Apostila do curso de Rítmica Dalcroze no VI Simpósio Internacional Sobre o Método Kodály em São Paulo, 1998.

Documentos fornecidos pelo professor Francisco Cardoso nas aulas de psicopedagogia.

Fidom, H. (2008). *Organ Improvisacion-An Introduction*. New Sound 32.

Fireman, M. M. C. (n.d.). *O ensino da leitura musical à primeira vista: sugestões da literatura de pesquisa*.

Gabrielsson, A. (2003). *Music performance research at millenium of Music*, v.31, n.3.

Gainza, V. H. (1990). *A improvisação musical como técnica pedagógica*. Cadernos de Estudo: Educação Musical, (1), 22 – 30.

Gordon, E. E. (2000b). *Teoria da Aprendizagem Musical: Competências, conteúdos e padrões* (Ed. Trad.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Gordon, E. E. (2002). *Rating Scales and Their Uses for Measuring and Evaluating Achievement in Music Performance*. GIA Publications.

Hodges, D. (1992). The acquisition of music skill. In: Cowel, R. (Ed.), *Handbook of research on music teaching and learning*. New York: Schirmer Books.

Kratus, J. (1991a). Structuring the music curriculum for creative learning. In *Creativity in the Music Classroom* (pp. 43–48). Reston: MENC.

Kratus, J. (1991b). Growing with Improvisation. In *Creativity in the Music Classroom* (pp. 49–56). Reston: MENC.

Kratus, J. (1995). A developmental approach for teaching music improvisation. *International Journal of Music Education*, pp. 26 – 38. Nedlands, Australia.

Nettl, B. (2001). Improvisation. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^o ed.). London: Macmillan.

Nettl, B., & Russell, M. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.

Parncutt, R., & McPherson, G. (2002). *The Science and Psychology of Music Performance : Creative Strategies for Teaching and Learning*. Oxford University Press.

Relvas, M. (2010). *O lugar da Música no Ensino Básico: Música para todos*. Lisboa.

Sloboda, J. (1985). *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford Psychology Series.

Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford University Press.

Stuckey, R. (2002). *Improvisation in the School Setting*.

Anexo I – Prática Pedagógica

O Cd contém a planificação anual dos alunos A, B e C, os planos de aula dos alunos A, B e C, as partituras referentes aos alunos A, B e C e as Fichas de Observação do aluno C.

Anexo II – Investigação

1. Documento Informativo de Investigação para o Director do Conservatório

Documento Informativo de Investigação

Investigador(a) envolvido(a)

Inês Catarina Reis Machado, aluna do curso de Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa

Disciplina

Estágio do Ensino Especializado

Descrição do trabalho a desenvolver

Atualmente, a improvisação não tem um lugar central na aprendizagem de um jovem organista em Portugal. Na maioria dos casos, quando um músico termina o Conservatório termina também com uma grande lacuna ao nível da improvisação. A disciplina raramente consta nos planos curriculares, sendo o termo improvisação empreendido nas Escolas e Conservatórios de Música com alguma resistência. Ao conviver com estes factos no seu percurso musical, a mestranda considerou relevante investigar nesta área.

Ao longo dos quatro anos como professora, a mestranda tem notado que grande parte do tempo das aulas leccionadas é dedicado à leitura das peças. Os alunos não conseguem ser autónomos no processo de leitura, arrastando o desenvolvimento das competências expressivas, bem como de outras competências.

Através da elaboração de um método de improvisação para jovens organistas dos 10 aos 13 anos (I, II, III graus) e através da leccionação semanal da disciplina de improvisação, procura-se com esta investigação perceber qual o impacto da improvisação no desenvolvimento das competências de leitura, neste caso, da leitura à primeira vista.

Objetivo

O principal objectivo do estudo será avaliar os efeitos da improvisação no desenvolvimento da leitura à primeira vista. Para a sua concretização a investigadora adoptará um modelo de trabalho que permita comparar níveis de desempenho entre alunos que receberam instrução

musical com aulas de órgão e de improvisação, e alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão, mas sem aulas de improvisação.

Amostra

Para a realização deste estudo procurar-se-á uma amostra que obedeça aos seguintes critérios: conjunto de sujeitos que frequentam o curso de órgão do ensino articulado, aos níveis do I, II e III graus, com níveis etários e de experiências musicais semelhantes.

Assim a amostra é constituída por alunos da classe de órgão do Conservatório de Música de Fátima, num total de 18 alunos, distribuídos por graus.

Método

O método utilizado na investigação basear-se-á na divisão de cada grau em dois grupos, ou seja, irá existir um grupo experimental e um grupo de controlo. Cada grupo terá três alunos, ficando a ser investigados seis alunos por grau. O grupo experimental terá aulas de improvisação todas as semanas. As aulas serão em grupo, por graus, e com a duração de quarenta e cinco minutos.

Avaliação

A avaliação do desempenho dos alunos do grupo experimental e do grupo de controlo será feita com base no modelo pré-teste e de pós-teste no início e no fim da investigação, respectivamente. No pré-teste e no pós-teste os critérios serão os mesmos. Os alunos terão que realizar uma prova de leitura à primeira vista. As avaliações serão realizadas por três juizes que atribuirão uma classificação entre 1 a 5 de acordo com as *rating scales* que a mestranda elaborou para o efeito. A avaliação de cada juiz será feita em casa sem contacto com qualquer dos outros juizes.

Confidencialidade dos registos/dados

Os participantes não serão identificados e as suas imagens e dados concedidos serão utilizados apenas para fins académicos.

Os registos serão mantidos confidenciais e as imagens serão utilizadas, apenas, para fins académicos científicos.

Contacto

Inês Catarina Reis Machado: Rua da Cooperativa, n°95, 2495-554 Fátima

Telm. 918828505. Email: ines_machado@hotmail.com

Consentimento do Director

Li todas as informações descritas acima.

Inês Machado oferece-se para responder a quaisquer perguntas que possa ter sobre o estudo.

Dou o consentimento para filmar os alunos no período de aulas na Associação – Conservatório de Música de Ourém e Fátima.

Assinatura:

Data: ___/___/___

2. Protocolo de Investigação para os Juízes

Protocolo de Investigação

Investigador(a) envolvido(a)

Inês Catarina Reis Machado, aluna do curso de Mestrado em Ensino da Música da Escola Superior de Música de Lisboa

Disciplina

Estágio do Ensino Especializado

Descrição do trabalho a desenvolver

Actualmente, a improvisação não tem um lugar central na aprendizagem de um jovem organista em Portugal. Na maioria dos casos, quando um músico termina o Conservatório termina também com uma grande lacuna ao nível da improvisação. A disciplina raramente consta nos planos curriculares, sendo o termo improvisação empreendido nas Escolas e Conservatórios de Música com alguma resistência. Ao conviver com estes factos no seu percurso musical, a mestranda considerou relevante investigar nesta área.

Ao longo dos quatro anos como professora, a mestranda tem notado que grande parte do tempo das aulas leccionadas é dedicado à leitura das peças. Os alunos não conseguem ser autónomos no processo de leitura, arrastando o desenvolvimento das competências expressivas, bem como de outras competências.

Através da elaboração de um método de improvisação para jovens organistas dos 10 aos 13 anos (I, II, III graus) e através da leccionação semanal da disciplina de improvisação, procura-se com esta investigação perceber qual o impacto da improvisação no desenvolvimento das competências de leitura, neste caso, da leitura à primeira vista.

Objectivo

O principal objectivo do estudo será avaliar os efeitos da improvisação no desenvolvimento da leitura à primeira vista. Para a sua concretização a investigadora adoptará um modelo de trabalho que permita comparar níveis de desempenho entre alunos que receberam instrução

musical com aulas de órgão e de improvisação, e alunos que receberam instrução musical com aulas de órgão, mas sem aulas de improvisação.

Amostra

Para a realização deste estudo procurar-se-á uma amostra que obedeça aos seguintes critérios: conjunto de sujeitos que frequentam o curso de órgão do ensino articulado, aos níveis do I, II e III graus, com níveis etários e de experiências musicais semelhantes.

Assim a amostra é constituída por alunos da classe de órgão do Conservatório de Música de Fátima, num total de 18 alunos, distribuídos por graus.

Método

O método utilizado na investigação basear-se-á na divisão de cada grau em dois grupos, ou seja, irá existir um grupo experimental e um grupo de controlo. Cada grupo terá três alunos, ficando a ser investigados seis alunos por grau. O grupo experimental terá aulas de improvisação todas as semanas. As aulas serão em grupo, por graus, e com a duração de quarenta e cinco minutos.

Avaliação

A avaliação do desempenho dos alunos do grupo experimental e do grupo de controlo será feita com base no modelo pré-teste e pós-teste no início e no fim da investigação, respectivamente. No pré-teste e pós-teste os critérios serão os mesmos. Os alunos terão que realizar uma prova de leitura à primeira vista.

A avaliação dos alunos numa performance é, na maioria dos casos, muito subjectiva devido à falta de instrumentos adequados para uma avaliação objectiva. Gordon (2002) sugere *Rating Scales* para auxiliar os professores durante a avaliação de uma da performance musical. Cada *Rating Scales* é composta por cinco critérios que são agrupados em dimensões. Para reduzir a subjectividade, a autora, com base no material de Gordon (2002), estabeleceu para os I, II e III Graus correspondentes ao 1º, 2º e 3º nível, quatro *Rating Scales*, em quatro dimensões. As dimensões foram: a) Dimensão técnica; b) dimensão rítmica; c) dimensão melódica e d) dimensão harmónica. O III Grau será avaliado em mais uma dimensão, a dimensão tonal, pois os exercícios realizados com os alunos do III Grau vão ao encontro do tonalismo.

Juízes

Foram escolhidas para a avaliação das provas de leitura à primeira vista duas professoras do Conservatório de Música de Ourém e Fátima: Daniela Moreira, professora de órgão e Marlene Tavares, professora de piano. Os principais critérios de selecção dos juízes foram a experiência de leccionar a alunos do I, II e III graus, bem como, a importância da avaliação por uma pessoa que não conhecesse os alunos da classe de órgão (imparcialidade dos resultados). A mestranda também participará na avaliação das provas.

Confidencialidade dos registos/dados

Os participantes não serão identificados e as suas imagens e dados concedidos serão utilizados apenas para fins académicos.

Os registos serão mantidos confidenciais e as imagens serão utilizadas, apenas, para fins académicos científicos.

Contacto

Inês Catarina Reis Machado: Rua da Cooperativa, nº95, 2495-554 Fátima

Telm. 918828505. Email: ines_machado@hotmail.com

Consentimento dos Juízes

Li todas as informações descritas acima.

Inês Machado oferece-se para responder a quaisquer perguntas que eu possa ter sobre o estudo.

Estou disposta a participar na avaliação das provas de leitura à primeira vista.

Assinatura:

Data: ___/___/___

3. Pedido de Autorização aos pais para a participação dos seus educandos nas aulas de Improvisação

Assunto: Disciplina de Improvisação

Exmo. Encarregado de Educação,

A improvisação permite ao indivíduo expressar os seus pensamentos e ideias musicais, neste caso ao órgão, através da aquisição de um vocabulário musical específico.

Actualmente, a improvisação não tem um lugar central na aprendizagem de um jovem organista em Portugal. Na maioria dos casos, quando um músico termina o Conservatório fá-lo com uma grande lacuna ao nível da improvisação, pois, a disciplina raramente consta nos planos curriculares. Assim, com a disciplina de improvisação pretende-se que o aluno conheça melhor o instrumento e de uma maneira mais livre, através da realização de exercícios que proporcionem o desenvolvimento da criatividade e o desenvolvimento da leitura à primeira vista. Estando a frequentar o 2º ano de Mestrado em Ensino da Música, ramo Órgão, na Escola Superior de Música de Lisboa, surgiu-me a proposta para investigar sobre este tema. O projecto que estou a desenvolver intitula-se "A improvisação ao órgão no desenvolvimento da leitura à primeira vista".

Para que seja possível realizar este estudo é necessário um grupo experimental, constituído por alunos da classe de órgão, disponíveis para terem aulas de improvisação com a duração de 45 minutos semanais.

A selecção foi realizada no início do mês de Setembro, sendo o aluno(a) _____ um(a) dos seleccionados(as).

Horários Grupos

Grupo 1 - Quinta-feira: 18h15m

Grupo 2 – Sexta-feira: 18h15m

Grupo 3 – Quarta-feira: 18h15m

Venho por este meio, pedir-lhe autorização para que o seu educando participe semanalmente nas aulas de improvisação.

Agradeço a sua resposta o mais breve possível,

Com os melhores cumprimentos

Inês Machado

Eu, _____ encarregado de educação do aluno
_____ **autorizo/não autorizo** (riscar o que não
interessa) que o meu educando frequente a disciplina de improvisação.

Data: ____ / ____ / ____

Assinatura: _____

4. Pedido de Autorização aos pais para filmar os seus educandos no decorrer da Investigação

Pedido de autorização para os pais

Assunto: Pedido de Autorização

Exmo. Encarregado de Educação,

No âmbito do projeto de investigação que estou a desenvolver “A improvisação ao órgão no desenvolvimento da leitura à primeira vista”, no Mestrado em Ensino da Música, na Escola Superior de Música de Lisboa, será necessário gravar algumas provas de leitura à primeira vista de alguns alunos, inseridas no contexto de aula, que serão meu objeto de estudo. Venho por este meio pedir-lhe autorização para filmar o seu educando no decorrer da investigação para que essas imagens possam complementar o meu trabalho.

Desde já informo que as referidas imagens serão apenas utilizadas no âmbito deste trabalho de investigação e para fins académico científico, sendo que o anonimato dos alunos será sempre mantido.

Agradeço a sua resposta o mais breve possível,

Com os melhores cumprimentos

Inês Machado

Eu, _____ Encarregado de Educação do aluno
_____ autorizo/não autorizo (riscar o que não interessa)
que o meu educando seja filmado no decorrer desta investigação.

Data: ___/___/___

Assinatura: _____

5. Rating Scales

5.1. Nível 1

Pré-teste e Pós-teste								
Nível 1								
			A	B	C	A'	B'	C'
D i m e n s ã o	t é c n i c ã o	1	Correcta postura corporal ao instrumento					
		2	Posiciona as mãos e os dedos correctamente no início da peça					
		3	Evita olhar para as mãos					
		4	Utiliza a mesma dedilhação para a execução de motivos melódicos semelhantes					
		5	As mãos estão sincronizadas e todas as notas "falam" (dissociação rítmica e melódica a duas parte)					
D i m e n s ã o	r í t m i c ã o	1	Estabelece um andamento confortável desde o início					
		2	Mantem o andamento constante do início ao fim					
		3	Executa os tempos com precisão					
		4	Executa as subdivisões de tempo com precisão					
		5	Motivos rítmicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	m e l ó d i c ã o	1	Executa as notas da partitura					
		2	Destaca contornos melódicos na parte superior e na parte do baixo					
		3	Executa intervalos melódicos de segunda menor e/ou de segunda maior com precisão					
		4	Executa intervalos melódicos superiores à segunda menor e segunda maior com precisão					
		5	Motivos melódicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	h a r m ó n i c ã o	1	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		2	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		3	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		4	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		5	Motivos harmónicos semelhantes identificados e executados com precisão, independentemente de serem executados com uma ou com as duas mãos					

5.2. Nível 2

Pré-teste e Pós-teste								
Nível 2								
			D	E	F	D'	E'	F'
D i m e n s ã o	t é c n i c a	1	Correcta postura corporal ao instrumento					
		2	Posiciona as mãos e os dedos correctamente no início da peça					
		3	Evita olhar para as mãos					
		4	Utiliza a mesma dedilhação para a execução de motivos melódicos semelhantes					
		5	As mãos estão sincronizadas e todas as notas "falam" (dissociação rítmica e melódica a duas parte)					
D i m e n s ã o	r í t m i c a	1	Estabelece um andamento confortável desde o início					
		2	Mantem o andamento constante do início ao fim					
		3	Executa os tempos com precisão					
		4	Executa as subdivisões de tempo com precisão					
		5	Motivos rítmicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	m e l ó d i c a	1	Executa as notas da partitura					
		2	Destaca contornos melódicos na parte superior e na parte do baixo					
		3	Executa intervalos melódicos de segunda menor e/ou de segunda maior com precisão					
		4	Executa intervalos melódicos superiores à segunda menor e segunda maior com precisão					
		5	Motivos melódicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	h a r m ó n i c a	1	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		2	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		3	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		4	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		5	Motivos harmónicos semelhantes identificados e executados com precisão, independentemente de serem executados com uma ou com as duas mãos					

5.3. Nível 3

Pré-teste e Pós-teste								
Nível 3								
			G	H	I	G'	H'	I'
D i m e n s ã o	t é c n i c a	1	Correcta postura corporal ao instrumento					
		2	Posiciona as mãos e os dedos correctamente no início da peça					
		3	Evita olhar para as mãos					
		4	Utiliza a mesma dedilhação para a execução de motivos melódicos semelhantes					
		5	As mãos estão sincronizadas e todas as notas "falam" (dissociação rítmica e melódica a duas parte)					
D i m e n s ã o	r í t m i c a	1	Estabelece um andamento confortável desde o início					
		2	Mantem o andamento constante do início ao fim					
		3	Executa os tempos com precisão					
		4	Executa as subdivisões de tempo com precisão					
		5	Motivos rítmicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	m e l ó d i c a	1	Executa as notas da partitura					
		2	Destaca contornos melódicos na parte superior e na parte do baixo					
		3	Executa intervalos melódicos de segunda menor e/ou de segunda maior com precisão					
		4	Executa intervalos melódicos superiores à segunda menor e segunda maior com precisão					
		5	Motivos melódicos semelhantes identificados e executados com a mesma precisão					
D i m e n s ã o	h a r m ó n i c a	1	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		2	Com a mesma mão executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		3	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos de segunda maior e/ou de segunda menor com precisão					
		4	Com as duas mãos executa intervalos harmónicos superiores à segunda maior com precisão					
		5	Motivos harmónicos semelhantes identificados e executados com precisão, independentemente de serem executados com uma ou com as duas mãos					

Pré-teste e Pós-teste								
Nível 3								
			G	H	I	G'	H'	I'
D i m e n s ã o	t o n a l	1	Começa na tônica					
		2	Termina na tônica					
		3	A função de tônica é executada com precisão					
		4	A função de dominante é executada com precisão					
		5	A função de subdominante é executada com precisão					

6. Análise dos resultados

O Cd contém as tabelas realizadas para a análise das seguintes dimensões: dimensão técnica, dimensão rítmica, dimensão melódica, dimensão harmónica e dimensão tonal.

7. Partituras utilizadas no Pré-teste e no Pós-teste

O Cd contém as partituras utilizadas para a realização do Pré-teste e do Pós-teste nos níveis 1, 2 e 3.

8. Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!*

O Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* é dedicado aos jovens organistas, especialmente aqueles que estão numa fase inicial do seu percurso musical.

O Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* encontra-se dividido em três níveis - Nível 1, Nível 2 e Nível 3. Os níveis utilizados basearam-se no Modelo de Aprendizagem da Improvisação desenvolvido por John Kratus. A mestranda assemelha os níveis desenvolvidos por John Kratus aos graus do ensino artístico especializado, ou seja, Nível 1 – I Grau, Nível 2 – II Grau, Nível 3 – III Grau e, assim, sucessivamente. Tratando-se um modelo sequencial de aprendizagem da improvisação, pressupõe-se que os alunos do II Grau – Nível 2, tenham também realizado o Nível 1, bem como os alunos do III Grau – Nível 3 tenham realizado os Níveis 1 e 2.

O Manual de Improvisação *Toca a Improvisar!* está organizado como um jogo, com níveis e regras para a realização dos exercícios.

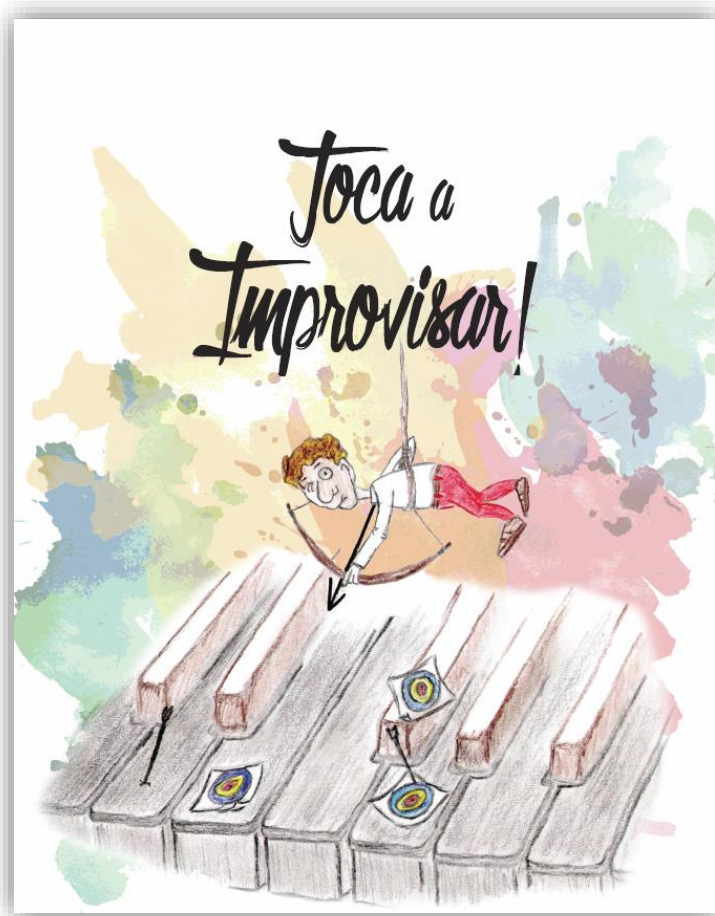


Fig. 9. Toca a Improvisar (Machado, 2015)

9. História “A Aldeia de Dó Mi Sol”, Renato Gonçalves

No âmbito do projecto de mestrado intitulado “A improvisação ao órgão no desenvolvimento da leitura à primeira vista”, increvi-me na disciplina de improvisação, como opção, na Escola Superior de Música de Lisboa. Para aprofundar e aperfeiçoar os meus conhecimentos em relação a esta arte de execução, o professor António Esteireiro, professor da disciplina de improvisação, sugeriu que começasse a improvisar sobre temas infantis. Depois de improvisadas uma, duas, três canções infantis pensei: “Porque não realizar uma história com música que pudesse, de uma maneira mais atractiva, demonstrar o instrumento?”

Escolhi uma criança para ser o autor da história. Pensei num grande amigo, no meu “irmão”, Renato Gonçalves uma criança de 14 anos. As músicas infantis foram escolhidas também pelo Renato a partir do livro *Brincar a tocar 1 – de corda em corda*, livro pedagógico - didático para guitarra com canções populares, coordenado por Paulo Esteireiro.

As improvisações realizadas foram baseadas no método *Breaking Free* de Jeffrey Brillhart. Apoiadas no livro, as minhas improvisações exploram algumas técnicas de improvisação praticadas em França desde o início do século XX até aos dias de hoje.

Cada personagem da história tem um registo característico que permite mostrar as várias sonoridades do instrumento.

Este livro é dedicado a crianças entre 6 a 13 anos. Desta forma, pretendo dar a conhecer algumas técnicas de improvisação, estimulando a curiosidade para a exploração dos objectos sonoros a crianças que estão numa fase inicial do seu percurso musical. Para as crianças que ainda não iniciaram o seu percurso musical, tenciono de uma forma lúdica demonstrar o instrumento, despertando o gosto para uma possível aprendizagem do mesmo.

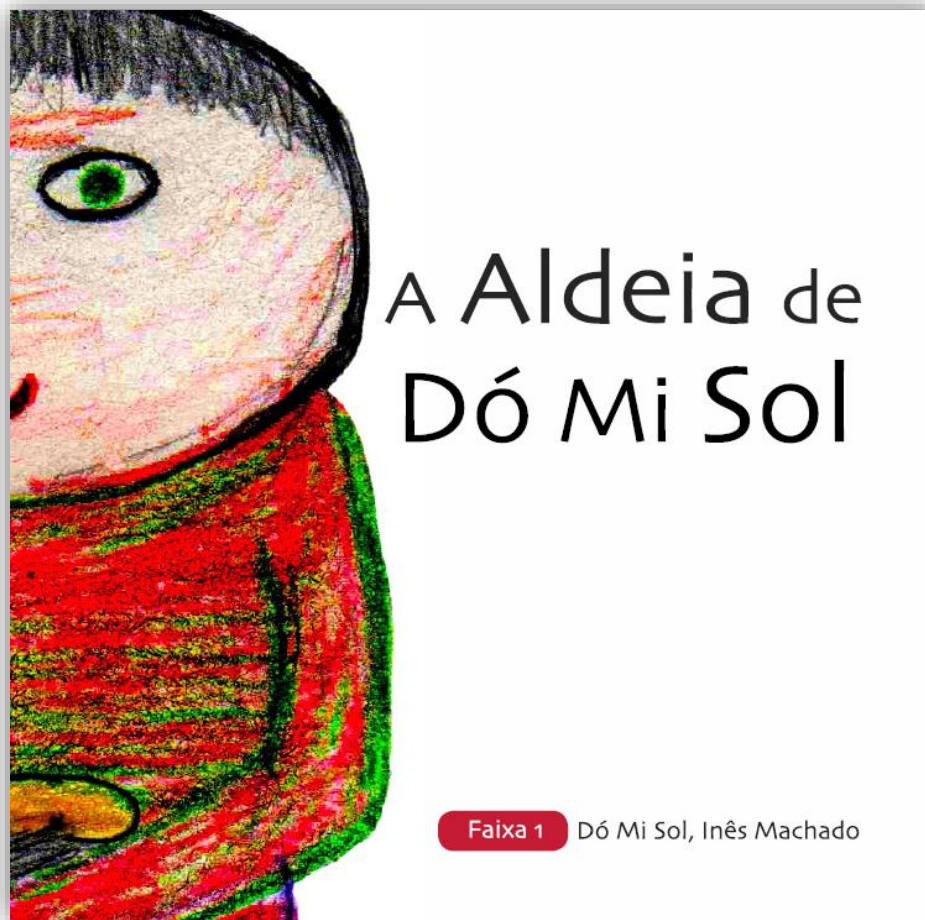


Fig. 10. A Aldeia de Dó Mi Sol (Gonçalves, 2015)