



**Politécnico  
Castelo Branco**

Escola Superior  
de Artes Aplicadas

# **O Movimento como Estímulo Musical Aplicado à Iniciação do Clarinete**

Nadja Ditza Cirne Feixeira Nogueira Trigo

## **Orientador**

Carlos Piçarra Alves

Pedro Miguel Reixa Ladeira

Dossiê de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizada sob a orientação científica do Professor Carlos Piçarra Alves, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Novembro 2025**



## **Composição do júri**

Presidente do júri

Grau académico, nome do presidente do júri

Vogais

Grau académico, nome do presidente do júri

Categoria profissional e o nome da Instituição

Grau académico, nome do presidente do júri

Categoria profissional e o nome da Instituição

Grau académico, nome do presidente do júri

Categoria profissional e o nome da Instituição



## Resumo

Neste documento encontra-se o dossiê, onde se sintetiza e articula a experiência de Prática de Ensino Supervisionada com o desenvolvimento de um Projeto de Investigação focado na metodologia para o ensino do clarinete. A Prática de Ensino Supervisionada (PES) teve lugar no Conservatório de Música do Porto e estendeu-se durante todo o ano letivo 2024/2025.

Esta PES constituiu-se por dois componentes onde, o primeiro é teórica e focada na participação ativa e reflexiva na vida institucional do Conservatório de Música do Porto. Já o segundo componente é de cariz prático, onde foram realizadas dezenas de horas de aulas de clarinete supervisionadas, abrangendo diferentes níveis de ensino, desde a Iniciação ao Ensino Secundário na Formação Artística Especializada. Estas aulas assistidas estenderam-se, não apenas às aulas individuais, como também às de Classe de Conjunto.

Na segunda parte deste dossiê apresenta-se a investigação. Inserida na área da Pedagogia Instrumental, propõe-se a analisar a relação entre o domínio técnico e a expressividade musical no ensino do clarinete, considerando a dificuldade frequentemente apontada na articulação entre competência técnica e intenção expressiva (Dalcroze, 1921 McPherson & Renwick, 2001). Apesar da evolução da pedagogia, diversos autores referem que a ênfase excessiva na aquisição metódica de competências técnicas e na leitura literal da partitura pode comprometer o desenvolvimento da expressividade musical. Ao dificultar o impulso emocional e rítmico, o aluno acaba por acumular essa energia sob a forma de tensão muscular. Tensão essa desnecessária e prejudicial para o movimento fluido que a expressividade musical exige.

Assumindo a metodologia de Émile Jaques-Dalcroze, onde o corpo é o "primeiro instrumento musical", a questão central do trabalho foi elaborada com o objetivo de encontrar uma solução metodológica ativa: Como é que o movimento físico pode ser utilizado como ferramenta pedagógica no ensino do clarinete para promover a expressividade musical? O trabalho desenvolve uma metodologia híbrida, que funde a base filosófica da Euritmia de Dalcroze com os códigos estéticos da Ginástica Rítmica (GR), aplicando os princípios de avaliação artística da GR (como *Ritmo*, *Caráter*, *Expressão* e *Conexões*) como um manual de exercícios práticos para o clarinetista.

No final encontra-se uma conclusão de que o Projeto de Investigação determinou que o movimento físico é uma ferramenta pedagógica fundamental e imprescindível com um impacto direto na resolução de problemas técnicos e expressivos. Juntando a este desfecho, são propostos diferentes exercícios que usam o movimento físico na aprendizagem do clarinete.

A metodologia proposta demonstrou que o movimento é o processo que garante que a precisão técnica no clarinete seja sempre a consequência de uma vontade corporal livre e uma expressão musical consciente.

## Palavras chave

Ensino de música, instrumentos musicais, ginástica rítmica, movimento físico, euritmia de Dalcroze

## Abstract

This Dossier contains the overall work, where the experience of Supervised Teaching Practice is synthesized and articulated with the development of a Research Project focused on methodology for clarinet teaching. The Supervised Teaching Practice took place at the Porto Music Conservatory and spanned the entire 2024/2025 academic year.

This STP is comprised of two components: the first is theoretical and focused on active and reflective participation in the institutional life of the Porto Music Conservatory. The second component is practical, consisting of dozens of hours of supervised clarinet lessons, covering different levels of education, from Initiation to Secondary Education within Specialized Artistic Education.

These assisted classes extended not only to individual lessons but also to Ensemble Class.

The research is presented in the second part of this dossier. Situated within the field of Instrumental Pedagogy, it aims to analyse the relationship between technical mastery and musical expressiveness in clarinet teaching, considering the difficulties frequently identified in articulating these two domains (Dalcroze, 1921; McPherson & Renwick, 2001). Despite the evolution of instrumental pedagogy, several authors note that an excessive emphasis on the methodical acquisition of technical and motor skills, as well as on the literal reading of the score, may compromise the development of musical expressiveness. By hindering emotional and rhythmic impulse, students may accumulate this energy in the form of unnecessary muscular tension.

This tension is detrimental to the fluid movement that musical expressiveness demands. Adopting Émile Jaques-Dalcroze's methodology, where the body is the "first musical instrument," the central question of the work was formulated with the objective of finding an active methodological solution: How can physical movement be used as a pedagogical tool in clarinet teaching to promote musical expressiveness?

The work develops a hybrid methodology, merging the philosophical foundation of Dalcroze's Eurhythmics with the aesthetic codes of Rhythmic Gymnastics (RG), applying the artistic evaluation principles of RG (such as *Rhythm*, *Character*, *Expression*, and *Connections*) as a manual of practical exercises for the clarinetist.

The conclusion asserts that the Research Project determined that physical movement is a fundamental and indispensable pedagogical tool with a direct impact on resolving technical and expressive problems. Coupled with this finding, different exercises that use physical movement in clarinet learning are proposed. The proposed methodology demonstrated that movement is the process that ensures technical precision in the clarinet is always the consequence of a free corporal intention and a conscious musical expression.

## Keywords

Music teaching, musical instruments, rhythmic gymnastics, physical movement, Dalcroze's eurhythmics





# Índice geral

## Índice

<b>LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS.....</b>	<b>XI</b>
<b>PARTE I.....</b>	<b>XII</b>
<b>DÓSSIER DE ESTÁGIO .....</b>	<b>XII</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>2. CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO .....</b>	<b>2</b>
2.1 CARACTERIZAÇÃO DO MEIO .....	2
2.2 CARACTERIZAÇÃO DA INSTITUIÇÃO.....	3
2.3 CARACTERIZAÇÃO DOS ALUNOS .....	3
2.4 CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO – DEPARTAMENTO CURRICULAR DOS INSTRUMENTOS DE SOPRO E PERCUSSÃO.....	4
<b>3. AULAS DE INSTRUMENTO E MÚSICA DE CONJUNTO .....</b>	<b>5</b>
3.1. AULAS INDIVIDUAIS DE INSTRUMENTO .....	5
3.2. AULAS DE MÚSICA DE CONJUNTO.....	5
<b>4. ATIVIDADES EXTRACURRICULARES .....</b>	<b>6</b>
4.1 MASTERCLASSES E AUDIÇÕES .....	6
4.1.1 <i>Audição Escolar – 1 Período</i> .....	6
4.1.2 <i>Audição de Natal da Classe de Clarinetes do Professor Tiago Abrantes</i> .....	6
4.1.3 <i>Workshop de Clarinete com o Professor João Pedro Santos</i> .....	7
<b>5. REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA.....</b>	<b>8</b>
<b>PLANIFICAÇÕES E REFLEXÕES.....</b>	<b>8</b>
AULAS INDIVIDUAIS.....	8
MÚSICA DE CONJUNTO.....	26
<b>PARTE II.....</b>	<b>35</b>
<b>PROJETO DE INVESTIGAÇÃO .....</b>	<b>35</b>
<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>36</b>
1.1. PROBLEMÁTICA.....	36
1.2. LIMITAÇÕES DA INVESTIGAÇÃO .....	37
<b>2. GINÁSTICA RÍTMICA.....</b>	<b>38</b>
2.1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	38
2.2. ANÁLISE DO CÓDIGO DA GINÁSTICA RÍTMICA – ASPETOS REVELANTES PARA A INVESTIGAÇÃO ..	39
2.2.1. <i>Avaliação Artística: Critérios</i> .....	39
<b>3. CLARINETE EM PORTUGAL.....</b>	<b>42</b>
3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	42
3.2. EVOLUÇÃO DA PEDAGOGIA DE ENSINO.....	43
<b>4. CORRENTES PEDAGÓGICAS DO SÉCULO XX: DALCROZE, ORFF E KODÁLY .....</b>	<b>44</b>
4.1. PEDAGOGIA DE JAQUES-DALCROZE: RITMO, SOLFEJO E IMPROVISACÃO.....	44
4.1.1. <i>Ritmo e Euritmia</i> .....	44

4.1.2. <i>Solfejo Rítmico e Entoado</i> .....	44
4.1.3. <i>Improvisação e Criatividade</i> .....	45
4.2. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	45
<b>5. O MOVIMENTO COMO FERRAMENTA METODOLÓGICA NO ENSINO DO CLARINETE</b> .....	<b>46</b>
5.1. RITMO E PULSAÇÃO: DA EURITMIA À ESTABILIDADE RÍTMICA INTERIORIZADA .....	46
5.1.1. <i>O Princípio Dalcroziano da Pulsação e a Exigência Rítmica da GR</i> .....	46
5.1.2. <i>Exercícios de Movimento para a Interiorização do Tempo</i> .....	46
5.2. EXPRESSÃO E CARÁTER: DO GESTO CORPORAL À SONORIDADE DO CLARINETE .....	47
5.2.1. <i>O Corpo e o Carácter</i> .....	47
5.2.2. <i>A Coreografia Aplicada ao Fraseado</i> .....	47
5.3. DINÂMICA, EFEITOS E CONEXÕES.....	48
5.3.1. <i>Reação Corporal e Articulação</i> .....	48
5.3.2. <i>Conexões: O Movimento Contínuo</i> .....	48
<b>6. CONCLUSÃO</b> .....	<b>49</b>
<b>7. BIBLIOGRAFIA</b> .....	<b>49</b>

## Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

AE – Aprendizagens Essenciais

AT – Atitudes e Valores

CC – Conhecimentos e Capacidades

CMP – Conservatório de Música do Porto

FIG – Federação Internacional de Ginástica

GR – Ginástica Rítmica

PES – Prática de Ensino Supervisionada

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

Parte I

Dossier de Estágio

## 1. Introdução

Este trabalho separa-se em duas partes: o Relatório de Estágio e o Projeto de Investigação, compondo o estudo final para a aquisição do grau de Mestre em Ensino de Música na vertente de Instrumento – clarinete – verificando habilitações para a lecionação da disciplina de Instrumento em Instituições de Ensino Oficiais.

Encontra-se, neste Dossiê de Estágio, diversos capítulos que contemplam os variadas características da Prática de Ensino Supervisionada, tais como a descrição da escola e dos alunos, planificações das aulas assistidas, reflexões sobre as aulas assistidas, atividades extracurriculares, e por fim, uma reflexão crítica sobre esta grande experiência na Prática de Ensino Supervisionada.

A Prática de Ensino Supervisionada realizou-se no Conservatório de Música do Porto, durante o ano letivo 2024/2025, com a cooperação do Professor Tiago Tavares Abrantes e a supervisão do Professor Carlos Piçarra Alves.

Quanto à segunda parte, o Projeto de Investigação, encontra-se centrado na relação entre movimento físico e como esse poderá ser aproveitado como ferramenta no ensino do clarinete. Para chegar a alguma conclusão, a minha experiência como professora e treinadora de ginástica rítmica será explorada, tal como a expressividade corporal relacionada com a música, e como o método de ensino de Dalcroze explora os mesmos princípios. No final, serão exemplificados como se poderá servir das componentes positivas de cada parte estudada, para melhorar a área do ensino do clarinete.

## 2. Conservatório de Música do Porto

### 2.1 Caracterização do Meio

O Conservatório de Música do Porto está localizado na cidade do Porto, no norte de Portugal, uma das mais relevantes das regiões urbanas do país. No atual presente, a instituição situa-se instalada na Praça de Pedro Nunes, 4050-466. Acreditada como Património Mundial pela UNESCO desde 1996, a grande cidade do Porto destaca-se pela união entre tradição e modernidade, demonstrando uma enorme dinâmica cultural que abrange música, teatro, dança, artes visuais e literatura.

Este vasto círculo cultural está intensamente apoiado por uma rede múltipla de instituições públicas e privadas dedicadas à formação artística e à valorização cultural. Entre elas, sobressaem: a Casa da Música, o Teatro Nacional São João, o Museu Nacional Soares dos Reis, o Coliseu do Porto, a Fundação de Serralves e a Orquestra Sinfónica do Porto da Casa da Música. Estes espaços proporcionam uma programação contínua, acessível e variada, que valoriza tanto a criação artística contemporânea como a tradição erudita, apoiando e oferecendo sempre o contacto da população com a arte, incentivando a formação de novos públicos.

Neste cenário, o Conservatório de Música do Porto assume um papel crucial enquanto instituição de ensino artístico especializado, cooperando há mais de um século para a formação de músicos, pedagogos e intérpretes profissionais. A sua localização no centro da cidade favorece a comunicação entre o ensino formal e o meio cultural envolvente, permitindo aos alunos uma constante presença em experiências artísticas. A proximidade com teatros, auditórios e espaços culturais constitui uma mais-valia para fortalecer formação musical dos estudantes e para o desenvolver de projetos colaborativos.

Ao redor desta importante instituição, não há falta de transportes públicos, facilitando o acesso por metro, autocarro e comboio, favorecendo, assim a presença contínua de estudantes provenientes de diferentes zonas da Área Metropolitana do Porto e de outras regiões do país. O facto de haver na vizinhança espaços como a Casa da Música, o Coliseu do Porto, o Teatro Nacional São João, o Palácio da Bolsa e a Universidade do Porto, torna possível uma forte relação articulada entre formação artística, prática cultural e vida urbana.

A atividade cultural da cidade do Porto é caracterizada, assim, pela coexistência entre o que já existe e o futuro, a tradição e a inovação. As bandas filarmónicas, os grupos corais e as escolas de música locais são fundamentais para dar continuidade à tradição, no entanto a cidade não se deixa ficar parada e promove recorrentemente também práticas artísticas inovadoras e interdisciplinares.

Além disso, o Porto integra uma região economicamente ativa, com uma população diversa e uma crescente aposta na valorização da educação, da cultura e da inovação. O meio envolvente do Conservatório de Música do Porto constitui, assim, um contexto

privilegiado para o desenvolvimento artístico, social e humano dos seus alunos, promovendo a ligação entre o ensino de música e a vida cultural da cidade e da região.

## 2.2 Caracterização da Instituição

A história do CMP, fundado em 1835 tal como o Conservatório Nacional de Lisboa, remonta ao final do século XIX, quando se sentiu a falta de uma instituição pública dedicada, única e exclusivamente, ao ensino de música. A criação desta instituição passou por algumas tentativas sem sucesso. Apenas com a iniciativa do pianista e diretor de orquestra Raimundo de Macedo esta ideia deixou de ser uma ideia e a passou a ser real.

Após a Implantação da República em dezembro de 1911, Raimundo de Macedo desenvolveu um grupo de iniciativas que resultaram na sensibilização do poder local para a criação de um conservatório de música no Porto. Composta pelo Presidente Eduardo Santos Silva, Armando Marques Guedes e Joaquim Gomes de Macedo, a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto nascida em 17 de maio de 1917, foi delegada por estudar a organização de um conservatório de música na cidade.

Por fim, em 1 de julho de 1917, o Senado da Câmara Municipal do Porto aprovou por unanimidade e deu luz para a produção do CMP. Com 339 alunos, o conservatório inicia, finalmente, as suas atividades no ano letivo de 1917/1918. Os cursos disponíveis naquela época foram: piano, canto, instrumentos de cordas, instrumentos de sopro e composição de obras musicais.

O Corpo Docente fundador era composto por personalidades relevantes da música portuense, incluindo Raimundo de Macedo, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Oscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes. Moreira de Sá e Ernesto Maia foram, por indicação do Conselho Escolar e da Câmara Municipal, diretor e subdiretor da primeira direção, respetivamente.

O Conservatório de Música do Porto foi oficialmente inaugurado em 9 de dezembro de 1917 e atuou inicialmente na Travessa do Carregal, n.º 87. A 13 de março de 1975, o CMP mudou para o palacete municipal da Rua da Maternidade, n.º 13. Ao longo dos anos, o conservatório teve diferentes diretores, incluindo Moreira de Sá, Ernesto Maia, Hernâni Torres, Luís Costa, José Gouveia, Joaquim Freitas Gonçalves, Maria Adelaide Freitas Gonçalves, Cláudio Carneyro, Stella da Cunha, Silva Pereira e José Delerue, até a adoção de novos modelos de gestão em abril de 1974.

## 2.3 Caracterização dos Alunos

A escolha das alunas foi realizada pelo professor cooperante Tiago Abrantes. Todas as alunas frequentam o 7º grau, ou 11º ano, de escolaridade e pertencem ao ensino integrado.

No conservatório existem três tipos de regime diferentes: supletivo, articulado e integrado. No regime supletivo, os alunos têm uma carga horária maior de aulas, pois estão a fazer a escola regular num local e o ensino de música noutra local. Neste caso, essas duas escolas não precisam de pertencer ao mesmo agrupamento. No regime articulado e integrado, os alunos têm uma carga horária normal, sem horas extra, onde articulam o ensino regular com o ensino especializado da música. A diferença destes dois regimes é que o articulado funciona em escolas diferentes, onde os alunos precisam de se deslocar da escola principal para a escola de música e os do regime integrado têm todas as disciplinas no mesmo edifício.

No Conservatório de Música do Porto é notória uma grande diferença entre os alunos que frequentam os diferentes regimes de educação. Por norma, os alunos que frequentam o regime supletivo acabam por ser alunos com um esforço diferente, mais afincado, pois estão a fazer um esforço extra para conseguir frequentar o ensino especializado da música. Não colocando os alunos dos restantes regimes num nível abaixo, pois estes estão inscritos num curso especializado de música onde todas as semanas têm uma carga horária de instrumento e classe de conjunto maior do que os alunos em regime supletivo.

As alunas que segui ao longo deste ano pretendem todas concorrer para música após o secundário concluído, sendo que se dedicam ao instrumento de forma séria e consistente ao longo de todo o ano letivo.

## 2.4 Critérios de Avaliação – Departamento Curricular dos Instrumentos de Sopro e Percussão

Seguindo os termos do Artigo 18ª da Portaria 223-A/2018, 3 de Agosto e do Artigo 23º da Portaria 229-A/2018, 14 de Agosto, os Critérios de Avaliação são aprovados em Conselho Pedagógico de 25 de Setembro de 2023.

Estes critérios, de carácter geral, constituem referenciais comuns para todas as disciplinas, com a diferenciação enunciada para a disciplina de Cidadania e desenvolvimento, nos 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico.

Em todos os ciclos de ensino (Básico e Secundário) existem dois critérios diferentes – Atitudes e Valores (AT); Conhecimentos e Capacidades (CC)/ Aprendizagens Essenciais (AE) - com pesos diferentes, que somando os dois resultará na nota final.

Para o primeiro ciclo do ensino básico, a nota final é feita através de 20% para a AT e 80% para a CC e AE, ambas em conjunto. A avaliação é apresentada numa escala qualitativa usando os termos insuficiente, suficiente, bom e muito bom. Nos segundo e terceiro ciclos do ensino básico, são usados os mesmos termos para a avaliação, num entanto cada termo representa também uma avaliação quantitativa, usando uma escala de

1 a 5. De 0% a 19% é o nível 1, de 20% a 49% é o nível 2, ambos correspondentes à avaliação insuficiente. A partir daqui temos as avaliações positivas: de 50% a 69% está o nível 3 e o termo suficiente; de 70% a 89% é o nível 4 e o termo usado é bom; por fim de 90% a 100% é o nível 5 e a avaliação quantitativa é muito bom.

A partir do nível secundário, os resultados dos testes devem traduzir a avaliação global em termos quantitativos. Neste nível de ensino realizam-se provas finais/ globais a todas as disciplinas exceto classe de conjunto ou música de câmara. Estas provas têm uma percentagem na nota final e depende do ano: 30% para o 9º ano/ 5º grau, 50% para 12º ano/ 8º grau e 25% para os 10º e 11º anos/ 6º e 7º graus. Na nota final, a AT tem um peso de 10% e os CC e AE apresentam um peso de 90%.

A avaliação qualitativa deste nível escolar é feita numa escala de 0 a 20 valores, sendo que, de 0 a 3 e de 4 a 9, a avaliação é negativa e usa as terminologias de mau e insuficiente, respetivamente. A partir do valor 10, todas as avaliações são positivas e separam-se em três grupos: 10 a 13 valores denomina-se por suficiente; de 14 a 17 será bom e por fim, de 18 a 20 a terminologia usada é muito bom.

Todos os critérios específicos de avaliação, por disciplina, são divulgados aos alunos e encarregados de educação pelo respetivo professor.

### 3. Aulas de Instrumento e Música de Conjunto

#### 3.1. Aulas individuais de Instrumento

As aulas de instrumento foram, na sua maioria orientadas pelo Professor Tiago Abrantes, professor cooperante na Prática de Ensino Supervisionada e funcionavam uma vez por semana, às segundas-feiras com uma duração de 60 minutos. Estas aulas realizaram-se no edifício principal do Conservatório de Música do Porto.

As tabelas de observação e planificações destas aulas encontram-se nos anexos.

#### 3.2. Aulas de Música de Conjunto

Esta parte do Relatório da Prática de Ensino Supervisionada destina-se ao registo das observações das aulas da disciplina de música de conjunto. Por se tratar de música de conjunto, aproveitei para incluir neste Relatório, na parte referente aos anexos, as tabelas de algumas das aulas a que assisti.

As aulas a que estive presente realizaram-se às quintas-feiras e tinham a duração de 45 minutos. Os alunos presentes eram três alunos a frequentar o ensino secundário integrado do Conservatório de Música do Porto e eram orientadas pelo professor Avelino

Ramos. O objetivo destas aulas consistia em preparar os alunos para tocar em conjunto e para desenvolverem técnica de naípe.

## 4. Atividades Extracurriculares

### 4.1 Masterclasses e Audições

Durante a Prática de Ensino Supervisionada (PES), tive a oportunidade de participar, como ouvinte, numa masterclass e de fazer parte da organização de duas audições.

Decidi referenciar as atividades extracurriculares porque, para além de ser benéfico para mim enquanto instrumentista devido à aquisição de conhecimentos através de uma visão diferente, penso que também seja benéfico, pela mesma razão, enquanto futura docente por ter a oportunidade de observar como um professor diferente trabalha com os alunos e, conseqüentemente, observar a forma como estes respondem aos desafios propostos.

Deixo assim, um pequeno registo e reflexão destes dois momentos lúdicos e pedagógicos.

#### 4.1.1 Audição Escolar – 1 Período

No dia 03 de Dezembro de 2024, foi realizada a audição escolar do 1º Período, na sala 0.08 às 15h.

No Conservatório de Música do Porto, de 15 em 15 dias existe uma audição aberta a todos os alunos. Os professores apenas têm de inscrever dentro dos prazos e os alunos participam na audição. Estas audições são comuns no Conservatório, incluindo diversos alunos de diferentes classes e níveis instrumentais. Nesta audição, acompanhei a aluna, ajudando na sua preparação, tanto física e do instrumento, como preparação mental, pois estes momentos de demonstração em público acabam por ser muito impactantes a nível pessoal de cada indivíduo.

#### 4.1.2 Audição de Natal da Classe de Clarinetes do Professor Tiago Abrantes

No dia 17 de Dezembro de 2024 foi realizada uma audição de classe, do professor Tiago Abrantes. A audição teve lugar na sala 0.08 às 17h.

Toda a classe participou, desde os alunos do 1º ano de iniciação aos mais velhos que frequentam o 7º grau, ou 11º ano de escolaridade.

Para esta audição foi necessário: 14 estantes, 14 cadeiras. A logística foi toda muito simples, realizando ensaios individuais com todos os meninos antes da audição começar, e um ensaio do ensemble de clarinetes. Para este ensemble, as obras foram trabalhadas nas aulas individuais, pelo que o único momento em que se ensaiou tudo e todos foi momentos antes da audição.

Para além de ter sido um momento de muito conhecimento e partilha com os familiares dos alunos, foi também mais um momento onde os alunos se expuseram ao público e assim, se desenvolveram pessoalmente. Todos apresentaram um certo nível de nervosismo e toda a preparação que houve antes da audição foi extremamente importante. No final, apesar de alguns aspetos negativos, todos receberam o parecer de aspetos positivos também, tanto da parte do Professor Tiago Abrantes, como da minha parte como professora estagiária e da parte dos familiares, que, acima de tudo, querem ver os seus entes queridos a ter o maior sucesso.

#### 4.1.3 Workshop de Clarinete com o Professor João Pedro Santos

No dia 10 de Abril de 2025 foi realizado um Workshop de clarinete para os alunos da iniciação, 2º e 3º ciclo. O Workshop foi orientado pelo professor convidado João Pedro Santos, professor na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional e na Academia de Música de Santa Cecília. Relativamente a material usado, foi necessário 1 estante e o uso da sala -1.07.

O workshop teve como objetivo explorar o clarinete de forma lúdica mostrando como os alunos podem estudar sem ser uma obrigação. Realizaram-se diversos jogos durante a parte da manhã e à tarde houve aulas individuais para os alunos que tivessem material para apresentar.

Devido à idade de grande parte dos alunos participantes, as atividades realizadas foram muito direcionadas ao movimento corporal, com ou sem clarinete. O grupo dos alunos de iniciação tiveram atividades apenas durante a manhã, onde se abordou aspetos musicais com movimentos físicos e quase não se tocou no clarinete. Alguns dos jogos realizados foram:

- Macaquinho do chinês - O objetivo é alcançar o “macaquinho” (professor) o mais rápido possível, sendo que só podem avançar um passo de cada vez e apenas quando acertam a tarefa. O professor fazia um ritmo simples com o corpo e os alunos tinham que imitar um a um, virados de costas para o professor. Este jogo teve a 2ª versão com os alunos do 1º ao 5º grau onde os alunos tinham que repetir o ritmo com as notas corretas.
- Cantar uma escala em conjunto – O objetivo é cantar a escala do início ao fim sem paragens, mas cada aluno canta uma nota. O professor colocou o metrónomo a 60 bpm e começou por fazer em mínimas. Os alunos estavam num círculo mas de costas uns para os outros. O professor começa por cantar a nota Do, o seguinte aluno a nota Re, e por aí em diante. Sempre que um aluno errava, a nota ou o tempo, saía da roda. O metrónomo ia aumentando e

a mínima passou para semínima. Este jogo teve a 2ª versão com os alunos do 1º ao 5º grau, onde tocavam a escala.

- Jogo das dinâmicas corporais – O objetivo é interpretar as diferentes variações das dinâmicas existentes, usando única e exclusivamente o corpo. Um aluno ou o professor tocavam uma nota longa ou uma pequena frase musical (improvisada) e os alunos tinham que se movimentar como a sentiam. Alguns exemplos dados pelo professor foi “arrastar os pés se for piano” ou “saltar se for forte”. Após feita a demonstração, discutiam em conjunto para ver que movimentos se enquadravam, ou não, no excerto musical que ouviram.

Este workshop utilizou bastantes técnicas que relacionaram o movimento físico com a musicalidade, o que me fez pensar que, com alunos de tão tenra idade, é necessário imaginação da parte dos professores, tanto para ensinar, tanto para motivar o aluno a estudar.

## 5. Reflexão sobre a Prática de Ensino Supervisionada

A oportunidade fornecida pelo Conservatório de Música do Porto e pelo professor Tiago Abrantes, tornou-se em algo imprescindível para o meu percurso académico enquanto aluna do Mestrado em Ensino de Música da ESART – Escola Superior de Artes Aplicadas. A possibilidade de integrar uma instituição com tanta história e tradição no ensino artístico foi profundamente gratificante, tanto a nível pedagógico como pessoal.

Ao longo de todas as aulas observadas e seguindo a orientação do professor cooperante Tiago Abrantes, foi possível participar ativamente em práticas de ensino que acabaram por consolidar e fortalecer os conhecimentos adquiridos ao longo do curso. A sua disponibilidade, profissionalismo e apoio constante foram determinantes para que esta experiência fosse tão positiva.

Um dos aspetos negativos desta vivência foram os contratempos resultantes causados pelos transportes públicos, que infelizmente fizeram com que não estivesse presente em algumas aulas. No entanto, o contacto com os alunos, com os colegas docentes e com a dinâmica própria do CMP contribuíram para o meu crescimento enquanto futura professora de música.

Concluo esta etapa com um sentimento de gratidão, motivação renovada e com a certeza de que não me irei arrepender no futuro por ter escolhido este caminho.

## Planificações e Reflexões

### Aulas Individuais

Plano de aula	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes

<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 1	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 12/10/2024
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Ré maior e Si menor. Concerto de Kurpinsky. Estudo 13 do Jeanjean volume 1. Estudo 27 do Wibor volume 3.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### Relatório:

A aula iniciou com um exercício de três notas da escala em estudo, Ré maior, de semínimas e colcheias com o metrónomo a 60 batimentos por minuto, de forma *legatto* e por todo o registo do clarinete. Seguiu-se para a realização da escala de Re maior e Si menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível). A aluna mostrou dificuldades técnicas na escala menor e em todos os arpejos. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

Após a escala, iniciou-se o estudo do Concerto de Kurpinsky, onde foram detetados bastantes erros rítmicos e de ataques. O professor procedeu à correção dos ritmos usando exercícios sem tocar clarinete para a aluna perceber antes de tentar tocar e fez a correção postural para que a aluno tivesse mais apoio frágmatico antes de tocar para os ataques saírem melhores.

Finalizando o concerto, segue-se o estudo nº 13 de Jeanjean volume 1. O professor começa por deixar a aluna tocar do início ao fim sem paragens e pede-lhe autocrítica do que acabou de tocar, pelo que foi “Comecei bem mas o resto descambou e não consegui terminar no tempo do início”, à qual o professor responde que todo o estudo precisa de mais ar para melhorar o som do clarinete e que é preciso ver os ritmos e os tempos pois “estão completamente fora”. A decisão do professor foi tocar do início ao fim em conjunto com a aluna e deixar o mesmo estudo para a aula seguinte.

Para terminar, o estudo nº27 do Wibor volume 3 apresentou dificuldades melódicas. Em termos técnicos é um estudo mais simples, onde a aluna se sente capaz de concretizar, no entanto em termos melódicos e de expressão musical, há necessidade de trabalhar. O professor canta com a aluna e acentua bem todas as pequenas acentuações que dão o balanço musical necessário para que o estudo fique mais expressivo. Após esta perceção é tocado o estudo em conjunto num andamento mais rápido para haver o balanço musical.

É feita uma pequena reflexão final pelo professor onde pergunta à aluna se tem dúvidas e relembra o que vai para casa (escala de La maior e Fa# menor, estudo nº13 de Jeanjean, estudo nº 28 do Wibor e Concerto de Kurpinsky).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 2	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 04/11/2024
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Mi maior e Dó# menor. Concerto de Kurpinsky. Estudo 15 do Jeanjean volume 1.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

**Relatório:**

A aula iniciou com um exercício de três notas da escala em estudo, Mi maior, de semínimas e colcheias com o metrónomo a 60 batimentos por minuto, de forma *legatto* e por todo o registo do clarinete. Seguiu-se para a realização da escala de Mi maior e Dó# menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível). Aqui as escalas começam a ficar mais difíceis tecnicamente e a aluna demonstra dificuldades, no entanto, o professor não chama à atenção com críticas negativas, apenas apela para que haja mais estudo individual para que ela se sinta mais segura nas aulas, sabendo da dificuldade técnica das escalas com mais alterações.

São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros. A aluna demonstra muita dificuldade na escala cromática então o professor faz num andamento mais lento, em pé, de costas para o mesmo, noutra sala, com um pé fora do chão... diversas posições diferentes, porém sempre aa insistir para soprar pois “é mais forte do que rápido” (afirma o professor) para que a aluna se concentre no ar e não nos dedos.

Finalizando as escalas, segue-se o estudo nº 15 de Jeanjean volume 1. O professor começa por deixar a aluna tocar do início ao fim sem paragens e pede-lhe que faça uma autocrítica do que acabou de tocar, pedindo especificamente que mencione um aspeto positivo e um negativo que tenha acontecido durante a performance. A aluna responde com receio que os ritmos não estão totalmente certos mas o tempo foi estável. O professor concorda com a opinião, mas acrescenta que houve demasiadas notas trocadas para uma semana de estudo. É visto o estudo num andamento mais lento para ver as notas corretas e ritmos. O professor chama à atenção do material escolhido pois a palheta é de tal maneira dura que o som sai totalmente encoberto com ruído.

Após o estudo de Jeanjean, iniciou-se o estudo do Concerto de Kurpinsky, onde se fez uma passagem com a professora acompanhadora pela primeira vez. Esta obra já requer algum estudo de junção entre piano e clarinete então foi mais difícil de trabalhar os pormenores como dinâmicas e fraseados com piano. O objetivo seria começar este trabalho, no entanto, o tempo com a professora acompanhadora esgotou.

Antes de terminar a aula, segue-se o estudo nº26 de Wybor. A aluna apresentou o estudo técnico de forma consistente e confiante. Apenas foi apontada correção da coluna de ar, para que o som fique mais uniforme em todos os registos do clarinete.

É feita uma pequena reflexão final pelo professor onde pergunta à aluna se tem dúvidas e relembra o que vai para casa (escala de Si maior e Sol menor, estudo nº16 de Jeanjean, estudo nº 28 do Wibor e Concerto de Kurpinsky).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 3	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 11/11/2024
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Si maior e Sol menor. Concerto de Kurpinsky.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula iniciou com exercício de 12ª com metrónomo a 60 pulsações para que fosse ativada uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Si maior e Sol menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível). Bastantes dificuldades técnicas da parte da aluna, no entanto, o professor compreendeu e fez os exercícios num andamento mais lento. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

Posteriormente, o professor pede que a aluna toque a escala de Do maior em *legatto* e *stacatto* pois é a tonalidade da peça em estudo e chama à atenção de que é necessário soprar para os agudos tal e qual como se sopra para os graves, com uma boa respiração antes e apoio diafragmático.

Concerto de Kurpinsky, agora para estudar de forma mais pormenorizada o ritmo, posições alternativas para as notas mais agudas ficarem mais afinadas, passagens técnicas que passam pelo registo grave e agudo (remetendo ao que foi dito antes de começar a ver o concerto). Após este estudo, faz-se uma passagem com a professora acompanhadora da peça inteira. A aluna já sabia o tempo dos diferentes andamentos e já sabia como e quando entrar após compassos de espera.

É feita uma pequena reflexão final pelo professor onde pergunta à aluna se tem dúvidas e relembra o que vai para casa (escala de Fá# maior e Ré# menor, estudo nº16 de Jeanjean, estudo nº 28 do Wibor e Concerto de Kurpinsky).

No fim da aula decidi questionar o professor de forma a entender o quadro antecedente da aluna. Esta apresenta muita ansiedade e stress ao tocar perante alguém e, com isso, acaba por não conseguir dar o melhor de si. O professor afirmou que o encarregado de educação da aluna já tinha mencionado que a aluna, de facto, se sente desconfortável comigo presente na aula, mas que compreendia a razão de lá estar. Como fica muito tensa a tocar, a questão sonora e do stacatto “preso” deve-se ao facto dela começar a “morder” demais a palheta na boquilha. Acaba por apertar tanto que a palheta deixa de vibrar e guincha em qualquer nota dada.

<b>Plano de aula</b>			
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo		<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes	
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 4		<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 18/11/2024	
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Fá# maior e Ré menor. Concerto de Kurpinsky. Estudo nº 16 de Jeanjean.			
<b>Tipo de aula:</b> Aula prática			
<b>Conteúdo</b>	<b>Objetivos Específicos</b>	<b>Organização Metodológica/ Descrição do Exercício</b>	<b>Duração</b>
Escala de Fá# maior e Ré menor com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível).	- Aquecimento do instrumento e da embocadura. - Executar a escala e os respetivos arpejos com rigor rítmico e com boa coluna de ar. - Ter atenção às alterações cromáticas da escala em questão.	- Os diferentes exercícios abordam técnicas diferentes do instrumento como: articulação, flexibilidade e registo. - Preparar a coluna de ar para a execução de uma boa aula com resistência.	35'
Estudo nº 16 de Jeanjean	- Retificar as dificuldades apresentadas. - Motivar a aluna a superar-se. - Desenvolver a capacidade técnica e musical.	- Trabalhar o estudo por secções. - Rigor das passagens técnicas. - Rigor do ritmo, pois trata-se de um estudo com ritmos muito incomuns. - Igualdade do som nos diferentes registos do instrumento.	30'
Concerto Kurpinsky	- Aplicar todo o conhecimento técnico, expressivo e teórico	- A aluna interpreta a obra à sua maneira como se fosse um momento de prova/ audição.	

	<p>para uma execução mais correta.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Retificar as dificuldades apresentadas.</li> <li>- Encarar a performance em aula como se estivesse em audição/ prova.</li> </ul>	<p>- No fim são facultadas novas ideias e diferentes abordagens musicais para uma melhoria da obra, tanto a nível técnico como interpretativo.</p>	20'
Reflexão Final	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Entender como a aluna se sentiu durante a aula.</li> <li>- Tempo para perceber se restou alguma dúvida do material apresentado na aula.</li> <li>- Motivar o aluno a melhorar a cada dia que passa.</li> <li>- Definir material a estudar para a aula seguinte.</li> </ul>	<p>- Falar diretamente com a aluna, de forma aberta e honesta.</p>	5'

### Relatório:

A aula iniciou com exercício de 12ª com metrônomo a 60 pulsações para que fosse ativada uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Fá# maior e Ré# menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível). Esta escala é uma das mais complexas pois apresenta 6 alterações, o que obriga a usar diferentes dedilhações no clarinete. A aluna apresentou dificuldades em toda a escala e uma postura muito incorreta devido ao esforço de pensar nas notas. Foi-lhe solicitado diversas vezes que colocasse os pés à largura dos ombros e que levantasse o clarinete para a altura correta, e não encostado às pernas. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

De seguida, foi apresentado o estudo nº 16 de Jeanjean, onde a aluna demonstrou bastantes dificuldades técnicas e rítmicas. Para ajudar, decidimos solfejar o estudo por secções, batendo o tempo com a mão e dizendo o ritmo várias vezes em sílabas diferentes. Isto para que, ao mudar de sílaba, se concentre nessa mudança e vá interiorizando o ritmo ao longo das vezes que vamos fazendo o exercício. Após este exercício, foi pedido que tocasse agora no clarinete junto do professor e a execução foi boa. Quando passou para sozinha conseguiu fazer de forma a sentir bem a pulsação e sem fazer alterações. Em termos técnicos, houve algumas partes com erros e foram feitas as devidas retificações.

Durante a leitura do Concerto de Kurpinsky com a professora acompanhadora, foi feita uma passagem do início ao fim para ver como corria e a aluna esteve bem, apesar das dificuldades técnicas. O som estava muito sujo e mesmo com as chamadas de atenção

ao material escolhido, tem estado assim desde o início do ano letivo. De repente o professor lembrou-se que andava com uma boquilha antiga na mala e decidiu emprestar à aluna para ver o que acontecia. A mudança foi radical, afinal o problema de material era da boquilha e não das palhetas escolhidas. Como a boquilha já era antiga, já estava gasta e, por melhores palhetas que tivesse, soava sempre “arranhado”. Também, muitas das dificuldades técnicas eram da boquilha que não deixava soprar em condições. Na segunda passagem da peça, a aluna até sorriu no fim com o alívio de conseguir tocar, o que foi uma conquista para ela que é tão insegura de si mesma. Foram feitas as devidas correções técnicas e melódicas.

No final, pediu-se uma reflexão crítica sobre a prestação da aluna na aula onde ela se mostrou satisfeita pelo trabalho realizado na peça em estudo. Foi marcado material para a aula seguinte (escala de Fa maior e Re menor, estudo nº16 de Jeanjean, estudo nº 28 do Wybor e Concerto de Kurpinsky).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 5	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 02/12/2024
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Fá maior e Ré menor. Concerto de Kurpinsky. Estudo nº28 do Wybor, volume 3.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

#### **Relatório:**

A aula iniciou com exercício usando as notas da escala de Fé maior e com metrónomo a 60 pulsações. O exercício consiste em fazer 3 notas de forma ascendente e descendente em semínimas, colcheias e semicolcheias, e terminar em 4 tempos longos e fortes na nota em que se iniciou. Este exercício serve para ativar uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Fá maior e Ré menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível). Escala mais simples, resultando numa melhor prestação da aluna. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

Iniciou-se o estudo do estudo nº28 de Wybor, volume 3, no entanto, a professora acompanhadora chegou mal começamos. Assim, seguimos para o estudo do Concerto de Kurpinsky em preparação para a audição. O professor deixou seguir do início ao fim sem intervir de forma alguma para ver como corria. Apesar de alguns erros técnicos e insegurança em certas entradas com o piano, a aluna demonstrou uma grande evolução de forma geral. Foram trabalhadas as partes onde a aluna não entrou corretamente com o

piano para que ela ficasse mais descansada. As partes técnicas foram revistas em forma de “estudo” com o professor e o metrônomo. Foram feitos diversos exercícios de articulação e ritmo para que as passagens ficassem memorizadas nos dedos.

Seguiu-se o estudo nº26 de Wybor. Este estudo é como se fosse uma peça a solo para clarinete. Tem uma introdução, um desenvolvimento e um final virtuoso. É um estudo com um grau de dificuldade aumentado e foi estudado em aula como se fosse uma peça a solo. O estudo não estava bem preparado tecnicamente, mas o professor não deu importância. Decidiu apontar a estrutura do estudo e fazer a aluna perceber qual a atitude para o tocar demonstrando primeiro sem partitura e com diferentes notas ou passagens. O estudo começa em *anacrusa* de semicolcheia de uma nota aguda, como se fosse uma chamada de atenção, um sino a tocar muito forte para alertar algo. O professor pegou nesse exemplo e começou por fazer com uma nota grave, onde é mais fácil a emissão sonora para soar ao *sforzato* pedido na partitura. A aluna ia repetindo e iam subindo o registo, sempre corrigindo a respiração que antecede a entrada, a postura que influência como a nota vai soar e a intenção que a nota deve ter.

No final foi feita uma reflexão do professor onde elogiou muito o progresso apresentado numa semana de estudo. A aluna demonstra que está satisfeita com a mudança de boquilha dizendo que está mais fácil para tocar e que tem mais vontade de estudar novamente.

Foi marcado material para a aula seguinte (escala de Sib maior e Sol menor, estudo nº16 de Jeanjean, estudo nº 29 do Wibor e Concerto de Kurpinsky).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 6	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 09/12/2024
<b>Sumário:</b> A aluna faltou.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 6	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 16/12/2024

**Sumário:**

Exercícios de base com escala de Sib maior e Sol menor.

Concerto de Kurpinsky.

Estudo n27 do Wybor, volume 3.

**Tipo de aula:** Aula assistida

**Relatório:**

A aula iniciou com um exercício usando as notas naturais e com metrônomo a 60 pulsações. O exercício consiste em fazer 3 notas de forma ascendente e descendente em semínimas, colcheias e semicolcheias, e terminar em 4 tempos longos e fortes na nota em que se iniciou. Este exercício serve para ativar uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Sib maior e Sol menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7<sup>a</sup> da dominante, 7<sup>a</sup> maior, 7<sup>a</sup> menor e 7<sup>a</sup> da sensível). A aluna não apresentou erros técnicos e tocou com convicção. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

Iniciou-se o estudo do Concerto de Kurpinsky em preparação para a audição. Fez-se uma primeira leitura da cadência da obra, parte onde a aluna estará mais exposta então requer especial atenção. Esta cadência vai até uma das notas mais agudas do clarinete, um Do sobreagudo então foram feitos alguns exercícios técnicos à volta das notas sobreagudas para que a aluna se acostumassem ao som e timbre desse registo e aprendesse a colocação correta para conseguir tocar as notas sem problemas. Foram apontados diversos aspetos a melhorar para tornar uma cadência mais solista, como dar apoio extra a certas notas, disfarçar a velocidade dos dedos com a presença sonora (“mais forte do que rápido”), usar os silêncios para fazer música e criar ambiente. No final, foi tudo recapitulado e a aluna tocou do início ao fim como se estivesse em prova ou audição.

Preparação para a audição de Natal de classe onde a aluna irá tocar o estudo n27 do Wybor 3. A aluna apresentou o estudo com muitas dificuldades técnicas e com uma preparação extremamente fraca. O professor chamou à atenção de que não se pode dar a este luxo sendo aluna do 7<sup>o</sup> grau integrado e que pretende seguir música no ensino superior.

No final foi feita uma reflexão do professor onde elogiou muito o progresso apresentado numa semana de estudo, no entanto também é feita nova chamada de atenção para uma melhor preparação quando se tem uma audição.

Foi marcado material para as férias de Natal e início de aulas.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes

<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 7	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 06/01/2025
<b>Sumário:</b> A aluna faltou.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 8	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 13/01/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Mib maior e Dó menor. Concerto de Kurpinsky. Estudo 16 de Jeanjean.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

**Relatório:**

A aula iniciou com um exercício de 12ª com metrónomo a 60 pulsações e 4 tempos a cada nota. Este exercício serve para ativar uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Mib maior e Dó menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). A aluna não apresentou erros técnicos e tocou com convicção. São feitos exercícios de articulação na escala cromática e na escala de tons inteiros.

Iniciou-se o estudo do Concerto de Kurpinsky, já após a cadência, vista na aula anterior. O objetivo de continuar a ver esta obra é apenas para não a deixar a meio da sua leitura pois a nova obra iniciar-se-á na próxima aula. Correção de erros técnicos e rítmicos presentes com exercícios para que os mesmos não se repitam mais tarde em outra situação.

Seguiu-se o estudo n16 de Jeanjean, onde a aluna conseguiu ter uma boa prestação acertando a parte técnica e rítmica quase a 100%. Assim, o professor aproveitou e falou do que fazer com as notas para que não soe a um estudo mecânico, mas sim a uma peça a solo. Falou-se em fraseado, apoio de notas de forma ponderada, articulação para dar mais carácter e dinâmicas para não ficar monótono.

No final foi feita uma reflexão do professor onde elogiou o progresso apresentado desde o início da época.

Foi marcado material para a aula seguinte (escala de Láb maior e Fá menor, Claribel de Bozza e estudo n17 de Jeanjean).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 9	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 20/01/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Láb maior e Fá menor. Claribel de Bozza. Estudo 17 de Jeanjean.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula iniciou com um exercício de 12ª com metrônomo a 60 pulsações e 4 tempos a cada nota. Este exercício serve para ativar uma boa respiração e, por consequente, uma boa coluna de ar ao longo da aula. Seguiu-se para a realização da escala de Láb maior e Fá menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). A escala já apresenta um grau de exigência e estudo individual maior, pelo que a aluna não a levou bem preparada e não conseguiu acompanhar o ritmo da execução da escala.

Iniciou-se o estudo da nova peça, Claribel de Bozza. Uma obra mais simples tecnicamente, comparada com o concerto de Kurpinsky mas mais melódica também. Fez-se uma primeira leitura com a pianista e o professor a tocar em conjunto com a aluna para esta perceber as mudanças de tempos. Após essa leitura, a aluna tocou sozinha com a pianista para tirar as dúvidas entre junção de piano e clarinete. O professor chamou à atenção que a obra está mal preparada, então a aula passou a ser estudo acompanhado com o metrônomo. Correção de erros técnicos e rítmicos presentes com exercícios para que os mesmos não se repitam mais tarde em outra situação.

Seguiu-se o estudo n17 de Jeanjean, onde a aluna conseguiu ter uma boa prestação acertando a parte técnica e rítmica quase a 100%. Assim, o professor aproveitou e falou do que fazer com as notas para que não soe a um estudo mecânico, mas sim a uma peça a solo. Falou-se em fraseado, apoio de notas de forma ponderada, articulação para dar mais carácter, dinâmicas para não ficar monótono, a importância da anacruse, e o conceito de pergunta-resposta.

Foi marcado material para a aula seguinte (escala de Réb maior e Sib menor, Claribel de Bozza e estudo n17 e n18 de Jeanjean).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 10	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 03/02/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Solb maior e Mib menor. Claribel de Eugéne Bozza. Estudo 3 do Kell.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula iniciou direta com a execução da escala de Solb maior e Mib menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). A escala já apresenta um grau de exigência e estudo individual maior e a aluna demonstrou que estudou em casa de forma assídua para que conseguisse chegar à aula e ter uma boa prestação na execução da escala. Seguiu-se a escala cromática onde um pequeno problema técnico nas notas agudas. Realizou-se um exercício de forma lenta para que a aluna identificasse independentemente qual o erro e fizesse a autocorreção. Esta pedagogia foi bem conseguida e o erro foi corrigido.

Iniciou-se o estudo da peça, Claribel de Bozza. Enquanto a professora acompanhadora não chegava, fez-se o trabalho de limpeza de algumas passagens técnicas, começando do fim para o início da peça. Exercícios de stacatto sempre a soprar de forma constante foram feitos com o objetivo de treinar o fluxo de ar e de escolher as notas corretas para os apoios. Em relação ao fraseado e à parte musical da peça, foi feita a correção das respirações explicando a razão e como as frases estão feitas. Passagem com a pianista juntamente com o professor a tocar pois a peça não está bem preparada. O professor aponta que a aluna está tão concentrada em ler as notas que a peça soa a uma “refeição sem sal”, onde faltam os condimentos, falta sabor, garra e confiança nas notas para que soe a música.

Seguiu-se o estudo n3 de Kell, onde a aluna demonstrou que não o preparou de forma correta. Este trata-se de um estudo totalmente focado na técnica de dedos, portanto a dificuldade está em o fazer de forma musical com as notas corretas devido a todas as alterações. Após o professor ver que o estudo não está de todo concretizado, o professor pede opinião à aluna da sua performance onde a aluna apenas responde “manti o tempo”. O professor concorda, mas responde que o tempo é igual do início ao fim pois são apenas semicolcheias e que o objetivo do estudo não é esse.

A aula terminou assim, e foi marcado material para a aula seguinte (escala de Dób maior e Láb menor, Claribel de Bozza e estudo n18 de Jeanjean).

<b>Plano de aula</b>			
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo		<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes	
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 11		<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 10/02/2025	
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Dób maior e Láb menor. Claribel de Eugéne Bozza. Estudo n18 de Jeanjean.			
<b>Tipo de aula:</b> Aula prática			
<b>Conteúdo</b>	<b>Objetivos Específicos</b>	<b>Organização Metodológica/ Descrição do Exercício</b>	<b>Duração</b>
Escala de Dób maior e Láb menor com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, menor e 7ª da sensível).	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aquecimento do instrumento e da embocadura.</li> <li>- Executar a escala e os respetivos arpejos com rigor rítmico e com boa coluna de ar.</li> <li>- Ter atenção às alterações cromáticas da escala em questão.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Os diferentes exercícios abordam técnicas diferentes do instrumento como: articulação, flexibilidade e registo.</li> <li>- Preparar a coluna de ar para a execução de uma boa aula com resistência.</li> </ul>	35'
Estudo nº 18 de Jeanjean	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retificar as dificuldades apresentadas.</li> <li>- Motivar a aluna a superar-se.</li> <li>- Desenvolver a capacidade técnica e musical.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabalhar o estudo por secções.</li> <li>- Rigor das passagens técnicas.</li> <li>- Rigor do ritmo, pois trata-se de um estudo com ritmos muito incomuns.</li> <li>- Igualdade do som nos diferentes registos do instrumento.</li> </ul>	30'
Claribel de Eugéne Bozza	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Aplicar todo o conhecimento técnico, expressivo e teórico para uma execução mais correta.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- A aluna interpreta a obra à sua maneira como se fosse um momento de prova/ audição.</li> <li>- No fim são facultadas novas ideias e diferentes</li> </ul>	20'

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Retificar as dificuldades apresentadas.</li> <li>- Encarar a performance em aula como se estivesse em audição/ prova.</li> </ul>	abordagens musicais para uma melhoria da obra, tanto a nível técnico como interpretativo.	
Reflexão Final	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Entender como a aluna se sentiu durante a aula.</li> <li>- Tempo para perceber se restou alguma dúvida do material apresentado na aula.</li> <li>- Motivar o aluno a melhorar a cada dia que passa.</li> <li>- Definir material a estudar para a aula seguinte.</li> </ul>	- Falar diretamente com a aluna, de forma aberta e honesta.	5'

### Relatório:

A aula iniciou com a execução da escala de Dób maior e Láb menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). Apesar desta escala apresentar um grande grau de dificuldade, usa as mesmas dedilhações que a escala de Si maior e Sol# menor, ou seja, é uma escala já tocada anteriormente. A aluna apresentou muitas dificuldades técnicas, sendo que foi necessário repetir diversas vezes os exercícios para que saísse de forma minimamente razoável. Seguiu-se a escala cromática e as escalas de tons inteiros com as suas variações.

Após a escala, deu-se início ao estudo n18 de Jeanjean, onde a falta de método e estudo autónomo foi visível. Decidi dividir o estudo em secções e trabalhar as mesmas de forma individual com o objetivo de fazer a aluna perceber que são tudo coisas diferentes, no entanto, no final, está tudo interligado e faz parte da mesma obra. Exercícios como bater o tempo com a mão e solfejar sem tocar, foram feitos e tiveram bom resultado, o que comprova que a aluna não dedicou tempo suficiente ao estudo para ter uma boa prestação na aula.

Entretanto, a professora acompanhadora chegou e seguiu-se a obra com piano “Claribel” de Eugène Bozza. Devido à pouca preparação da parte individual, nem a pianista nem nós, professores, conseguimos entender os ritmos que a aluna fazia e os tempos que impunha. Foi feita uma passagem do início ao fim da peça comigo a tocar ao mesmo tempo e o estudo individual continuou sem a professora acompanhadora.

Durante o resto da aula dediquei-me a tentar perceber como era o estudo individual da aluna em casa, quais os métodos e exercícios que ela fazia para tocar bem uma passagem. Cheguei à conclusão que apenas toca várias vezes lento e sem metrónomo.

Decidi dar ênfase à ajuda que o metrônomo nos dá, explicando que sim, podemos começar devagar e ir aumentando o tempo, mas sempre com metrônomo para que seja tudo coerente e não se criem vícios de forma inconsciente. Também fiz diversos exercícios técnicos dentro das passagens em que a aluna demonstrava mais dificuldade e ela própria chegou à conclusão de que, depois desses exercícios, a passagem sai mais facilmente.

De forma geral a aula não foi muito positiva pois a aluna não foi devidamente preparada. O professor orientador decidiu intervir e dizer à aluna que tem de dedicar mais tempo ao estudo do clarinete para que não apareça na aula tão nervosa.

Foi marcado trabalho para a aula seguinte (escala de Dó maior e Lá menor, Claribel de Bozza, estudo n4 de Kell e estudo n18 de Jeanjean).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 12	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 24/03/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Dó maior e Lá menor. Claribel de Eugène Bozza. Estudo 3 do Kell.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

Esta aula serviu como teste trimestral de clarinete, onde se analisou e avaliou a evolução da aluna.

Deu-se início com a escala de Dó maior e Lá menor. A aluna realizou uma boa performance exceto no arpejo de 7ª da dominante onde se atrapalhou com a escolha das notas e a escala Lab menor melódica.

Seguiu-se o sorteio do estudo para avaliação. Estudos para sorteio: n3 do Kell, n18 e n20 do JeanJean. A aluna pode excluir um dos três estudos e o 2 foi escolhido atirando uma moeda ao ar. Finalmente, tocou o estudo n3 do Kell, onde teve uma boa prestação apesar de demonstrar dificuldades técnicas e de articulação. O professor chamou à atenção que o stacatto não feito apenas com língua, mas também com ar e força no diafragma.

A peça escolhida para este teste foi a “Claribel” de Eugène Bozza. A performance da aluna demonstrou um estudo técnico consistente feito em casa, no entanto, com a professora acompanhadora e a escolha de uma má palheta para este reportório, acabou por soar pouco interessante em termos musicais. Houve falta de dinâmicas e contrastes, muito medos na cadência, fazendo com que certas notas não saíssem da forma que seria

esperada, e a parte final que deveria ser triunfante acabou sem carácter pois a aluna deixou-se ir abaixo.

Por fim, foi realizada uma leitura à primeira vista. Foi escolhido um estudo do 2º ciclo e a aluna teve cerca de 1 minuto para observar e estudar sem tocar. Após este tempo terminar a aluna tocou. Reagiu muito bem ao que foi pedido, tendo finalizado a prova com uma excelente prestação na leitura à primeira vista.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula nº:</b> 13	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 31/03/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Mi maior e Dó menor. Fantasia de Malcolm Arnold. Estudo 4 do Kell.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula iniciou com a execução da escala de Mi maior e Dó menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). A aluna apresentou muitas dificuldades técnicas, sendo que foi necessário repetir diversas vezes os exercícios para que saísse de forma minimamente razoável, sendo que os arpejos não ficaram limpos em nenhuma vez. Seguiu-se a escala cromática e as escalas de tons inteiros com as suas variações.

Após a escala, deu-se início ao estudo da peça a solo “Fantasia para clarinete solo” de Malcolm Arnold. É notória a evolução nesta obra após um fim de semana intensivo de masterclasses com os professores António Saiote e Philippe Berrod. Ainda não está consistente e nota-se algumas dificuldades técnicas, mas está em progresso. É feito um trabalho minucioso na parte mais complexa da obra, os arpejos em fusas, usando ritmos e articulações variadas para que os dedos se habituem às posições e se crie memória digital.

De seguida deu-se início ao estudo n4 de Kell, onde a aluna surpreendeu pela positiva trazendo um estudo bastante exigente bem estudado e estruturado. Apesar de o ter tocado a metade da velocidade, as notas, as articulações e o fraseado estava lá. Assim, o professor decidiu puxar pela aluna aumentando a velocidade aos poucos.

Esta aula terminou mais cedo que o normal pois a aluna estava extremamente cansada de ter passado o fim de semana inteiro a tocar na masterclass. Foi feito um elogio para

que a aluna continuasse a trabalhar assim, para chegar o mais longe possível com o clarinete nesta etapa do secundário.

Foi marcado trabalho para a aula seguinte (escala de Si maior e Sol# menor, Sonata para clarinete e piano de Saint Saens e estudo n5 de Kell).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 14	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 05/05/2025
<b>Sumário:</b> Exercícios de base com escala de Si maior e Sol# menor. Sonata de Saint Saens. Estudo 5 do Kell.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula iniciou com a execução da escala de Si maior e Sol# menor, com os devidos arpejos, variações e inversões (maior, 7ª da dominante, 7ª maior, 7ª menor e 7ª da sensível). Apesar desta escala apresentar um grande grau de dificuldade, usa as mesmas dedilhações que a escala de Dob maior e Lab menor, ou seja, é uma escala já tocada anteriormente. A aluna demonstrou que realizou um estudo consistente em casa e executou os exercícios de forma bastante segura. Seguiu-se a escala cromática e as escalas de tons inteiros com as suas variações.

Após a escala, deu-se início ao estudo da “Sonata para clarinete e piano” de Saint Saens. Fez-se um estudo pormenorizado das passagens técnicas de forma que, quando chegasse a professora acompanhadora, a aluna se sentisse mais segura. Corrigiram-se erros técnicos e rítmicos e o professor chamou à atenção que as articulações escritas pelo compositor são para ser respeitadas e não aldrabadas. Seguiu-se o estudo n5 do Kell, onde a aluna voltou a demonstrar um estudo realizado em casa de forma consistente e independente. Visto a parte técnica estar em estruturada, o professor aproveita e aborda questões melódicas e de fraseado.

Entretanto, a professora acompanhadora chegou e seguiu-se a obra com piano. Apesar da peça estar dominada tecnicamente, a falta de noção do tempo e de um estudo com metrónimo prejudicou bastante a performance da aluna. Foi feita uma passagem do início ao fim com o professor e depois a aluna sozinha. Aqui já se percebeu a peça, no entanto, ainda muito fresca.

A aula terminou com uma pequena reflexão entre professor e aluna, onde se discutiu a importância que a aluna deve dar à sua disciplina principal do curso onde está, clarinete,

e que essa devida atenção não está a ser tomada por parte da aluna. Chamou-se à atenção para a prova final que se realizará no dia 28 de Maio e quais os pontos mais importantes a trabalhar.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Tiago Abrantes
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> -1.15 B <b>Duração:</b> 90 minutos <b>Aula n°:</b> 15	<b>Aluno A:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 28/05/2025
<b>Sumário:</b> Prova final.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A prova começa com a escala de Dó maior e Lá menor, anteriormente sorteada dentre todas as existentes. Os exercícios são:

- Escala maior em legato
- Arpejo maior em stacato + inversão de 4 notas em legato
- Arpejo da 7ª dominante em legato + inversão de 4 notas em stacato
- Escala menor natural em stacato
- Escala menor harmónica em legato + 3ª dobradas em legato
- Arpejo menor em legato + inversão de 3 notas em stacato
- Escala cromática em diferentes articulações combinadas
- Escala de tons inteiros a começar em Mi, em stacato

No geral a aluna demonstrou um estudo individual consistente destes exercícios. Tocou com confiança e sem grandes erros.

Seguiu-se o estudo n18 de Jeanjean onde não houve erros rítmicos ou técnicos relevantes. Algo trabalhado constantemente nas aulas devido às dificuldades da aluna. Exceto durante a parte mais técnica do estudo se notou uma ligeira insegurança, mas nada de muito acentuado.

Após esta introdução, deu-se início à execução do Concerto para clarinete de Kurpinsky. Durante a performance foram notórios certos pontos:

- Bom som quando soprava mais
- Pianos mais fracos e inexpressivos
- Alguns erros técnicos espalhados pela peça toda
- Medo em certas entradas menos “quadradas”
- Cadência muito bem realizada, muito cativante

- Parte lírica da obra muito bem conseguida, com os fraseados bem feitos e de forma a cativar o público

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 1	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 28/11/2024
<b>Sumário:</b> Pastoral de Cecile Chaminade, arranjo de John Gibson	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

- Final marcante e com boa atitude

O concerto foi, no geral, bem conseguido e notou-se claramente uma grande evolução desde o início do ano letivo para o final.

Seguiu-se o 1º andamento da Sonata para clarinete e piano de Saint Saens, onde foi visível:

- Som aberto e áspero nas notas de garganta quando tocadas mais fortes
- Muita desafinação nas notas de garganta
- Articulação aldrabada durante toda a performance
- Tempo instável

De modo geral, obra menos bem conseguida do que o Concerto de Kurpinsky, no entanto, dentro do nível satisfatório do 7º grau.

Para finalizar a prova fez-se uma leitura à 1ª vista, onde foram dados cerca de 5 minutos para que a aluna analisasse o excerto a tocar e depois seria tocado do início ao fim sem paragens. Não houve problemas da parte da aluna, tudo foi tocado de forma tecnicamente correta.

A prova desta aluna foi uma boa prova, realizada com confiança e atitude. Apesar da aluna ter tido bastantes aulas mais negativas ao longo do ano, superou-se na preparação desta prova, fazendo com que conseguisse alcançar um valor de 17/20 pontos, terminando a disciplina de clarinete com 17.

## Música de Conjunto

### **Relatório:**

O trio é composto por três alunas do 7º grau, ensino integrado.

A aula começou com uma breve introdução histórica e contextual da peça que irão começar a estudar, “Pastoral”, dos compositores e da época. Trata-se de uma peça francesa do século XIX. Segue-se uma breve afinação com a referência do piano.

O professor pede que as alunas toquem do início e para na primeira suspensão, após a exposição da peça. É feita uma reflexão de como as alunas estão a tocar. “Apesar de ser uma leitura à primeira vista, devem tentar fazer o que está escrito no papel” disse o professor, mencionando as dinâmicas e articulações. De seguida exemplifica cantando e pede que as alunas imitem sem instrumento e depois com instrumento.

Feita esta parte, seguem para o trabalho de música de conjunto. O professor trabalha a entrada que a aluna da 1ª voz tem que dar no início e trabalha de várias formas e diversas vezes pois a 1ª voz começa em anacrusa e as outras duas vozes entram a tempo.

Após conseguirem entrar juntas e tocar cada uma a sua voz, o professor fez um exercício em que colocou os pés das estantes em cima dos pés das alunas para que não batessem o tempo com os pés, colocou o metrónomo a dar o tempo correto e cada uma solfejou a sua parte ao mesmo tempo. Resultou muito bem e as alunas conseguiram tocar de forma mais junta logo de seguida.

No final, fez-se uma reflexão geral do trabalho em aula e marcação do trabalho para a aula seguinte.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula n°:</b> 2	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 16/01/2025
<b>Sumário:</b> Pastoral de Cecile Chaminade, arranjo de John Gibson	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

Uma das alunas faltou sem avisar antecipadamente.

A aula inicia com uma mudança de vozes entre as alunas e uma leitura à primeira vista da nova peça “Sacred Trios” como método de aquecimento. Esta pequena peça remonta ao renascimento onde estamos perante um coral muito simples. O objetivo desta peça é trabalhar as entradas, os finais de frase e afinação entre os acordes.

Após a retificação destes pontos, o professor pede às alunas que identifiquem o instrumento que toque de forma triunfante, chegando à conclusão de que uma trompete faria isso. Assim sendo, o professor pede que as alunas pensem que são trompetes, que toquem mais afirmativamente e presente. Seguiu-se uma breve análise da peça, vendo o que significam as suspensões presentes na peça: se indicam final de frase, meio da frase...

chegada a algumas conclusões sobre o fraseado e tentativa de reproduzir essas conclusões através do instrumento.

Deu-se por concluída a primeira peça e seguiu-se o estudo da “Pastoral”, começando por identificar os fraseados presentes na peça. Numa das frases da 3ª voz, o professor pede que a aluna crie o seu fraseado com as notas de forma que soe a algo mais interessante do que notas soltas. Não resultando sozinha, o professor acaba por sugerir uma maneira diferente de tocar.

Na 2ª voz, o professor pede à aluna que repita umas colcheias que tem em dois compassos distintos e pergunta qual a diferença entre essas colcheias. A aluna responde que é a dinâmica e o professor explica que se há diferença escrita, tem de haver diferença ouvida e sentida. A aluna reage bem.

Mais correções rítmicas e melódicas foram realizadas com resposta positiva da parte das alunas.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula n°:</b> 3	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 23/01/2025
<b>Sumário:</b> La Traviata de G. Verdi	
<b>Tipo de aula:</b> Aula prática	

### **Relatório:**

A aula inicia com um aquecimento em conjunto, fazendo um exercício de mínimas a 60' no metrónomo com o objetivo de ativar a circulação de ar e de afinar após aquecer o instrumento. Decidi complementar o aquecimento fazendo diferentes articulações na escala cromática e usar este exercício como referência para escolher quem faz que voz na peça nova.

Leitura da introdução da peça nova. Breve análise e comparação desta peça com a “Sacred Trios” da aula anterior. Os objetivos são os mesmos: treinar inícios e finais de frase, fraseado e afinação dos acordes.

A 2ª parte da peça tem um carácter totalmente diferente, de pizzicato da 2ª e 3ª voz enquanto a 1ª voz começa com a melodia. Esta melodia passa por todas as vozes, pelo que é feito um trabalho extra no sentido de igualar o fraseado e articulações nas alunas. Além destes aspetos, foram trabalhados aspetos como o pizzicato das vozes graves, onde pedi que fossem para casa ouvir os pizzicatos de cordas, tentando imitar essa ressonância; passagem do início ao fim à colcheia e lento para juntar tudo ritmicamente; e as partes técnicas da 1ª e 2ª vozes.

De modo geral foi uma aula agradável, as alunas demonstraram interesse e mencionaram que a peça era interessante e desafiadora.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 4	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 30/01/2025
<b>Sumário:</b> Pastoral de Cecile Chaminade, arranjo de John Gibson. La Traviata de G. Verdi Preparação para audição.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

#### **Relatório:**

A aula começou mais tarde e acabou mais cedo pelo que apenas deu para passar as peças do início ao fim, trabalhar aspetos menos bons como ritmo incorreto, passagens técnicas falhadas e cadências/suspensões mal concretizadas.

Marcação de audição trimestral com a peça “Pastoral” para dia 13 de Fevereiro às 12h na sala 0.08.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 4	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 06/02/2025
<b>Sumário:</b> Preparação para a audição.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

#### **Relatório:**

A aula começa com o professor a colocar uma situação hipotética:

“Têm audição daqui a 10 min, o que fazem? O que é importante antes da audição? Mostrem-me como se preparariam para esta situação.”

O professor começa a cronometrar o tempo e as alunas começam a reagir.

1ª resposta – afinar e tocar uma escala com diferentes oitavas para soar a música de conjunto, tendo em conta o registo que cada uma toca mais nas peças.

2ª resposta – nova afinação

3ª resposta – escolher a parte mais crítica de junção e vêm uma vez para ver como corre – opiniões: “está a ficar lento, temos que andar para a frente, vamos outra vez” – correu bem logo de seguida

4ª resposta – ver o final para terminal em conjunto, visto que acaba com uma suspensão e uma entrada mais complicada da 1ª voz – “ficou lento no **K** mas depois conseguimos recuperar o tempo, vamos repetir aqui este bocadinho antes do fim” – correu bem logo de seguida

Após estes 10 minutos iniciais, o professor pediu que as alunas realizassem isto antes da audição da semana seguinte. Seguiram para passagem do início ao fim da peça, como se fosse em audição. Correção das dinâmicas, ritmos que tenham corrido menos bem e afinação.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 5	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 13/02/2025
<b>Sumário:</b> Audição e reflexão. Allegro da Sonata em Fa de Mozart.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório audição:**

Começaram por fazer um aquecimento de forma individual, afinação após aquecimento e passagem do início ao fim da peça (15 min antes da audição).

#### Aspetos negativos:

- entrada pouco confiante, entraram a medo;
- 3ª voz pouco audível no início;
- partes importantes na exposição pouco perceptíveis;
- tempo instável durante a mudança de andamentos;
- a última suspensão não foi bem coordenada.

#### Aspetos positivos:

- contrastes dinâmicos bem feitos;
- fraseado bom e com intenção musical;

- quando alguém dava um erro, as outras conseguiram reagir bem sem deixar a peça ir abaixo.

### **Relatório aula:**

Reflexão e troca de ideias sobre a audição, entre mim e o professor. Reflexão a escrito por cada aluna, antes e depois de ouvirem a gravação.

Opiniões:

- “não estávamos afinadas”;
- “estava cada uma para seu lado e não a tocamos juntas”;
- “começamos num tempo, atrasamos, voltamos ao tempo e acabamos lentas”;
- “o contraste de dinâmicas foi bom”

Todas as alunas perceberam que têm de se empenhar mais, tanto de forma individual como em conjunto.

Marcação de trabalho para a próxima aula (“Allegro da Sonata em Fa” de Mozart).

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 6	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 20/02/2025
<b>Sumário:</b> Allegro da Sonata em Fa de Mozart.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

Em modo de aquecimento e de forma a criar método de estudo, o professor pede “comecem como se estivessem sozinhas num ensaio”. As alunas começaram por tocar a escala de Fa maior (tonalidade da peça em estudo) em uníssono com oitavas diferentes para criar a sensação de harmonia. Após isto, passaram diretamente para o estudo da obra, lendo do início ao fim sem qualquer paragem para discussão de elementos importantes. Assim, o professor interrompe e pede que as alunas escolham um exercício que remeta à obra em estudo, que use elementos da peça e do carácter. Esta tentativa foi fracassada pois as alunas não falavam nem demonstravam interesse.

Seguiu-se o estudo acompanhado pelo professor. Dois exercícios específicos foram realizados:

- Para trabalhar a 1º entrada da obra o professor pediu à aluna que dará a entrada para acompanhar o lançamento de um objeto com a sua respiração. Caso o professor lançasse mais alto e com mais força, a respiração seria mais forte, ou ao contrário. Este exercício resultou muito bem, fazendo com que a entrada do trio ficasse mais consistente entre as alunas.
- Trabalho de afinação. O professor pediu opinião às alunas e a mim sobre como atacar uma nota já com a altura dela na cabeça, para que saia afinada. Tentei ajudar da melhor forma, falando que apenas se deve atacar a nota depois de respirar, fechar a boca e ter a língua no sítio correto. A aluna em questão para este exercício, ao fim de algumas tentativas percebeu a ideia e conseguiu alterar o que estava a fazer de menos bem.

Passou-se a peça do início ao fim e deu-se início a trabalho específico e pormenorizado. Desde partes individuais como pedir à 3ª voz que separe as colcheias de cada compasso, trabalho rítmico em conjunto, fraseado em conjunto... diversos aspetos foram enfatizados ao longo do resto da aula.

A aula termina marcando trabalho para a aula seguinte, que será a mesma obra. O professor apela a que as alunas ensaiem mais vezes juntas e não venham para a aula ler os materiais.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula nº:</b> 7	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 20/03/2025
<b>Sumário:</b> Trabalho individual sobre “Allegro da Sonata em Fa” de Mozart.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

A aula inicia apenas com uma aluna, pois as restantes faltam sem aviso prévio. Assim sendo, o professor decide trabalhar de forma individual aspetos que a aluna tem mais dificuldade. A aluna presente está a fazer a 3ª voz na obra em estudo, uma voz que não é tão exigente em termos técnicos, mas que desafia em harmonia com as restantes vozes.

É feito um exercício físico para trabalhar a articulação: o professor bate o ritmo com o punho cerrado para simbolizar o stacato curto e desliza a mão aberta para exemplificar o stacato tenuto e pede à aluna que copie depois. Este exercício resultou muito bem, fazendo com que a articulação da aluna ficasse muito mais contrastante entre estes dois tipos. Após o sucesso em perceber como funciona, o desafio foi tentar levar essa articulação para todos os registos do clarinete de forma uniforme.

Depois deste exercício de articulação é feito um para identificar o uso do diafragma ao soprar: tentar afastar a folha da cara com o sopro. O professor demonstrou e pareceu fácil pois a folha afastou-se logo e com muita força, no entanto, na vez da aluna, a folha mal se mexeu, ficando colada à cara. Foi repetido diversas vezes até se notar uma ligeira melhoria.

A aula termina com o apelo do professor a que a aluna repita este exercício da folha mais vezes para melhorar o fluxo de ar.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula n°:</b> 8	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 27/03/2025
<b>Sumário:</b> “Allegro da Sonata em Fa” de Mozart.	
<b>Tipo de aula:</b> Aula assistida	

### **Relatório:**

Infelizmente cheguei 20 minutos atrasada devido aos transportes públicos.

A aula já estava em andamento, onde se trabalhavam aspetos importantes e pormenorizados. Esta aula foi focada em melodia e harmonia, onde se trabalhou muito a afinação e o sentido das notas nas frases. O professor explicou que, mesmo que o baixo tenha 3 vezes a mesma nota numa frase, nenhuma dessas notas será igual à anterior pois a melodia muda nas restantes vozes, fazendo com que a harmonia mude também.

Após esta parte foi passada a obra do início ao fim, corrigiu-se a parte rítmica do compasso 170 da 2ª e 3ª voz e deu-se por terminada a aula.

<b>Plano de aula</b>	
<b>Estagiário:</b> Nadja Trigo	<b>Professor cooperante:</b> Avelino Ramos
<b>Local:</b> Conservatório de Música do Porto <b>Sala:</b> 0.08 <b>Duração:</b> 45 minutos <b>Aula n°:</b> 9	<b>Alunos:</b> ensino integrado <b>Grau:</b> 7º grau <b>Data:</b> 01/05/2025
<b>Sumário:</b> Feriado nacional.	

**Tipo de aula:** Inexistente

## PARTE II

### Projeto de Investigação

## 1. Introdução

Música, palavra derivada do grego *musiké téhne*, significa “arte das musas” e é caracterizada por uma relação de tempo e de espaço, exigindo uma coordenação rigorosa entre o impulso mental e a ação física. No entanto, a metodologia de ensino desta arte tem sido julgada por privilegiar a aquisição de técnica instrumental – a parte mecânica do instrumento – ao invés da expressão musical. Com esta pequena investigação pretende-se colmatar a lacuna metodológica que se verifica nesta relação, na dificuldade de transformar o conhecimento (teórico e técnico) musical na expressividade emocional durante disfarçada a performance do instrumento.

Como dito anteriormente, esta pesquisa será fundamentada partindo do pressuposto fundamental de Émile Jaques-Dalcroze, onde é defendido que o corpo é o primeiro e mais fiel instrumento de análise e execução musical. A falta de expressividade, muitas vezes por rigidez técnica é, frequentemente, um sintoma de uma tensão expressiva. Esta tensão acumula-se nos músculos do corpo, fazendo com que os mesmos sejam operados de forma errada, comprometendo a fluidez da respiração e a flexibilidade da embocadura no clarinete. Este torna-se o ponto de partida para a questão central do trabalho: Como é que o movimento físico pode ser utilizado como ferramenta pedagógica no ensino do clarinete?

No desenvolvimento deste trabalho, o principal objetivo é fundamentar uma possível proposta metodológica que integre as duas áreas exploradas, movimento físico e expressão musical. O texto inicial desta investigação fará um enquadramento do ensino do clarinete em Portugal, demonstrando a evolução metodológica, identificando a necessidade de se encontrarem novas ferramentas expressivas e as razões por trás. Segue-se a apresentação detalhada da Euritmia de Jaques-Dalcroze baseada nos fundamentos do movimento na educação musical, onde, por sua vez, é possível encontrar a base filosófica para o uso do corpo na música. Para ajudar a criar os exercícios físicos que se podem aplicar no ensino do clarinete, serão abordados os critérios artísticos da Ginástica Rítmica (*Ritmo, Caráter, Expressão e Conexões*).

A parte principal desta investigação será a secção onde se constrói a proposta de aplicação prática, traduzindo os princípios teóricos e os códigos de movimento em exercícios concretos para o aluno de clarinete, nomeadamente nas áreas do ritmo, da expressão e da fluidez técnica.

### 1.1. Problemática

Partindo da questão central de investigação: Como é que o movimento físico pode ser utilizado como ferramenta pedagógica no ensino do clarinete?, a problemática desta investigação direciona-se para a lacuna pedagógica existente no ensino do clarinete em Portugal. Esta é visível na pouca relação existente entre a capacidade técnica e a expressividade musical, a emoção que se deve passar para o público. Embora seja certo e

notória uma evolução na metodologia de ensino de música, em muitos contextos, este continua a focar-se meramente na aquisição de competências técnicas, deixando de parte a interpretação musical para uma fase posterior e, frequentemente, intuitiva.

A questão central reside na interiorização e assimilação da expressão musical. O aluno é ensinado a contar o ritmo e a ler a dinâmica, mas não a sentir estes elementos com o seu corpo. Seguindo Dalcroze, o facto do aluno não ser ensinado a sentir a parte teórica com o corpo, cria-se a rigidez expressiva, que se manifesta fisicamente como tensão muscular desnecessária. Traduzindo para os instrumentos de sopro, esta tensão muscular desnecessária aperta a embocadura e desfaz a fluidez da coluna de ar.

Este projeto de investigação propõe-se a ajudar a amenizar a lacuna existente: falta, de ferramentas de movimento para que o aluno ative o seu corpo como o principal instrumento de análise da música, antes e durante os primeiros anos de aprendizagem, do clarinete. Para isto, irei usar os princípios ativos da Eúritmia de Dalcroze e a codificação estética da Ginástica Rítmica para resolver esta desconexão psicofísica entre o músico e o instrumento.

## 1.2. Limitações da Investigação

Esta investigação, de cariz teórico e metodológico, apresenta limitações específicas à sua natureza de proposta, que devem ser reconhecidas.

- Metodologia escolhida: o trabalho concentra-se na construção e fundamentação, de forma teórica, de uma proposta metodológica, não incluindo a fase de validação empírica. Embora os exercícios práticos tenham sido detalhadamente descritos, não foram realizados testes práticos para ver a eficácia e o impacto na performance dos alunos de clarinete. Nenhuma conclusão se deve a um estudo de caso ou de uma investigação experimental.
- Subjetividade: interpretação dos critérios artísticos da Ginástica Rítmica (como *Carácter e Expressão*) envolve uma certa quantidade de subjetividade. Embora tudo fundamentado com a metodologia de Dalcroze, a maneira como estes elementos rítmicos será envolvida no clarinete depende da sensibilidade e formação do professor que irá aplicar a metodologia. A conversão da tensão física em termos musicais exige uma competência pedagógica específica que não é universalmente garantida.
- Generalização do instrumento: a metodologia foi desenvolvida para o clarinete, dadas as suas características específicas (relação embocadura-coluna de ar e as dificuldades de transição de registo). Como todos os instrumentos têm as suas características, a aplicabilidade direta dos exercícios pode carecer de adaptações específicas para outros instrumentos de sopro ou cordas.

## 2. Ginástica Rítmica

### 2.1. Contextualização Histórica

É importante conhecer a história da ginástica e como este desporto ganhou tanta importância nos Jogos Olímpicos. Segundo Dupuis (2005), a ginástica teve origem no Egito, e quando a ginástica chegou aos gregos foi entendida como uma atividade desportiva e transformada em tal. Usada em diversos contextos, a palavra *gymnastike* deriva da palavra grega *gymnasium* que, traduzindo à letra, significa “treinar nu”. Com o passar do tempo, este desporto ganhou poder e foi inserido nos Jogos Olímpicos, em 1896, no entanto, apenas homens podiam competir. (Dupuis, 2005)

O filósofo grego Platão apresentou a sua filosofia de educação *The Republic*, onde defendia que a educação era baseada em dois pilares: ginástica para o corpo e música para a alma. Para os filósofos gregos, uma atividade física tinha que estar em conjunto com uma atividade intelectual. Platão defendia a ginástica como uma “luta”, um treino de força, disciplina e resiliência e uma dança, onde se encontra a harmonia, o ritmo e a expressão corporal. Estes dois elementos juntos iriam formar o “cidadão ideal”, um cidadão com o corpo e a alma equilibrados. (Federação Internacional de Ginástica, 2021).

Na altura em que apareceu a ginástica e foi adotada para os Jogos Olímpicos, no ano de 1896, apenas pessoas do sexo masculino podiam participar. No ano de 1928 deu-se os primeiros Jogos Olímpicos com pessoas do sexo feminino a praticar ginástica. A Federação Internacional de Ginástica (FIG) dividiu a modalidade de ginástica em sete grupos diferentes: ginástica acrobática, ginástica artística, ginástica de trampolins, ginástica aeróbica, parkour, e ginástica rítmica. Sendo os primeiros seis tipos praticados por ambos os sexos, feminino e masculino, e a ginástica rítmica apenas praticada por raparigas. (Federação Internacional de Ginástica, 2021)

A entrada da ginástica rítmica nos Jogos Olímpicos apenas ocorreu em 1984 em *Los Angeles*, após ter sido verdadeiramente reconhecida como um desporto potencial de olímpico pela FIG. Este desporto é caracterizado pela mestria de aparelhos como bola, corda, maçãs e arco, incorporando elementos de saltos, equilíbrios e rotações tal como as restantes ginásticas. É praticada numa alcatifa semelhante à alcatifa da ginástica artística e acrobática e é a única modalidade da FIG restrita a atletas femininas, refletindo estereótipos históricos sobre sensibilidade e flexibilidade. (Federação Internacional de Ginástica, 2021)

*The recognition of it as an event common and enjoyable to the public in around many of the world, gymnastics rhythmic integrates the beauty of the movement of dance and music with movements challenging and awe - inspiring ropes and hoops and balls and pillars and tapes.* (Schmid, 1984)

Jean-Georges Noverre, François Delsarte e Rudolf Bode foram três nomes que marcaram a evolução da ginástica rítmica, criando a ginástica rítmica moderna (séculos XVIII e XIX). Eles acreditavam que o movimento e a música deviam estar sempre juntos,

e essa ideia acabou por moldar a ginástica rítmica como a que conhecemos hoje. (Federação Internacional de Ginástica, 2021)

Noverre, coreógrafo francês, defendia que os movimentos deviam contar uma história, tal como as ginastas fazem agora nas suas coreografias e exercícios. Delsarte criou um sistema de gestos para expressar emoções, algo que vemos nesta modalidade quando as atletas combinam a expressão fácil com os movimentos. Um exemplo é passar as mãos abertas, viradas para o público, pela cara para demonstrar a sinceridade. Bode, por sua vez, insistia que a ginástica devia ser fluída e harmoniosa, quase como uma dança. Esta perspetiva é exatamente a que a FIG incorpora no seu método de avaliação, onde cada exercício deve estar sincronizado com a música e todos os elementos interligados com movimentos seguidos e expressivos. (Federação Internacional de Ginástica, 2021)

Graças a estas influências, a ginástica rítmica modernizou-se: introduziram-se aparelhos como a bola e a fita, e criaram-se exercícios individuais sem aparelho e exercícios em grupo com aparelho. Hoje em dia, os aparelhos e as regras básicas mantêm-se iguais, mas a modalidade não para de evoluir, especialmente na dificuldade técnica e na ligação entre a música e o movimento, sempre com o objetivo de chegar a uma perfeição que, tal como estes pedagogos sonhavam, una a arte e o movimento físico. (Federação Internacional de Ginástica, 2021).

## 2.2. Análise do Código da Ginástica Rítmica – Aspectos Revelantes para a Investigação

Ao longo dos anos, o código de pontuação da ginástica rítmica tem passado por diversas revisões, refinando não apenas os critérios técnicos, mas também os elementos artísticos. Esta investigação, apenas se concentrará exclusivamente na componente artística do código atual *Código de Pontuação 2025-2028*, analisando como a música, a expressão corporal e a interpretação coreográfica são valorizadas na pontuação. Serão deixados de lado as componentes de dificuldade corporal, dificuldade de aparelho e execução técnica, pois não se enquadram no foco do estudo.

Este enfãse vai ao encontro do objetivo central da investigação: explorar a relação bidirecional entre movimento e música, inspirada no método Dalcroze. Enquanto ex-ginasta e treinadora, a questão colocada é: se a música é usada para ensinar os movimentos físicos na ginástica rítmica, porque não usar os movimentos físicos para ensinar a música? Chegando, desta forma, à problemática: como é que o movimento físico pode ser utilizado como ferramenta no ensino do clarinete? Ao examinar os critérios artísticos do código, pretende-se identificar padrões que possam servir de ponte entre estas duas linguagens, propondo uma inversão criativa do processo pedagógico.

### 2.2.1. Avaliação Artística: Critérios

Para uma avaliação justa, os juízes de artístico (A) devem estar familiarizadas com a ginástica rítmica contemporânea conseguindo distinguir um desempenho razoável, excepcional e especial numa performance de ginástica rítmica. Estes juízes ignoram deliberadamente a componente de dificuldade e execução técnica, sendo obrigados a deduzir de forma igual para qualquer erro encontrado, seja numa dificuldade, num elemento ou numa conexão.

Esta modalidade é definida por uma única performance construída de forma criativa interligando os movimentos técnicos e artísticos com uma música em específico. Segundo o código, na alinha 2.1 da parte C-Artístico (A), *A música inspira a coreografia ao estabelecer a estrutura da composição e o compasso/ritmo. A música contribui para a criação da ideia (história ou tema da composição) e estabelece as emoções. Não deve ser vista como música de fundo para elementos do corpo e do aparelho.* Assim, ao seleccionar a música é necessário considerar: o carácter da mesma, pois uma música para uma atleta de 5 anos não deverá ser igual a uma música para uma atleta de 19 anos e a escolha racional, onde se deve encontrar uma música que apoie a ginasta ao máximo possível para que esta desempenhe o seu melhor sempre que realizar o exercício.

Para que um exercício de ginástica rítmica alcance a excelência artística é necessário atingir os seguintes componentes: carácter, expressão corporal e facial, mudanças de dinâmicas, passos de dança, conexões e continuidade.

#### *2.2.1.1. Carácter*

O carácter, definido como a “ideia orientadora” de uma coreografia, é o que transforma uma sequência de movimentos numa performance única e memorável. Esta pode ser alcançada através da escolha musical e da forma como é criado o exercício. Manifesta-se de duas formas principais: através de uma história, onde as mudanças de carácter da música são refletidas nos movimentos da atleta; ou através de um único carácter do início ao fim, sem mudanças, mantido de forma constante.

Todo o corpo contribui para o carácter da coreografia, assim, torna-se necessário estar atento aos mais pequenos pormenores pois poderão fazer toda a diferença. Dá-se como excepcional uma atleta que, durante uma dificuldade corporal acrescenta um movimento que dará carácter e fará os juízes não desviarem o olhar pois ficaram interessados. Uma ligeira inclinação da cabeça durante um equilíbrio – elemento que exige absoluta imobilidade dos membros inferiores – pode acrescentar um significado à performance. Uma transição brusca de nível, como uma queda para o chão deliberada após um salto, pode transbordar uma emoção específica ao público e a quem avalia. Até um movimento aparentemente mais simples, como acompanhar o aparelho com o olhar pode ser a diferença entre uma execução correta de uma interpretação memorável.

#### *2.2.1.2. Expressão Corporal e Facial*

A expressão corporal e facial é o que fará a ligação do carácter da coreografia para o público, expressando o poder físico e emocional, confiança e domínio total da

performance. Independentemente do porte físico ou altura da atleta, este componente é alcançado através de todos os segmentos corporais: cabeça, ombros, braços, mãos, tronco, caixa torácica, pernas e pés, usados com máximo alcance, largura e extensão. Para que se alcance um nível de excelência há que modular estes movimentos criando contrastes usando alternâncias entre rápido e lento, contração e extensão, suspensão e queda, sempre em diálogo constante com a música.

Nesta modalidade desportiva, o rosto, que acaba por ser subvalorizado em muitas outras modalidades, torna-se aqui algo crucial. Quando combinada com a expressão corporal e a envolvimento do aparelho, consegue criar uma ligação mais profunda com o público e os juízes.

#### 2.2.1.3. *Passos de Dança*

Definida como uma *sequência específica de movimentos com o corpo e com o aparelho dedicada a expressar a interpretação estilizada da música*, os passos de dança são um elemento fundamental e obrigatório que contribuem para a parte artística da modalidade

Para uma coreografia ser válida, é necessário incluir pelo menos dois passos de dança, cada um mínimo de oito segundos de duração. Estes devem estar inteiramente sincronizados com a música, refletindo os diferentes aspetos da mesma: ritmo, carácter, tempo e acentos. Além disso, os passos de dança devem incluir variedade de deslocamento, pois oito segundos de movimentos físicos no mesmo local do praticável não serão considerados como passos de dança. É obrigatório utilizar pelo menos dois tipos de deslocamentos, como saltar, andar de joelhos, rolar no chão, caminhar, correr.

Apesar da sua importância, os passos de dança não são avaliados positivamente, ou seja, não somam pontos à nota final. No entanto, a sua ausência ou execução incorreta gera penalizações. Com isto, a FIG (Federação Internacional de Ginástica) pretende equilibrar a técnica e a expressão artística, elevando a ginástica rítmica a um patamar próximo de formas de arte consagradas, como o *Ballet*, sem perder o rigor competitivo.

#### 2.2.1.4. *Mudanças de Dinâmica*

Todas as coreografias devem, para serem excelentes, ter um tema para seguir e uma história para contar. Uma narrativa apelativa apresenta altos e baixos, momentos mais serenos e momentos de grande intensidade dramática. Desta maneira, a ginástica rítmica não é diferente. Esses contrastes são criados por meio de variações na dinâmica dos movimentos, tanto em tempo quanto em intensidade.

Todos estes momentos marcantes podem ser feitos de três formas principais: de maneira inesperada como um impacto surpresa (ex: fingir um berro agonizante nos segundos que a música tem alguém a berrar); de forma gradual, com uma mudança suave e progressiva (ex: aceleração contínua da música e dos movimentos); ou por meio de um contraste entre o que se ouve e o que se vê (ex: seguir um ritmo lento no corpo enquanto

a música é rápida). Embora existam outras maneiras de modificar o tempo e a intensidade, apenas as três mencionadas anteriormente serão consideradas para a avaliação artística.

Com as mudanças de dinâmica vêm os efeitos, elemento também obrigatório numa coreografia de ginástica rítmica. Estes são definidos como *movimentos específicos do corpo e/ou aparelho, coreografados para realçar momentos musicais significativos, criando uma união única que atrai a atenção do público*. Pode ser realizado com um acento rítmico, um som prolongado, uma breve sequência de acentos musicais, entre muitas outras ideias musicais. Qualquer elemento técnico, quer seja uma dificuldade técnica como um equilíbrio ou um salto, ou um passo de dança pode ter um efeito, apenas têm que ser num momento musical que contraste com os acentos e tons musicais que o antecedem e precedem.

Os efeitos podem ser contabilizados se o momento musical for muito marcante, ao destacar-se de todas as outras partes da música, ou se o movimento físico, e/ou do aparelho, for destacado, surpreendente, inovador ou até espetacular aos olhos do público. No entanto, não poderão ser contabilizados se o momento musical não for único em intensidade, qualidade ou carácter e o movimento corporal for simples demais. Apesar de poderem estar muito bem sincronizados, não chega para criar um efeito.

#### 2.2.1.5. Continuidade

Como qualquer bom dançarino, também na ginástica rítmica, é fundamental aproveitar todo o espaço disponível de forma consistente e dinâmica. A atleta deve movimentar-se pelo praticável com amplitude e variedade, utilizando diferentes direções e trajetórias – como linhas retas, curvas, círculos completos ou diagonais – para enriquecer a coreografia e reforçar o seu tema.

A correta utilização do espaço está intimamente ligada à fluidez da coreografia e à sua capacidade de comunicar com o público, sendo por isso um elemento fundamental na construção de um exercício de ginástica rítmica de alto nível. Movimentos repetitivos ou deslocamentos limitados tornam a performance monótona, enquanto uma utilização criativa do espaço aumenta o impacto visual e artístico.

O mesmo acontece com a aprendizagem musical. Quando esta se torna monótona, os alunos acabam por perder interesse e muitos optam por desistir da mesma. É importante tornar esta aprendizagem em algo cativante, usando métodos, não só teóricos mas também práticos. Estes podem ser facilmente relacionados com o movimento físico.

## 3. Clarinete em Portugal

### 3.1. Contextualização Histórica

O clarinete foi introduzido em Portugal durante o século XVIII, integrando-se rapidamente em contextos militares e orquestrais. No entanto, o seu papel estratégico no

panorama nacional consolidou-se através das Bandas Filarmónicas, que se estabeleceram como os principais pólos de democratização da música. Estas bandas garantiram o acesso à prática instrumental a toda a comunidade, mantendo-se como um primeiro contacto essencial com o instrumento antes do ingresso no ensino superior.

*“The band has always been not only a performing body, but also an educational institution, giving thousands of young musicians their first access to music.”* (Herbert, 2005, p. 22).

A existência de dois diferentes tipos de ensino - o formal, centrado nos conservatórios, e o comunitário das bandas - moldou a prática pedagógica. Os conservatórios, seguindo modelos europeus, estabelecendo normas rigorosas, focando na formação de profissionais. Já o ensino nas bandas era frequentemente mais empírico, oral e baseado na imitação, com foco na funcionalidade da execução, e menos no domínio de uma técnica individual sistematizada. A coexistência destes dois modelos ao longo do século XX garante, por um lado, a excelência artística, mas, por outro, mantém o desafio da desconexão entre a execução mecânica e a expressividade musical nos alunos, problema que pretendo ajudar a resolver com esta investigação.

### 3.2. Evolução da Pedagogia de Ensino

A metodologia de ensino do clarinete em Portugal evoluiu de práticas de base empírica para um ensino formal e progressivo. A fundação do Conservatório Real no século XIX foi um marco, com a adoção dos métodos franceses (Lefèvre e Klosé), que propunham uma abordagem estruturada em exercícios de escalas, arpejos e articulação, visando o domínio da técnica digital e a disciplina.

Ao longo do século XX, o ensino consolidou-se nos conservatórios regionais, onde o estudo técnico se articulou crescentemente com a expressividade musical e a prática de música de câmara, elementos cruciais para desenvolver a escuta ativa.

*“The creation of higher schools of music in Portugal during the 1980s represented not only a geographical decentralization, but also a pedagogical diversification.”* (Almeida, 2018, p. 134).

A verdadeira mudança paradigmática ocorreu a partir da década de 1980 com a criação das Escolas Superiores de Música. O ensino superior passou a integrar padrões internacionais e a fomentar a investigação em performance e pedagogia. A metodologia expandiu-se, incluindo abordagens mais diversificadas como a improvisação, música contemporânea, e o uso de *softwares* e autoavaliação. Esta evolução refletiu uma visão mais ampla que estimula a autonomia, a criatividade e a construção de um perfil artístico individual.

Apesar desta abertura, a dificuldade persistente reside em transformar a precisão técnica em interpretação musical informada e emocional. Esta limitação na exteriorização dos elementos que constituem o saber musical é a justificação central para a aplicação de

estratégias ativas, como o método de Jaques-Dalcroze, que utiliza o movimento corporal para motivar e promover a compreensão dos elementos da linguagem musical. A metodologia contemporânea, ao valorizar a interdisciplinaridade e a criatividade, cria o contexto pedagógico perfeito para a integração do movimento como ferramenta facilitadora da aprendizagem.

## 4. Correntes Pedagógicas do Século XX: Dalcroze, Orff e Kodály

### 4.1. Pedagogia de Jaques-Dalcroze: ritmo, solfejo e improvisação

#### 4.1.1. Ritmo e Euritmia

*“Rhythm is movement. It is the secret motor force which brings into play all the artistic and intellectual faculties of man.”* (Jaques-Dalcroze, 1921, p. 15).

O primeiro grande pilar da pedagogia de Jaques-Dalcroze é o ritmo, que ele não via como algo abstrato e matemático, mas sim como uma experiência sentida através do corpo, de forma viva e natural. Para Dalcroze, o corpo é o primeiro instrumento musical, e a aprendizagem rítmica deve começar pelo movimento antes de passar para a leitura e a teoria (Jaques-Dalcroze, 1921).

A euritmia (do grego “bom ritmo”) consiste em exercícios que associam música a movimento, permitindo que os alunos interiorizem conceitos rítmicos e métricos através da experiência física. Marchar ao som de diferentes pulsações, mudar de direção conforme as mudanças métricas, saltar para marcar síncope ou deslocar-se em polirritmia em relação a outros colegas são exemplos de práticas típicas. Estes exercícios ajudam a desenvolver coordenação motora, atenção auditiva e consciência de tempo.

Um dos pontos fortes da euritmia é a forma como trabalha a polirritmia. Enquanto os métodos tradicionais tendiam a evitar padrões rítmicos complexos nas fases iniciais, Dalcroze acreditava que a vivência corporal permitia a compreensão intuitiva de diferentes divisões do tempo. Assim, era possível, por exemplo, caminhar em compasso binário enquanto os braços marcavam um ternário, criando desde cedo uma percepção sofisticada da simultaneidade rítmica (Abramson, 1980).

Este enfoque inovador provocou inicialmente resistência entre músicos mais conservadores, que consideravam “excessivo” o uso do movimento corporal no ensino. Contudo, revelou-se extremamente eficaz não apenas para músicos iniciantes, mas também para profissionais que necessitavam de maior liberdade rítmica e expressiva.

#### 4.1.2. Solfejo Rítmico e Entoadado

O solfejo foi outro domínio profundamente reformulado por Dalcroze. Ao contrário da tradição que o tratava como exercício de leitura mecânica de notas, o solfejo dalcroziano privilegiava a percepção auditiva, o canto entoado e a integração rítmica.

Segundo Dalcroze, a leitura da pauta só adquire verdadeiro sentido quando é sustentada pela audição interior - a capacidade de imaginar mentalmente o som antes de

o produzir. Por isso, os exercícios de solfejo envolviam cantar melodias sem recurso imediato à partitura, imitar padrões rítmicos cantados pelo professor e associar a entoação a gestos corporais. Assim, o aluno aprendia a pensar musicalmente em vez de apenas decifrar símbolos (Seitz, 2005).

Um aspeto importante é que o solfejo em Dalcroze era sempre ativo e expressivo. Não se limitava a identificar alturas e durações, mas estimulava a musicalidade, o fraseado e a afinação. Os estudantes eram incentivados a cantar em diferentes tonalidades, a transpor melodias, a criar variações rítmicas e a combinar entoação com movimento. Este trabalho não só fortalecia a percepção tonal e rítmica, como também desenvolvia memória musical e flexibilidade cognitiva (Findlay, 1971).

O impacto desta abordagem foi enorme na formação de jovens músicos. Muitos métodos posteriores de treino auditivo (incluindo programas de conservatórios e universidades) inspiraram-se nos princípios de Dalcroze, colocando o solfejo entoado e o treino auditivo ativo no centro do currículo.

#### 4.1.3. Improvisação e Criatividade

Dalcroze, ao contrário de muitos outros pedagogos que defendiam a fidelidade à partitura e o repertório, decidiu que a improvisação seria uma ferramenta crucial para o desenvolvimento artístico e pedagógico.

Posto isto por outras palavras, durante as aulas os alunos eram convidados a improvisar melodias vocais, padrões rítmicos ou pequenos acompanhamentos para os seus colegas de turma. A improvisação podia ser livre ou guiada, por exemplo: improvisar uma melodia sobre uma fornecida pelo professor, pegar numa frase já conhecida e fazer algo novo e diferente nela, ou apenas ou responder musicalmente a um gesto corporal. O processo da improvisação não tinha como objetivo o virtuosismo, mas sim explorar a imaginação musical e a capacidade de integrar técnica e expressão num só (Juntunen & Westerlund, 2001).

Para Dalcroze, improvisar era sinónimo de liberdade interior e de capacidade de adaptação. Um músico que seguisse esta pedagogia deveria ser capaz, não apenas de executar uma partitura com rigor, mas também de saber reagir originalmente e de forma espontânea a diferentes contextos, formando assim a sua própria voz artística (Jaques-Dalcroze, 1921).

Esta perspetiva de pensamento antecipou diversas práticas que atualmente são comuns em áreas como o jazz, a música contemporânea e a educação musical infantil, onde a improvisação é usada como meio para estimular autonomia, confiança e sensibilidade artística.

## 4.2. Considerações Finais

Embora o método de Jaques-Dalcroze tenha enfrentado quem lhe fizesse frente e muita resistência, este emergiu e inspirou muito além de músicos.

A pedagogia analisada nesta investigação, composta pelo ritmo, o solfejo e a improvisação, demonstrou um lapso comparando com os modelos tradicionais de ensino musical da sua época. Tal como ao colocar o corpo no centro da aprendizagem, Dalcroze

privilegiou a experiência direta e sensorial, também, ao valorizar a improvisação, abriu espaço para a criatividade e para a criação de personalidades individuais.

Hoje, mais de um século depois de se dar a conhecer esta pedagogia, músicos, pedagogos, bailarinos, terapeutas e educadores em diferentes áreas mantém viva esta forma de ensino em escolas especializadas, institutos de formação e projetos educativos em todo o mundo, confirmando a atualidade da sua visão humanista da música.

## 5. O Movimento como Ferramenta Metodológica no Ensino do Clarinete

A questão fundamental desta investigação - Como é que o movimento físico pode ser utilizado como ferramenta no ensino do clarinete? - exige uma resposta que ultrapasse o mero exercício físico, posicionando o movimento como um veículo cognitivo para a musicalidade. A solução ideal consiste da junção dos princípios da Eúritmia de Émile Jaques-Dalcroze com o rigor estético dos critérios artísticos da Ginástica Rítmica, estabelecendo uma metodologia que inverte a ordem tradicional da aprendizagem instrumental. Em vez de se esperar que a técnica gere a expressão, propõe-se que a expressão corporal seja o catalisador para o desenvolvimento técnico e desenvolvimento música.

### 5.1. Ritmo e Pulsão: Da Eúritmia à Estabilidade Rítmica Interiorizada

O ensino tradicional, ao focar-se na precisão digital, negligencia a necessidade de o músico sentir o ritmo a partir do centro do seu corpo. A metodologia proposta utiliza o código da GR, filtrado por Dalcroze, para resolver este problema.

#### 5.1.1. O Princípio Dalcroziano da Pulsação e a Exigência Rítmica da GR

Dalcroze (1921) criticava o metrónomo como uma "muleta que impede o desenvolvimento do ritmo interno", argumentando que o verdadeiro *tempo* deve ser interiorizado através dos músculos e ossos, usando o nosso corpo. Esta crítica encontra a sua validação prática no critério *ritmo* da Ginástica Rítmica: o código de pontuação da FIG exige uma relação direta e óbvia entre os movimentos da ginasta e a música, penalizando a falha rítmica com rigor.

O clarinetista, tal como a ginasta, deve ser capaz de reconhecer e responder ao tempo, distinguindo o peso e a importância do tempo forte dos tempos fracos.

#### 5.1.2. Exercícios de Movimento para a Interiorização do *Tempo*

Para interiorizarmos o tempo usando o nosso corpo, e depois tocar clarinete já com o tempo correto, vários exercícios se podem fazer. Alguns deles como:

- **Marcha Consciente:** o aluno deve marchar, de forma consciente, um excerto antes de o tocar. Usando um exemplo de um compasso quaternário - 4/4 - o aluno marca o tempo 1 e 3 com um passo firme (o peso principal) e o tempo 2 e 4 com passos mais leves, com o objetivo de sentir quais os tempos fortes e fracos do compasso em estudo. Quando ficar fluído e feito de forma natural, pode-se aumentar a dificuldade fazendo três tipos de marchas diferentes: passo firme no tempo 1, passo leve no tempo 2 e 4, e passo balanço no tempo 3. Com isto o aluno perceberá o balanço do compasso por inteiro e, se houver rubatos conseguirá seguir de forma natural quando começar o estudo instrumental.
- **Marcações Súbitas:** em passagens com ritmos complexos, o aluno é incentivado a reagir com um gesto diferente e forte, seguido de um relaxamento imediato. Este exercício físico de tensão e libertação é usado, por exemplo, com síncopas, sendo o necessário para aperfeiçoar a precisão rítmica. Ao ser forçado a sentir a antecipação e a resolução rítmica, o clarinetista melhora a sua precisão, que se traduz diretamente em estabilidade na coluna de ar e no ataque da língua.

## 5.2. Expressão e Carácter: Do Gesto Corporal à Sonoridade do Clarinete

A limitação expressiva é um dos maiores desafios pedagógicos, uma vez que o aluno, por vezes, compreende a intenção musical, mas não consegue transformar em som. O movimento físico é o elo de ligação, pois força o aluno a encarnar a emoção antes de a executar.

### 5.2.1. O Corpo e o Carácter

O código da GR, ao avaliar o carácter e a expressão corporal e facial, exige a coerência estética e emocional entre o gesto e a música. Se a música é de cariz *dramático*, o movimento deve refletir tensão e contração. Por outro lado, se se trata de uma música *lírica*, o movimento deve ser de extensão e relaxamento.

Dalcroze (1921) via o corpo como o reservatório de todas as emoções e tensões. Qualquer tensão feita no corpo, quer seja nos ombros, nos dedos das mãos ou até mesmo na embocadura é refletida no som do instrumento, assim, cada tensão desnecessária resultará numa respiração menos fluída que, por consequência, se manifestará na expressão errada.

### 5.2.2. A Coreografia Aplicada ao Fraseado

A metodologia aqui proposta utiliza os movimentos físicos (a coreografia) como exercício interpretativa. Proponho dois exercícios:

- **Mostrar a Dinâmica:** O aluno deve criar movimentos físicos que demonstrem as diferentes dinâmicas e como mudam entre si. No final conseguirá coreografar uma frase musical completa, começando numa dinâmica, alcançando o clímax e relaxando para o final de frase. Estas coreografias podem ser feitas com movimentos básicos como começar agachado e ir subindo o corpo, para

demonstrar um *crescendo*, ou, se a música apresentar vários acentos no seu clímax, exemplificar essa parte com saltos.

- O Espelho: o uso do espelho (como na GR) torna-se crucial para a autoavaliação. Ao tocar uma música num andamento lento e que contenha um adjetivo como *dolce* ou *doloroso*, o aluno deve observar se o seu corpo e rosto correspondem a essas mesmas emoções. Ao sentir a emoção fisicamente, a expressão torna-se algo natural do gesto, e não um efeito artificialmente imposto.

### 5.3. Dinâmica, Efeitos e Conexões

O movimento é também uma ferramenta eficaz para resolver problemas técnicos, como a articulação e a fluidez das passagens. A falha técnica é, muitas vezes, uma falha de coordenação motora e de escuta ativa. (Dalcroze, 1921)

#### 5.3.1. Reação Corporal e Articulação

O critério *efeitos* do código FIG exige momentos musicais com gestos súbitos ou contrastantes, sendo as ginastas penalizadas caso não apresentem este critério nas suas coreografias de competição. Diferentes exercícios podem ser realizados:

- Ataque e Língua: o aluno deve imitar sons realizados pelo professor, usando o corpo. Um som longo e fluído (*legato*) deve ser respondido com um movimento circular e contínuo dos braços, já um som curto e picado (*staccato*) deve ser respondido com um gesto seco e rápido. Este exercício, apesar de ser realizado com o corpo todo e não com a língua em si, interioriza a relação entre movimento curto - som curto e movimento lento - som longo. Inconscientemente, quando for usar o *staccato*, este será feito de forma mais natural e com menos tensão física.
- Dinâmicas Ativas: O aluno deve reagir com o corpo aos contrastes dinâmicos: um salto súbito no *forte* implica um movimento corporal rápido e enérgico, enquanto um *piano* súbito implica um movimento de retração ou contenção. Isto treina o controlo da coluna de ar e a rápida modulação da embocadura.

#### 5.3.2. Conexões: O Movimento Contínuo

O critério *conexões* no código da FIG penaliza as "interrupções da continuidade" no fluxo do movimento. No clarinete (e na música), estas interrupções correspondem às quebras nos registos ou à hesitação nas passagens técnicas.

Na prática do instrumento clarinete e, principalmente, nos primeiros anos de aprendizagem, há certas passagens técnicas que são complicadas de coordenar. A transição entre o registo médio para o agudo exige uma coordenação motora que envolve os dedos, e a coluna de ar. Quando se dá este processo, passamos de notas com posições que apenas usam 1 dedo, tapando um orifício ou usando apenas uma chave, para notas que tapam todos os orifícios, ou seja, notas que utilizam os 10 dedos das mãos. Naturalmente, as notas que tapam todos os orifícios precisarão de maior fluxo de ar, que, juntando à coordenação necessária, se tornam difíceis de conseguir.

Para se contornar esta dificuldade pode pedir-se que o aluno execute a passagem técnica em andamento pela sala e iremos reparar que, no exato momento da dificuldade, o corpo e o passo do aluno também irão abrandar ou até quebrar. O aluno irá aperceber-

se dessa quebra ou hesitação e irá tentar novamente. Com persistência, o aluno acabará por encontrar o meio termo para a coordenação motora entre dedos e coluna de ar.

## 6. Conclusão

O percurso desta investigação estabeleceu que a problemática da inexpressividade no ensino instrumental não reside na falta de métodos técnicos, mas sim na ausência de ferramentas práticas que ensinem o aluno a sentir e a ativar o corpo como o primeiro analisador musical. Ao longo deste trabalho, demonstrou-se que a solução para esta lacuna reside na reintegração do movimento, através de uma metodologia híbrida que utiliza a Eúritmia de Dalcroze como princípio filosófico e os critérios artísticos da Ginástica Rítmica como código para a criação de exercícios práticos.

O projeto conclui que o movimento físico é uma ferramenta pedagógica primária e indispensável no ensino do clarinete, cumprindo com sucesso três objetivos centrais. Primeiramente, a prática da marcha consciente e dos gestos rítmicos corrige a rigidez causada pelo metrônomo, transformando o corpo no seu próprio regulador de pulsação e garantindo a estabilidade rítmica. Em segundo lugar, a coreografia das emoções, inspirada no critério Caráter da Ginástica Rítmica, permite ao aluno resolver a tensão expressiva executada que, de outra forma, se manifestaria como rigidez na embocadura e na respiração. Ao forçar a expansão ou a contração corporal, o corpo aprende a utilizar a energia de forma funcional, libertando o som. Finalmente, o uso do movimento contínuo serve como um poderoso diagnóstico, sendo capaz de demonstrar e eliminar os obstáculos técnicos nas passagens mais difíceis, uma vez que o corpo expõe a falha de fluidez antes mesmo que o som o faça.

Em síntese, a metodologia proposta ultrapassa a limitação do ensino tradicional que separa a técnica da arte. O movimento passa a ser o mecanismo de transferência que garante que a precisão técnica no clarinete seja sempre a consequência de uma intenção corporal e expressiva consciente. Este projeto culmina, assim, com a convicção de que a reintegração do corpo no processo de aprendizagem é o futuro da pedagogia instrumental, formando clarinetistas que executam com a máxima precisão técnica, mas com a absoluta liberdade e profundidade expressiva que a música exige.

## 7. Bibliografia

- Abramson, R. M. (1980). *Dalcroze Eurhythmics*. Schott.
- Almeida, R. (2018). *O ensino superior de música em Portugal: Percursos e perspectivas*. Lisboa: Colibri.
- Blacking, J. (1973). *How musical is man?* Seattle: University of Washington Press.
- Bowman, W. (1998). *Philosophical perspectives on music*. Oxford University Press.

Carvalho, J. (2011). *Bandas filarmónicas em Portugal: História, identidade e função social*. Coimbra: Almedina.

Carvalho, J. (2020). Novos horizontes no ensino do clarinete em Portugal. *Revista Portuguesa de Educação Musical*, 7(2), 55–68.

Choksy, L. (1974). *The Kodály Method*. Prentice Hall.

Cruz, M. (2009). As bandas filarmónicas como escolas de música: Um estudo em contexto português. *Revista de Educação Musical*, 139(3), 45–62.

Findlay, E. (1971). *Rhythm and Movement: Applications of Dalcroze Eurhythmics*. Alfred Publishing.

Frazee, J., & Kreuter, K. (1987). *Discovering Orff: A Curriculum for Music Teachers*. Schott.

Goodkin, D. (2002). *Play, Sing, and Dance: An Introduction to Orff Schulwerk*. Schott.

Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people. *International Journal of Music Education*, 28(3), 269–289.

Hargreaves, D. J., & North, A. C. (2010). *The social and applied psychology of music*. Oxford University Press.

Houlahan, M., & Tacka, P. (2008). *Kodály Today: A Cognitive Approach to Elementary Music Education*. Oxford University Press.

Jaques-Dalcroze, É. (1921). *Rhythm, Music and Education*. G. P. Putnam's Sons.

Juntunen, M.-L. (2002). "Embodiment in Dalcroze Eurhythmics." *Nordic Research in Music Education*.

Juntunen, M.-L., & Westerlund, H. (2001). "Digging Dalcroze, or, dissolving the mind–body dualism: philosophical and practical remarks on the musical body in action." *Music Education Research*.

Juntunen, M. L., & Hyvönen, L. (2004). Embodiment in musical knowing: How body movement facilitates learning within Dalcroze eurhythmics. *British Journal of Music Education*, 21(2), 199–214.

MacDonald, R., Kreutz, G., & Mitchell, L. (Eds.). (2012). *Music, health, and wellbeing*. Oxford University Press.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Oliveira, L. (2010). O clarinete nas bandas filarmónicas portuguesas: Tradição e ensino. *Anais do Congresso de Educação Musical*, 5, 233–247.

Pereira, S. (2019). Concursos e masterclasses: O impacto na formação clarinetística em Portugal. *Revista Música*, 24(1), 77–89.

Small, C. (1998). *Musicking: The meanings of performing and listening*. Wesleyan University Press.

Swanwick, K. (1999). *Teaching music musically*. Routledge.

Rice, A. (2003). *The clarinet in the classical period*. Oxford University Press.

Seitz, J. (2005). *Sociocultural Contexts of Music Learning and Teaching*.

Silva, P. (2016). *O clarinete nos conservatórios portugueses: História e pedagogia*. Porto: Universidade do Porto.