

O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro

Simão António Alcobia Francisco

Orientadores

Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho

Professor Especialista Maestro Alberto Rodrigues Roque

Relatório 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 – Instrumento (Flauta Transversal) e Música de Conjunto, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho e do Professor Especialista Alberto Rodrigues Roque, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e da Escola Superior de Música de Lisboa, respetivamente.

Novembro de 2018

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor **Miguel Nuno Marques Carvalhinho**

Professor Ajunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Vogais

Professor **Especialista Pedro Miguel Reixa Ladeira**

Professor Ajunto da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Professora Doutora **Maria Luísa Faria de Sousa Cerqueira Correia Castilho**

Professora Ajunta da Escola Superior de Artes Aplicadas - IPCB

Dedicatória

Ao meu filho, Martim, à minha esposa Maria, à minha mãe, irmãs, cunhados e sobrinhos.
Em memória do meu pai e do meu irmão.

Agradecimentos

À minha família, por ser a minha base, o meu exemplo e a coragem para continuar em frente, com especial carinho à minha esposa, ao meu filho e à minha mãe.

À Professora Doutora Maria Luísa Castilho, por todo o acompanhamento, pela ajuda, por acreditar e por lutar sempre por mim e comigo.

Ao professor Especialista Maestro Alberto Roque, por ser um enorme exemplo de pessoa e profissional, por me ter apaixonado pela Direção de Orquestra e por todo o contributo que me deu na realização desta investigação.

À professora Katharine Rawdon e Stephanie Wagner por toda a partilha e crescimento humano e artístico que me proporcionaram.

À Canto Firme de Tomar por ser a instituição que me ajudou a ser tudo aquilo que sou hoje, por me ter dado espaço para a criação de novos projetos e por apostar de uma forma magnífica na cultura, na qual incluo todos os colegas, colaboradores e alunos, e à Sociedade Artística Musical dos Pousos por ser também grande parte do meu coração.

A todos os meus amigos que me deram um enorme apoio na conclusão deste trabalho e no meu dia-a-dia, sendo verdadeiros alicerces na construção do meu “eu”, com especial referência ao Jorge Barbosa, Tiago Rosa, Daniel Frazão, Hugo Ribeiro, Bruno Cruz e Carlos Lopes.

Resumo

O presente relatório de estágio, dividido em duas partes, reflete o desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada desenvolvida ao longo do ano letivo 2016/2017 e a investigação referente ao Projeto do Ensino Artístico.

A Prática de Ensino Supervisionada foi desenvolvida no Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar e a primeira parte deste trabalho descreve todo o desenvolvimento do estágio.

O projeto de investigação, com o tema “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro” visa a análise dos resultados obtidos com a aplicação desta metodologia - *warm-up* - e quais os seus benefícios para a construção de uma identidade sonora. Esta segunda parte apresenta os problemas e objetivos da investigação bem como a fundamentação teórica na qual se baseia a implementação do projeto. A metodologia da investigação baseou-se na recolha de dados através de entrevistas, questionários, aplicação e gravação, grelhas de observação e respetiva análise.

Palavras chave

Warm-up, identidade sonora, grupos de sopros, Orquestra de Sopros, Banda Filarmónica

Abstract

This internship report, presented in two parts, shows the development of both Supervised Teaching Practice undertaken during the 2016-2017 school year, and research related to the Arts Education Project.

The Supervised Teaching Practice occurred at the Canto Firme Arts Conservatory in Tomar, Portugal, and the first part of this report describes the development of this internship in detail.

The Arts Education Project, with the theme of “The Contribution of the Warm-Up in the Construction of a Sound-Identity in Wind Ensembles”, analyzes the results of using this specific methodology, and what benefits it can bring to the a “sound-identity” of an ensemble. This second part presents the problems and goals of the research as well as the theoretical foundations supporting its implementation. The research methodology was based on a range of data obtained through interviews, questionnaires, application of the methodology, recording, mapping observations, and thorough cross-analysis of this data.

Keywords

Warm-up, Sound-Identity, Wind Ensembles, Wind Orchestra, Wind Band

Índice

Agradecimentos	VII
Resumo	IX
Abstract.....	XI
Índice de Figuras	XVII
Lista de tabelas	XIX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos	XXI
Introdução	1
Parte I - Prática de Ensino Supervisionada	3
1. Contextualização Escolar	5
1.1. Caracterização geográfica e histórica da cidade de Tomar	5
1.2. Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar	7
1.2.1. Modelo de organização e gestão pedagógica	9
2. Caracterização da Disciplina de instrumento - Flauta Transversal	10
2.1. Caracterização da classe de Flauta Transversal	10
2.2. Competências a desenvolver no 11º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão - Flauta Transversal	10
2.2.1. Competências gerais	10
2.2.2. Competências específicas	10
2.2.3. Avaliação - provas e critérios de avaliação.....	11
3. Caracterização da Disciplina de Classe de Conjunto.....	12
3.1. Competências a desenvolver na Disciplina de Naípe e Orquestra dos Cursos Profissionais de Instrumentista de Sopros e Percussão.	12
3.1.1. Competências gerais	12
3.1.2. Competências específicas	12
3.1.3. Avaliação - critérios de avaliação.....	13
4. Caracterização dos alunos.....	14
4.1. Caracterização da aluna de instrumento	14
4.1.1. Repertório.....	14
4.1.2. Avaliações da aluna de instrumento.....	15
4.2. Caracterização dos alunos da disciplina de Naípe e Orquestra.....	15
4.2.1. Repertório.....	16
4.2.2. Avaliações dos alunos.....	16
5. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada - Instrumento	18

5.1. Síntese da prática pedagógica de Flauta Transversal	18
5.2. Planificações e relatórios de aula	20
6. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada -Classe de Conjunto	27
6.1. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto.....	27
6.2. Planificações e relatórios de aula	28
7. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada.....	35
Parte II - Projeto de Investigação	39
Introdução	41
1. Problema e objetivos do estudo	43
2. Fundamentação Teórica	45
2.1. Origem da música para Sopros.....	45
2.2. Bandas Filarmónicas	46
2.2.1. Origens.....	46
2.2.2 Em Portugal.....	48
2.3. Conceitos	51
2.3.1. Afinação	51
2.3.2. Articulação.....	52
2.3.3. Equilíbrio.....	54
2.4. Warm-up, conceito e objetivos	57
3. Plano de investigação e metodologia.....	63
3.1. Entrevistas e Questionários	65
3.1.1. Entrevistas a Maestros com carreira reconhecida nacional e internacionalmente;	65
3.1.2. Questionários a Maestros;	67
3.2. Exercícios de <i>Warm-up</i>	69
3.3. Grelhas de observação e Gravações.....	73
4. Análise dos resultados	75
4.1. Questionários a Maestros.....	75
4.2. Grelhas de observação e Gravações.....	89
5. Discussão dos resultados e Conclusão	92
Bibliografia	95
Apêndices.....	99
Apêndice A - Modelo de questionário a maestros	99

Apêndice B - Grelhas de Observação preenchidas	107
Apêndice C - Entrevista Maestro Alberto Roque	113
Apêndice D - Entrevista Maestro Félix Hauswirth	119
Apêndice E - Entrevista Maestro Matthew George	125
Apêndice F - Entrevista Maestro Shawn Smith	131
Anexos	137
Anexos A - Repertório Flauta Transversal Orquestra	139
Anexo B - Cartazes Audições Concertos Estágios	151

Índice de Figuras

Figura 1 - Castelo de Tomar.....	5
Figura 2 - Convento de Cristo	5
Figura 3 - Sede do Conservatório de Artes.....	7
Figura 4 - Orquestra Sinfónica de Thomar	7
Figura 5 - Organograma	9
Figura 6 - Nomenclatura da indicação de Staccato.....	53
Figura 7 - Nomenclatura da indicação de portato	53
Figura 8 - Nomenclatura da indicação de acento	54
Figura 9 - Nomenclatura da indicação de tenuto	54
Figura 10 - Nomenclatura da indicação de marcato.....	54
Figura 11 - Pirâmide de equilíbrio.....	56
Figura 12 - Diagrama de equilíbrio	56
Figura 13 - Pirâmide do equilíbrio por instrumentos.....	57
Figura 14 - Capa manual Young Ensemble warm-up.....	69
Figura 15 - Exercício de notas longas I	70
Figura 16 - Excerto da partitura coral I	71
Figura 17 - Grelha de observação	73
Figura 18 - Género.....	75
Figura 19 - Idade	76
Figura 20 - Experiencia com maestro	76
Figura 21 - Habilitações académicas e cursos	77
Figura 22 - Agrupamentos que dirigem	78
Figura 23 - Zona geográfica	78
Figura 24 - Recurso a exercícios de warm-up	79
Figura 25 - Tempo disponibilizado (em minutos)	83
Figura 26 - Considera que os alunos/músicos aumentam a qualidade da sua prestação	84
Figura 27 - Análise das respostas à questão 3 da categoria c.....	86
Figura 28 - Análise das respostas à questão 4 da categoria c.....	87
Figura 29 - Análise da grelha de observação OSCF	90
Figura 30 - Análise da grelha de observação SAMP	91

Lista de tabelas

Tabela 1 - Critérios de avaliação da disciplina de naipe e orquestra do curso profissional de sopro e percussão	13
Tabela 2 - Avaliação da aluna de instrumento	15
Tabela 3 - Avaliação do aluno 1	16
Tabela 4 - Avaliações do aluno 2	16
Tabela 5 - Avaliações do aluno 3	17
Tabela 6 - Avaliações do aluno 4	17
Tabela 7 - Avaliações do aluno 5	17
Tabela 8 - Avaliações do aluno 6	17
Tabela 9 - Quadro síntese da prática pedagógica de Flauta Transversal.....	18
Tabela 10 - planificação da aula de instrumento 15 de Setembro de 2016	21
Tabela 11 - Planificação da aula de instrumento 5 de janeiro de 2017.....	23
Tabela 12 - Planificação da aula de Instrumento 19 de Abril de 2017.....	25
Tabela 13 - Quadro síntese da prática pedagógica de Classe de Conjunto	27
Tabela 14 - Planificação da aula de Classe de Conjunto 16 de Setembro de 2016.....	29
Tabela 15 - Planificação da aula de Classe de Conjunto 3 de Março de 2017	31
Tabela 16 - planificação da aula de Classe de Conjunto 21 de Abril de 2017.....	33
Tabela 17 - Guião das entrevistas a Maestros com carreira reconhecida nacional e internacionalmente.....	66
Tabela 18 - Guião dos questionários a Maestros	68
Tabela 19 - Importância do trabalho de <i>warm-up</i> na formação que dirige.....	80
Tabela 20 - Análise das respostas à questão: "Se não utiliza, qual a razão?".....	80
Tabela 21 - Os exercícios escolhidos diferem consoante a formação	81
Tabela 22 - Questão: "que exercícios utiliza?".....	82
Tabela 23 - Quais as maiores dificuldades a nível de questões base	85
Tabela 24 - Como procura resolve-las.....	86
Tabela 25 - Análise das respostas à questão 5 da categoria C	88
Tabela 26 - Análise das respostas à questão 6 da Categoria C	89

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

OSCF - Orquestra de Sopros da Canto Firme

SAMP - Sociedade Artística Musical dos Pousos

Introdução

Decorreu no ano letivo de 2016/2017 a Prática de Ensino Supervisionada, a qual desponta da frequência do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco.

A Parte I do presente trabalho recai justamente na apresentação do que foi o desenvolvimento do estágio. A sua génese encerra um conhecimento do contexto escolar e individual/pessoal dos alunos, bem como a elaboração de planificações e relatórios de aula, procurando promover uma posterior reflexão acerca do percurso formativo vivenciado.

Assim a primeira parte está dividida em sete capítulos, sendo que no Capítulo 1 encontraremos a caracterização da escola e do seu meio envolvente, onde é referida a caracterização geográfica e histórica da cidade de Tomar e do Conservatório de Artes Canto Firme. Nos Capítulos 2 e 3 é-nos apresentada a caracterização das disciplinas de instrumento e de Classe de Conjunto, respetivamente.

O Capítulo 4 irá espelhar a caracterização dos alunos com os quais a Prática de Ensino Supervisionada foi desenvolvida.

O Capítulo 5 e 6 demonstra a prática desenvolvida no decorrer do estágio. Estas incluem a síntese das práticas pedagógicas e três planificações e relatórios de aula de Instrumento e de Classe de Conjunto, respetivamente. As planificações e relatórios de aula selecionadas correspondem a uma aula lecionada em cada período do ano letivo.

No último capítulo encontraremos patente a reflexão pessoal da Prática de Ensino Supervisionada.

A Parte II do trabalho diz respeito ao Projeto de Investigação, cujo tema é “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Parte I - Prática de Ensino Supervisionada

1. Contextualização Escolar

1.1. Caracterização geográfica e histórica da cidade de Tomar

A cidade de Tomar, cidade Templária, situa-se no centro geográfico de Portugal, e pertence ao distrito de Santarém. O seu nome provém do árabe, *Thomar*, o qual se referia ao rio que atravessa a cidade – o Rio Nabão.

O fundador da cidade, D. Gualdim Pais – 4º Grão-Mestre da Ordem de Cristo – deu começo à edificação da vila cristã no ano de 1160, tendo erguido o Castelo e surgido posteriormente as primeiras povoações nesta terra.



Figura 1 - Castelo de Tomar

Tomar, foi reconhecida como cidade em Fevereiro de 1844 por D. Maria II. Ao longo do tempo Tomar foi-se afirmando nos roteiros turísticos, contendo circuitos pedonais, uma maravilhosa oferta paisagística e a história da arte de várias épocas, como é visível nos diversos monumentos tomarenses. Entre os monumentos mais importantes da



Figura 2 - Convento de Cristo

cidade é possível visitar a capela de Santa Iria que referencia um convento do século VII, a Igreja de Santa Maria dos Olivais, onde em tempos esteve instalado um convento beneditino e cujo edifício atual respeita ao estilo gótico. Já na parte antiga da cidade, zona na qual se desenvolvia a preparação dos Templários no treino das cavalgadas, surge um edifício manuelino, a Igreja de São João Baptista. De frente para este monumento situa-se um edifício reconstruído, do século XVII – Palácio D. Manuel I – que é atualmente o edifício da Câmara Municipal de Tomar. Numa das suas ruas históricas, e passando muitas vezes despercebida, surge a antiga Sinagoga de Tomar, local sagrado dos judeus, que tinham ali o seu núcleo central. Por fim, a joia da coroa Tomarenses, e quem sabe nacional, sendo Património da

Humanidade, surge o Convento de Cristo, no qual podemos vislumbrar arquitetura compreendida entre os séculos XII e XVII (Graça, 1999).

Um dos Cavaleiros da Ordem de Cristo, Jácome Ratton, deixou a sua marca em Tomar pelo desenvolvimento da indústria, criando uma escola que era dirigida a todos os operários. Este acontecimento veio a ter grande impacto no posterior desenvolvimento da cidade e da população.

Outra personagem importante na cidade de Tomar foi Fernando Araújo Ferreira, carinhosamente tratado por “Nini Ferreira”, o qual deixou legadas várias obras

literárias essenciais para o entendimento da cidade. Nini Ferreira foi fundador do jornal *O Templário* e em meados do século XX foi um dos transformadores da Festa dos Tabuleiros.

A Festa dos Tabuleiros, ou festa do Divino Espírito Santo, é um dos grandes ícones da cidade de Tomar, tratando-se esta de uma das mais antigas manifestações culturais e religiosas do nosso país. Esta é realizada de quatro em quatro anos e a tradição mantém-se até aos nossos dias. No cortejo da festa todas as freguesias se fazem representar e as ruas da cidade são percorridas num ambiente carregado de cor, luz e acima de tudo partilha.

No Concelho de Tomar existem quatro Bandas Filarmónicas. Duas que se encontram sediadas dentro da cidade (Banda Nabantina e Banda Filarmónica Gualdim Pais) e duas sediadas em aldeias pertencentes ao concelho (Banda de Paialvo-Manoel de Mattos e Banda da Pedreira). Atualmente existem duas escolas de música com ensino oficial: o Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar e o Centro de Formação Artística da Sociedade Filarmónica Gualdim Pais. Em tempos chegaram a existir mais duas escolas, sendo estas o Conservatório Regional de Tomar e o Orfeão Tomarense.

Obviamente falar de Tomar implica obrigatoriamente falar de uma figura incontornável do Séc. XX, com enorme repercussão quer a nível nacional como internacional. Fernando Lopes-Graça, maestro e compositor português do século XX, nasce em Tomar na “rua da judiaria” (e a rua é assim intitulada por ser nesta que está situada a Sinagoga de Tomar, e o facto de Fernando Lopes-Graça ter nascido nela faz com que muitos historiadores e musicólogos o coleem ao judaísmo). Lopes-Graça apresentou analogias que sempre foram de encontro à importância da cultura como fundamento para a construção da sociedade, reforçada com a conceção social da arte e o progresso da humanidade.

1.2. Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar

O Conservatório de Artes é uma das três valências da Canto Firme de Tomar - Associação de Cultura. Esta provém da existência do Coro Misto que havia nascido em 1980 no seio da Sociedade Filarmónica Nabantina, sendo que apenas foi oficializada como associação no ano de 1982, tendo em conta que foi neste ano que o Coro Misto se dissociou da instituição onde nascera devido a questões logísticas e artísticas.

A existência de uma escola de música foi dos principais fatores da separação. Segundo relatado oralmente, os coralistas tinham o desejo de aprender música, tanto ao nível da teoria musical como ao nível técnico. No entanto a direção da banda e os músicos filarmónicos apresentaram forte oposição pois (à época) não consideravam os coralistas como músicos. Estando a associação



Figura 3 - Sede do Conservatório de Artes

oficializada começaram por desenvolver uma Escola de Música, muito ligada à música antiga, a qual incluía música medieval e barroca, e só em 1996 é que o ensino se oficializou, dando origem ao Conservatório de Artes.

Atualmente a Canto Firme possui três grandes valências: O Coro Misto, a Oficina de Teatro e o seu Conservatório de Artes, sendo que este último alberga Música para Pais e Bebés, Iniciação Musical em colaboração com os Jardins Escola e com o Projeto Firminhos (Método Suzuki), Ensino Vocacional Artístico em Regime Articulado (2º e 3º ciclos), Regime Supletivo e mais recentemente os Cursos Profissionais de Instrumentista de Sopro e Percussão, Cordas e Teclas e Interpretação (Teatro) em parceria com a Escola Secundária Jácome Ratton.



Figura 4 - Orquestra Sinfónica de Thomar

A Canto Firme apresenta ainda vários grupos e orquestras, como a Orquestra de Sopros, Ensemble de Metais, Orquestra de Cordas do Vocacional, Ensemble de Clarinetes, grupos de Música de Câmara, Coros Infantil e Juvenil, grupo de percussão, uma *Big Band* e mais recentemente uma Orquestra Sinfónica, a *Orquestra Sinfónica de Thomar*.

Com o intuito de alargar o Ensino Especializado de Música na região, foi fundado em 2009 um pólo do Conservatório em Mação. Firmação – Conservatório de Música de Mação – o qual nasce da cooperação entre a Canto Firme e a Autarquia local, no sentido de promover um ensino de qualidade numa região com muita tradição filarmónica. Deste pólo, com o intuito de alargar o seu âmbito de ação, surge também uma parceria

com o Agrupamento de Escolas de Vila de Rei, tendo sido assim criada uma seção do Conservatório nesta região.

O Conservatório de Artes conta com quinze salas de aula, cinco estúdios para estudo individual, uma sala de Professores, uma sala de alunos, refeitório e bar, dois Gabinetes Administrativos, Secretaria, WC em todos os pisos, um pequeno auditório (Auditório *João Mota*) e um grande auditório (Auditório *Fernando Lopes-Graça*), este último com capacidade para 250 pessoas sentadas.

No ano letivo de 2016/2017 o Conservatório contava com a colaboração de um corpo docente constituído por 32 professores e cerca de 270 alunos distribuídos pelos diversos cursos de instrumento – Flauta Transversal, Clarinete, Saxofone, Fagote, Trompete, Trompa, Trombone, Eufónio, Tuba, Percussão, Violino, Violoncelo, Guitarra, Piano, Órgão, Flauta de Bisel e Piano. Contava ainda com a colaboração de 7 funcionários, entre administrativos e auxiliares.

1.2.1. Modelo de organização e gestão pedagógica

Sendo que o Conservatório de Artes da Canto Firme de Tomar está sobre a alçada da Associação Canto Firme, apresenta a seguinte organização:

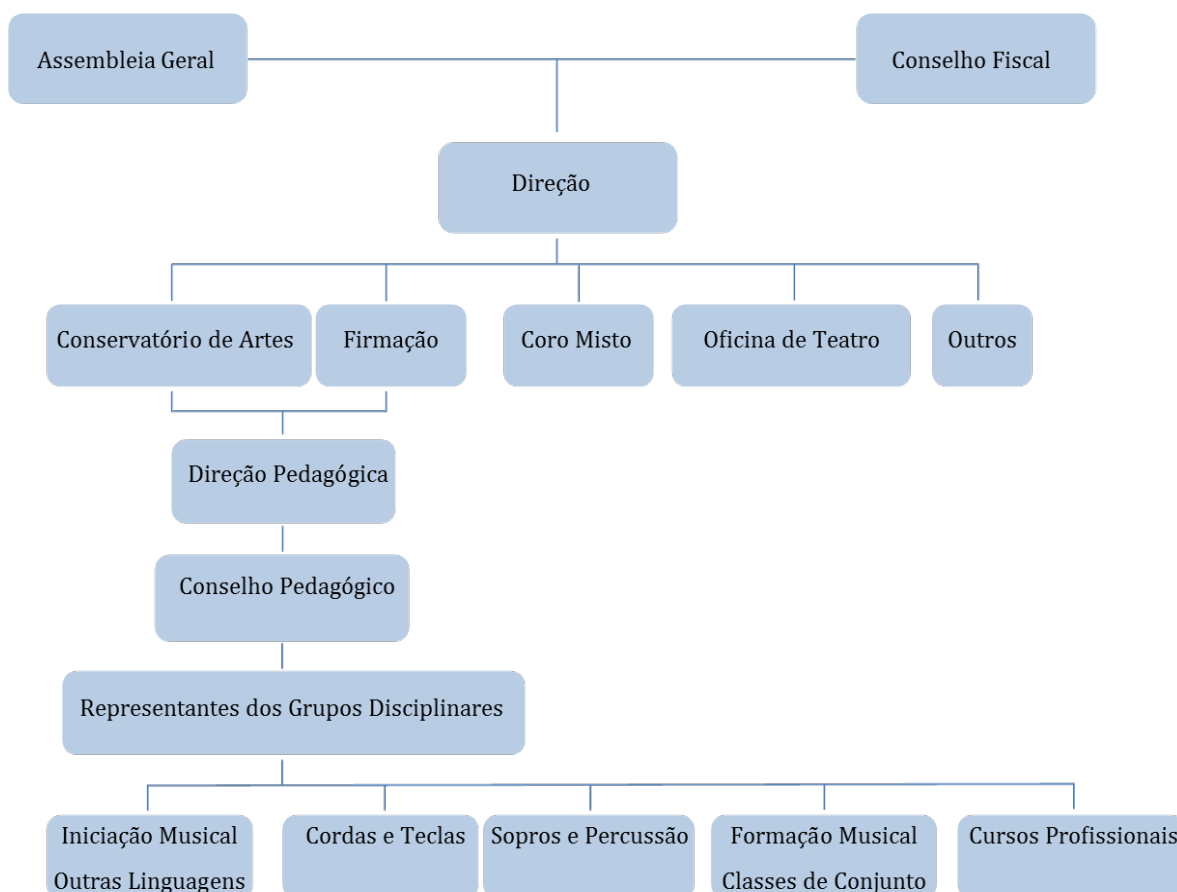


Figura 5 - Organograma

2. Caracterização da Disciplina de instrumento - Flauta Transversal

2.1. Caracterização da classe de Flauta Transversal

A classe de Flauta Transversal do Conservatório de Artes Canto Firme conta com 10 alunos, sendo que 8 frequentam o Curso Básico em regime articulado e 2 alunos frequentam o Curso Profissional de Instrumentista. No que respeita ao 11º ano, a classe conta com 1 aluna, a qual foi a aluna participante na Prática de Ensino Supervisionada.

2.2. Competências a desenvolver no 11º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão - Flauta Transversal

2.2.1. Competências gerais

- Estimular as capacidades do aluno e favorecer a sua formação e desenvolvimento equilibrado de todas as suas potencialidades;
- Desenvolver o gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos, resultantes de bons hábitos de estudo;
- Proporcionar o contacto do aluno com a música, nas mais diversas formas, promovendo a sua compreensão;
- Estimular a audição de obras de orquestra;
- Estimular a audição de repertório importante do instrumento;
- Desenvolver a capacidade sonora;
- Desenvolver capacidades técnicas e musicais;
- Desenvolver a leitura musical;
- Desenvolver a musicalidade e interpretação.

2.2.2. Competências específicas

- Desenvolver a postura, embocadura, respiração, som, técnica e musicalidade;
- Executar correta e confortavelmente as dedilhações entre Dó3 e Dó6;
- Adquirir capacidades de leitura musical;
- Potenciar a evolução do sentido rítmico, musical, expressivo e de dinâmica;
- Desenvolver competências na execução musical de diferentes épocas, historicamente bem informadas;

- Executar todas as escalas maiores, respetivas escalas menores, arpejos maiores e menores no estado fundamental e com inversões e escalas cromáticas;
- Controlo de dinâmicas;
- Assegurar competências de afinação;
- Utilizar diferentes ornamentos e efeitos (trilo, mordente, apogiatura, flutterzunger, slap);
- Assegurar uma fluente leitura à primeira vista;
- Conferir um cunho pessoal à interpretação;
- Desenvolver a consciência da importância do hábito e organização do estudo.

2.2.3. Avaliação - provas e critérios de avaliação

Avaliação é contínua e realizada pelo professor e deve refletir a participação, empenho, comportamento, assiduidade e pontualidade do aluno, bem como a sua evolução técnica e artística e a sua prestação nas audições públicas.

Avaliação/Percentagens:

Trabalho apresentado na sala de aula 50%

Prestação nas audições públicas 25%

Prova de Avaliação 25%

A avaliação das provas finais de período é atribuída por um júri de pelo menos 2 professores. A classificação obtida pelo aluno nas provas finais de período terá que ser positiva, pois, apenas são sujeitos a prova de passagem, no final do ano letivo, os alunos que tenham tido classificação final de frequência positiva.

3. Caracterização da Disciplina de Classe de Conjunto

3.1. Competências a desenvolver na Disciplina de Naípe e Orquestra dos Cursos Profissionais de Instrumentista de Sopros e Percussão.

3.1.1. Competências gerais

- Despertar e motivar o aluno para a música de conjunto;
- Desenvolver as capacidades musicais dos alunos;
- Possuir conhecimento geral do repertório;
- Ter conhecimento e consciência da sonoridade do grupo;
- Saber conjugar a audição e visão como forma de comunicação e articulação entre os elementos do grupo;
- Promover a aquisição de hábitos de trabalho;
- Fomentar a autonomia do aluno;
- Fomentar a auto e heterocrítica para o desenvolvimento do grupo;
- Desenvolver o sentido de responsabilidade;
- Articular a importância da música de conjunto com as demais disciplinas artísticas.

3.1.2. Competências específicas

- Ter um conhecimento geral das obras a trabalhar;
- Ter conhecimento relativamente ao contexto histórico e cultural das obras, visando uma melhor interpretação;
- Saber/conhecer a distribuição das várias partes individuais;
- Adquirir noção da diferença de execução de partes solísticas ou de acompanhamento;
- Ter boa postura corporal;
- Adquirir projeção de som;
- Adquirir qualidade sonora;
- Ter noção da sonoridade do grupo;
- Saber conjugar timbre e volume para o equilíbrio sonoro do grupo;
- Desenvolver o sentido de afinação em grupo;
- Desenvolver o fraseio e a musicalidade;
- Adquirir noções de harmonia;
- Adquirir competência de comunicação entre o grupo através da respiração, visão e movimento corporal;
- Promover a interação musical;
- Fomentar a interdisciplinaridade.

3.1.3. Avaliação - critérios de avaliação

A disciplina de Classe de Conjunto (Naípe e Orquestra) era avaliada segundo a tabela apresentada de seguida.

Tabela 1 - Critérios de avaliação da disciplina de naípe e orquestra do curso profissional de sopro e percussão

	Domínios	Ponderação	Instrumentos de avaliação
Competências	Domínio Atitudinal		
	Assiduidade e pontualidade.	5%	Observação direta e contínua 25%
	Material na aula	5%	
Interesse e empenho	5%		
Participação nas atividades da escola, dentro e fora da sala de aula	10%		
	Domínio dos conteúdos programáticos.	10%	Aquisição de conteúdos 20%
	Aquisição de competências essenciais e específicas.	10%	
	Coordenação psico-motora, Evolução na aprendizagem.	15%	Avaliação contínua Aula semanal das obras musicais definidas pelo docente 55%
	Sentido de pulsação, ritmo, harmonia, fraseado.	15%	
	Fluência de leitura / Qualidade do som trabalhado	15%	
		15%	

A Disciplina era composta por três horas semanais, e poderia ser dividida em ensaios *tuttis*, ou em ensaios de naípe. Nesta disciplina foram colocados em prática alguns exercícios de aquecimento – *Warm-up* - referentes à investigação em curso.

4. Caracterização dos alunos

4.1. Caracterização da aluna de instrumento

A aluna, natural de Leiria, iniciou os seus estudos musicais com 7 anos de idade na Escola de Música do Orfeão de Leiria na classe de flauta transversal da Professora Neuza Bettencourt. Terminou o 5º grau do Curso Articulado de Música e prosseguiu os seus estudos na área das Ciências dos Cursos Gerais. Ao terminar o 11º ano neste Curso Geral, optou por regressar ao início do ciclo para ingressar no Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão. No ano 2016-17 frequentava o 11º ano do Curso Profissional de Instrumentista de Sopro e Percussão do Conservatório de Artes da Canto Firme na classe do Professor Simão Francisco e integrava a Banda Filarmónica dos Pousos.

Na escola, a aluna sempre obteve aproveitamento a todas as disciplinas e revelava-se muito empenhada. Durante o ano letivo, a aluna participou nas Olimpíadas da Música do Conservatório no qual foi premiada com uma Menção Honrosa.

O seio familiar é composto pelos pais e uma irmã, sendo que esta também estudou música (percussão) e ainda faz parte da Filarmónica dos Pousos.

4.1.1. Repertório

O repertório da aluna foi pensado no intuito de trabalhar expressividade e técnica, sendo que maior parte do repertório apresentava grande dificuldade técnica. Foi também desenhado no sentido de apresentar novas linguagens.

Assim, o repertório trabalhado com a aluna foi:

- *La technique d'embouchure* de Ph. Bernold
- *De La Sonorité* de Marcel Moyse
- *Grands exercices journaliers* de P. Taffanel et Ph. Gaubert
- *Exercices journalieres pour la flute*, op.5 de Reichert
- *Estudos para Flauta – Kohler*
- *Syrinx (pour flute solo)* de Debussy
- *La Flute de Pan* de Jules Mouquet
- *Concertino para Flauta* de Cécile Chaminade
- *Density 21.5* de Varése
- *Sonata em Lá menor para flauta Solo* de C. P. E. Bach
- *Easter Paraphrase* de José Blesa

4.1.2. Avaliações da aluna de instrumento

Tabela 2 - Avaliação da aluna de instrumento

	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naípe e Orquestra
IV Módulo	17	17	17	17
V Módulo	18	18	15	17
VI Módulo	18	18	16	17

A aluna obteve bom aproveitamento a todas as disciplinas da parte técnica do Curso Profissional de Instrumentista de Sopros e Percussão, sendo que o mesmo se reflete em todas as disciplinas da parte científica e sociocultural.

4.2. Caracterização dos alunos da disciplina de Naípe e Orquestra

A turma do 11º Ano do Curso de Instrumentista de Sopros de Percussão é constituída da seguinte forma:

Número de alunos	6
Número de rapazes	5
Número de raparigas	1
Instrumentos	Eufónio - 1 Trompa - 3 Trompete - 2
Naturalidade	Tomar - 2 Leiria - 1 Montalvo - 1 Meia-Via - 1 Lapas - 1

A turma é constituída por 6 alunos, dos quais 1 do sexo feminino e os restantes 5 do sexo masculino. Na turma existem três instrumentos, eufónio com um aluno, trompa com três alunos e trompete com dois alunos.

Os elementos da turma provêm de diversos locais. Dois alunos são de Tomar, 1 de Leiria, 1 de Montalvo, 1 da Meia-Via e por final 1 das Lapas.

Dos seis alunos totais da turma, quatro obtiveram formação em Escolas de Música oficiais, completando o 5º grau, e dois obtiveram a sua formação inicial nas bandas Filarmónicas das localidades de onde são provenientes.

A turma tem ainda dois alunos provenientes de famílias destruídas, em que dos dois um vive apenas com o pai, e outro habita com a avó materna. Dos seis alunos apenas dois tem irmãos na família.

4.2.1. Repertório

O Repertório trabalhado na disciplina de Naípe e Orquestra visou o aumento de conhecimento de repertório original para Orquestra de Sopros, e muito deste de compositores Portugueses.

Ao longo do ano letivo foram trabalhadas as seguintes obras:

- *English Folk Song Suite* de Vaughan Williams;
- *Second Suite in F* de Gustav Holst;
- *La Forza del Destino* de Giuseppe Verdi;
- *William Byrd Suite* de Gordon Jacob;
- *Magnum Misterium* de M. Lauridsen;
- *Fantasia for Cello* de F. Hidas;
- *Sinfonia nº1* de V. Kallinikov;
- *Gaudium* de Luís Cardoso;
- *Fanfarre Overture* de Lino Guerreiro;
- *Maud'adib* de Lino Guerreiro;
- *Suite da Beira Baixa* de Carlos Amarelinho;
- *1ª Suite para Banda* de Jorge Salgueiro;

4.2.2. Avaliações dos alunos

Tabela 3 - Avaliação do aluno 1

Aluno 1	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naípe e Orquestra
I Módulo	15	12	15	17
II Módulo	16	14	16	16
III Módulo	15	12	15	17

Tabela 4 - Avaliações do aluno 2

Aluno 2	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naípe e Orquestra
I Módulo	15	11	15	16
II Módulo	14	10	15	15
III Módulo	15	10	16	16

Tabela 5 - Avaliações do aluno 3

Aluno 3	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naipes e Orquestra
I Módulo	18	12	15	17
II Módulo	17	14	16	16
III Módulo	17	14	16	16

Tabela 6 - Avaliações do aluno 4

Aluno 4	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naipes e Orquestra
I Módulo	17	13	15	16
II Módulo	17	14	16	15
III Módulo	15	14	16	17

Tabela 7 - Avaliações do aluno 5

Aluno 5	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naipes e Orquestra
I Módulo	10	10	15	15
II Módulo	12	10	15	15
III Módulo	11	11	15	16

Tabela 8 - Avaliações do aluno 6

Aluno 6	Instrumento	Projetos Coletivos	Música de Camara	Naipes e Orquestra
I Módulo	17	19	15	17
II Módulo	17	20	16	16
III Módulo	17	19	17	17

A turma é constituída por alunos de nível médio/bom, sendo que na disciplina de Naipes e Orquestra revelam-se alunos empenhados, trabalhadores e interessados, alcançando assim bons resultados. De referir que estas avaliações apresentadas provêm de todo o ano letivo 2016-17, sendo que os módulos estão em conformidade com o períodos letivos.

5. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada - Instrumento

5.1. Síntese da prática pedagógica de Flauta Transversal

É agora apresentado um quadro síntese da prática pedagógica referente à disciplina de Flauta de Transversal. Esta disciplina apresentou uma carga semanal de três horas, normalmente divididas em dois blocos, um de uma hora e o segundo de duas horas.

Tabela 9 - Quadro síntese da prática pedagógica de Flauta Transversal

Aula	Data	Sumário
1 e 2	15-09-2016	Apresentação dos critérios de avaliação e diálogo sobre os objetivos a atingir no presente ano letivo. Definição do repertório e estudos a desenvolver durante o ano letivo. Exercícios de Sonoridade e afinação, provenientes de diversos manuais como por exemplo Bernold e Reichert, e outros de tradição oral.
3	21-09-2016	Exercícios de respiração. Exercícios de Sonoridade e afinação do manual <i>La Technique d'Embouchure</i> (Philippe Bernold).
4 e 5	13-10-2016	Exercícios de Sonoridade e afinação, provenientes de diversos manuais como por exemplo Bernold e Reichert, e outros de tradição oral. Exercícios técnicos do manual <i>Taffanel & Gaubert</i> . Estudos (Köhler).
6	18-10-2016	<i>La flute de Pan</i> (Jules Mouquet): Trabalho técnico e de fraseado sobre o primeiro andamento.
7 e 8	20-10-2016	Exercícios de sonoridade e técnica; Estudos (Köhler); <i>Syrinx</i> (Debussy): trabalho sobre as passagens técnicas e resolução de problemas rítmicos;
9	25-10-2016	<i>Syrinx</i> (Debussy): Análise da estrutura dinâmica da obra e marcação de respirações.
10 e 11	27-10-2016	Exercícios de sonoridade e técnica; Trabalho sobre o rigor técnico no primeiro andamento da obra <i>La Flute de Pan</i> (Jules Mouquet); <i>Syrinx</i> (Debussy);
12	03-11-2016	Exercícios técnicos e de sonoridade.
13 e 14	10-11-2016	Exercícios de Sonoridade, com especial foco em exercícios de diminuendos; Trabalho sobre o segundo andamento da obra <i>La Flute de Pan</i> (Jules Mouquet); <i>Syrinx</i> (Debussy);
15	15-11-2016	Exercícios de sonoridade e técnica; Estudos (Köhler);
16 e 17	17-11-2016	<i>Syrinx</i> (Debussy); <i>La Flute de Pan</i> (Jules Mouquet): I e II Andamentos
18	22-01-2016	Exercícios de Sonoridade e Técnica dos autores Reichert, Taffanel e Bernold, bem como exercícios de tradição oral.
19 e 20	24-11-2016	Exercícios de técnica e sonoridade. Estudos de Köhler; III Andamento da obra <i>La flute de Pan</i> (Joules Mouquet) – Técnica e marcação de respirações;
21	29-11-2016	Exercícios de Sonoridade (Exercício dos “sons fantasma”). <i>Syrinx</i> (Debussy).

22 e 23	06-12-2016	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos de Köhler; <i>La flute de Pan</i> (Jules Mouquet);
24 e 25	13-12-2016	Simulação de prova com o repertório a apresentar (apenas as obras).
26 e 27	15-12-2016	Prova Final de Quarto Módulo.
28 e 29	03-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade).
30	05-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
31 e 32	09-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler. <i>Density 21.5, Varése.</i>
33 e 34	10-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade).
35	12-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
36 e 37	16-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler. <i>Density 21.5, Varése.</i>
38, 39 e 40	17-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade).
41	19-01-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Density 21.5, Varése.</i>
42 e 43	20-02-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade).
44 e 45	21-02-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
46 e 47	21-02-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
48, 49 e 50	23-02-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
51	24-02-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
52	02-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
53 e 54	07-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
55	09-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
56 e 57	14-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
58	16-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
59 e 60	21-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
61	23-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica.
62 e 63	28-03-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. <i>Concertino para flauta e piano</i> (Cécile Cháminade). <i>Density 21.5, Varése.</i>
64	30-03-2017	Simulação de prova.

65 e 66	04-04-2017	Prova final do V módulo.
67	19-04-2017	Exercícios de Sonoridade e afinação, provenientes de diversos manuais como por exemplo Bernold e Reichert, e outros de tradição oral.
68	27-04-2017	<i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
69 e 70	02-05-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
71	04-05-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
72 e 73	09-05-2017	Estudos Köhler. <i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa).
74	11-05-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
75 e 76	16-05-2017	<i>Easter Paraphrase</i> de José Blesa. <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
77	18-05-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
78 e 79	23-05-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
80	25-05-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
81 e 82	30-05-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
83	01-06-2017	<i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
84 e 85	06-06-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach).
86, 87 e 88	08-06-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach). Estudos Köhler.
89 e 90	13-06-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
91 e 92	20-06-2017	<i>Easter Paraphrase</i> (José Blesa). <i>Sonata em Lá menor</i> (C.P.E. Bach). Estudos Köhler.
93	21-06-2017	Exercícios de Sonoridade e Técnica. Estudos Köhler.
94	22-06-2017	Simulação de prova final de módulo.
95 e 96	27-06-2017	Prova final de VI Módulo.

5.2. Planificações e relatórios de aula

São agora apresentadas algumas planificações e relatórios de aula. Tendo em conta o grande número de planificações e relatórios elaborados ao longo do ano letivo, foram selecionadas três planificações com os respetivos relatórios, correspondendo cada uma a um período diferente do ano letivo. Pretende-se assim, dar uma ideia da continuidade do trabalho desenvolvido ao longo do ano.

Tabela 10 - planificação da aula de instrumento 15 de Setembro de 2016

		Disciplina: Flauta Transversal		
Aula nº 1 e 2		Data: 15/09/2016		
Horário: 14h00 16h00		Duração: 120'		
Sumário: Apresentação dos critérios de avaliação e diálogo sobre os objetivos a atingir no presente ano letivo. Definição do repertório e estudos a desenvolver durante o ano letivo. Exercícios de Sonoridade e afinação, provenientes de diversos manuais como por exemplo Bernold e Reichert, e outros de tradição oral.				
Objetivos: Executar os exercícios com qualidade sonora; Adquirir qualidade tímbrica e dinâmica em toda a extensão do instrumento; Desenvolver a capacidade de controlo do apoio muscular na zona diafragmática; Desenvolver o sentido de musicalidade.				
Conteúdos	Recursos pedagógicos	Metodologia	Recursos materiais	Tempo
Som	<i>Exercício do “Tronco”</i>	Iniciar o exercício na nota mais grave do instrumento, e com recurso a harmónicos tocar a nota fundamental e as duas oitavas seguintes, de forma a procurar equilibrar os três registos quer a nível tímbrico, quer a nível dinâmico.	Estante Lápis e borracha	10'
	<i>Sons “Fantasma”</i>	Utilizar as dedilhações da terceira oitava, sem qualquer tipo de apoio, e ativar o apoio diafragmático até se obter o som real.		10'
Afinação	<i>La Technique d’Embouchure</i> , de Philippe Berbold	Executar o vocalizo nº1 do I capítulo, dando foco à utilização do apoio diafragmático, e procurando consolidar a igualdade tímbrica entre os diferentes intervalos; Procurar igualmente a intensão de fraseado.		20'
	<i>Exercices journalieres pour la flute</i> , op.5 de Reichert	Executar a primeira tonalidade maior e a sua relativa menor, com golpadas de ar, muito lentamente, após consolidação acrescentar articulação simples e por fim executar em legato todo o exercício.		20'
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Relatório da aula nº 1 e 2

Flauta Transversal

A aula decorreu como previsto.

Embora fosse a primeira aula do ano letivo, a aluna demonstrou continuidade de trabalho ao longo das férias.

Foram realizados exercícios de sonoridade já aplicados no ano anterior, de forma a perceber se a aluna tinha adquirido e assimilado os conceitos e as técnicas de base trabalhadas no primeiro ano do curso.

A maior parte dos conceitos apresentaram-se assimilados, e este fator fez com que se conseguisse avançar no sentido de aprofundar a qualidade da emissão sonora e o foco do som.

Foram também apresentados alguns exercícios novos de forma a permitir a continuidade da evolução da aluna.

Tabela 11 - Planificação da aula de instrumento 5 de janeiro de 2017

		Disciplina: Flauta Transversal		
Aula nº 30		Data: 05/01/2017		
Horário: 14h30 15h30		Duração: 60'		
Sumário: Exercícios de Sonoridade e Técnica.				
Objetivos: Executar com qualidade todos os exercícios de sonoridade realizados; Adquirir competência e segurança técnica ao nível da digitação; Desenvolver uma articulação leve.				
Conteúdos	Recursos pedagógicos	Metodologia	Recursos materiais	Tempo
Som	Golpadas	Utilizar o exercício de tradição oral, começando no si médio da flauta e descendo de meio em meio-tom articulando apenas com o ar. Repetir o mesmo processo uma oitava acima.	Lápis e borracha	10'
	Arpejos descendentes com flexibilidade	Exercício de tradição oral. Executar os diferentes arpejos maiores de forma descendente, baixando meio-tom a cada nota apenas utilizando a abertura do maxilar inferior.	Estante	10'
	Escalas “sobe e desce”	Iniciar na tonalidade de Ré Maior de forma ascendente e descer em Mib Maior e assim sucessivamente. O exercício deverá ser executado com recurso a Flutterzunger.	Metrónomo	20'
Técnica	Sept Exercices Journaliers, Recheirt	Exercício nº1 e nº2. Primeiramente apenas com golpadas, numa segunda fase com articulação de lábio e por fim articulado com língua.		20'
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Relatório da aula nº 30

Flauta Transversal

O exercício das golpadas revelou-se uma mais-valia para a aluna, pois veio facilitar a perceção da mesma sobre a importância da embocadura relaxada e dos músculos do pescoço relaxados de forma a alcançar uma melhor sonoridade.

Por sua vez os arpejos descendentes foram um bom contributo para assimilar a flexibilidade do maxilar inferior, a qual permite um maior controlo timbrico e dinâmico. Este exercício já tinha sido realizado no módulo anterior, mas infelizmente não tinha surgido a oportunidade de o voltar a repetir.

As “escalas sobe e desce” com a junção do flutterzunger são uma enorme ferramenta de trabalho sonoro, e isso foi evidente nesta aula. O Flutterzunger vem relaxar todos os músculos faciais, que por sua vez, ao estarem relaxados, permitem um som muito mais recheado e timbrado.

Todo o trabalho de apoio e de melhoria de som veio ajudar na construção de uma articulação mais leve.

A maior dificuldade da aluna neste campo foi a utilização da sílaba “pe”, ou seja, articulação de lábios, para articular as notas. Contudo com a continuidade do processo este foi ficando mais normalizado, mas deverá de ser novamente trabalhado numa próxima aula.

Tabela 12 - Planificação da aula de Instrumento 19 de Abril de 2017

	Disciplina: Flauta Transversal
Aula nº 67	Data: 19/04/2017
Horário: 14h30 15h30	Duração: 60'
Sumário: Exercícios de Sonoridade e afinação, provenientes de diversos manuais como por exemplo Bernold e Reichert, e outros de tradição oral.	
Objetivos: Executar os exercícios com qualidade sonora; Adquirir qualidade timbrica e dinâmica em toda a extensão do instrumento; Desenvolver a capacidade de controlo do apoio muscular na zona diafragmática; Desenvolver o sentido de musicalidade.	

Conteúdos	Recursos pedagógicos	Metodologia	Recursos Materiais	Tempo
Som	<i>Exercício do "Tronco"</i>	Iniciar o exercício na nota mais grave do instrumento, e com recurso a harmónicos tocar a nota fundamental e as duas oitavas seguintes, de forma a procurar equilibrar os três registos quer a nível timbrico, quer a nível dinâmico.	Estante	10'
Afinação	<i>Sons "Fantasma"</i>	Utilizar as dedilhações da terceira oitava, sem qualquer tipo de apoio, e ativar o apoio diafragmático até se obter o som real.	Lápis e borracha	10'
	<i>La Technique d'Embouchure, Philippe Berbold</i>	Executar o vocalizo nº1 e nº2 do I capítulo, dando foco a utilização do apoio diafragmático, e procurando consolidar a igualdade timbrica entre os diferentes intervalos; Procurar igualmente a intensão de fraseado.		20'
	<i>Exercices journalieres pour la flute, op.5, Reichert</i>	Executar a primeira tonalidade maior e a sua relativa menor, com golpadas de ar, muito lentamente, após consolidação acrescentar articulação simples e por fim executar em legato todo o exercício.		20'
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Relatório da aula nº 67

Flauta Transversal

A primeira aula do último módulo deste ano letivo foi assistida pelo Professor Supervisor, Professor Doutor Miguel Carvalhinho.

A primeira aula após interrupção letiva serviu para relembrar algumas questões ao nível do trabalho base, ou seja, tudo o que envolve sonoridade e respiração.

A aula decorreu como o previsto, sendo que a maior dificuldade foi nos vocalizos, mais precisamente na construção de um bom legato entre notas.

6. Desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada - Classe de Conjunto

6.1. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto

É agora apresentado um quadro síntese da prática pedagógica referente à disciplina de Classe de Conjunto. Esta disciplina, naípe e orquestra, apresentou uma carga semanal de três horas, na qual se trabalharam vários aspetos sobre a música de conjunto e repertório original para a formação.

Tabela 13 - Quadro síntese da prática pedagógica de Classe de Conjunto

Aula	Data	Sumário
1, 2 e 3	16-09-2016	Apresentação dos critérios de avaliação e do repertório a trabalhar. Exercícios de <i>warm-up</i> .
4, 5 e 6	14-10-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
7, 8 e 9	21-10-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst) – Ensaios de naípe.
10, 11 e 12	28-10-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst) – Ensaios de naípe.
13, 14 e 15	04-11-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
16, 17 e 18	11-11-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
19, 20 e 21	18-11-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
22, 23 e 24	25-11-2016	Realização de apresentação pública na Escola Secundária Jácome Ratton no âmbito da receção a elementos do Ministério da Educação.
25, 26 e 27	02-12-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
28, 29 e 30	09-12-2016	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>English Folk Song Suite</i> (Vaughan Williams) e <i>Second Suite in F</i> (Gustav Holst).
31, 32 e 33	16-12-2016	Concerto final de avaliação.
34, 35 e 36	06-01-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob) – Ensaios de Naípe.
37, 38 e 39	13-01-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob) – Ensaios de Naípe e de secção.
40, 41 e 42	24-02-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob) – Ensaios de Naípe e de secção.
43, 44 e 45	03-03-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob).
46, 47 e 48	10-03-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob).
49, 50 e 51	17-03-2017	Visita de estudo à Casa da Música e ao Museu da Fundação Serralves.
52, 53 e 54	24-03-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>La Forza del Destino</i> (Verdi) e <i>William Byrd Suite</i> (Gordon Jacob).
55, 56 e 57	31-03-2017	Concerto final de avaliação.
58, 59 e 60	05-04-2017	<i>Magnum Misterium</i> (M. Lauridsen), <i>Fantasia for Cello</i> (F. Hidas) e <i>Sinfonia n.º1</i> (Kallinikov).
61, 62 e 63	06-04-2017	<i>Magnum Misterium</i> (M. Lauridsen), <i>Fantasia for Cello</i> (F. Hidas) e <i>Sinfonia n.º1</i> (Kallinikov).

64, 65, 66 e 67	07-04-2017	<i>Magnum Misterium</i> (M. Lauridsen), <i>Fantasia for Cello</i> (F. Hidas) e <i>Sinfonia n.º1</i> (Kallinikov).
68, 69 e 70	21-04-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . Leitura da <i>1ª Suite para Banda</i> de Jorge Salgueiro.
71, 72 e 73	28-04-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Suite da Beira Baixa</i> (Carlos Amarelinho).
74, 75 e 76	05-05-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Lino Guerreiro), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro) e <i>Maud'adib</i> (Luís Cardoso).
77, 78 e 79	12-05-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Luís Cardoso), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro) e <i>Maud'adib</i> (Lino Guerreiro) – Ensaios de naípe e de secção.
80, 81 e 82	19-05-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Luís Cardoso), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro) e <i>Maud'adib</i> (Lino Guerreiro).
83, 84 e 85	26-05-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Luís Cardoso), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro), <i>Maud'adib</i> (Lino Guerreiro) e <i>Suite da Beira Baixa</i> (Carlos Amarelinho).
86, 87 e 88	02-06-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Luís Cardoso), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro), <i>Maud'adib</i> (Lino Guerreiro), <i>Suite da Beira Baixa</i> (Carlos Amarelinho) e <i>1ª Suite para Banda</i> (Jorge Salgueiro).
89, 90 e 91	09-06-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . <i>Gaudium</i> (Luís Cardoso), <i>Fanfarre Overture</i> (Lino Guerreiro), <i>Maud'adib</i> (Lino Guerreiro), <i>Suite da Beira Baixa</i> (Carlos Amarelinho) e <i>1ª Suite para Banda</i> (Jorge Salgueiro).
92, 93 e 94	16-06-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . Audição co concerto " <i>Portugal in Memorium</i> ". Construção de uma análise crítica sobre o mesmo. Trabalho sobre os problemas encontrados.
95, 96 e 97	23-06-2017	Exercícios de <i>warm-up</i> . Ensaio de preparação para a prova final de módulo.
98, 99 e 100	30-06-2017	Concerto Final de módulo.

6.2. Planificações e relatórios de aula

São agora apresentadas algumas planificações e relatórios de aula. Tendo em conta o grande número de planificações e relatórios elaborados ao longo do ano letivo, foram selecionadas três planificações com os respetivos relatórios, correspondendo cada uma a um período diferente do ano letivo. Pretende-se assim, dar uma ideia da continuidade do trabalho desenvolvido ao longo do ano.

Relatório da aula nº 1,2 e 3

Naípe e Orquestra

A primeira aula de orquestra correu dentro planificado.

Houve alguma dificuldade em assimilar o conceito de *warm-up*, isto é, aquecimento.

Grande maioria dos alunos nunca tinha desenvolvido este trabalho de grupo, o que dificultou um pouco o seu desenvolvimento.

Neste primeiro contacto com exercícios de *warm-up*, apenas nos debruçámos sobre os conceitos de som, equilíbrio e afinação. Contudo este trabalho permite desenvolver em grupo também a homogeneização da articulação, a procura de foco/concentração no trabalho a desenvolver, capacidade de ouvir o que rodeia cada aluno dentro da orquestra e espírito de grupo, este muito importante para alcançar um bom resultado musical.

Esta primeira aula de orquestra, e a meu pedido, foi assistida pelo professor cooperante, professor Jorge Barbosa, no sentido de ouvir o primeiro contacto com os exercícios de *warm-up*. Solicitei também a sua presença daqui a algum tempo de forma a dar também o seu parecer sobre a evolução, ou não, do grupo.

Relatório da aula nº 43, 44 e 45

Naípe e Orquestra

Esta aula e a próxima foram dedicadas a ensaios *tutti* de forma a preparar o Concerto de Abertura da Festa da Música.

A Festa da Música é um evento anual e é dinamizado de forma a celebrar o aniversário da Escola e da Associação.

Os ensaios de naípe e secção permitiram que a junção do *tutti* fosse mais tranquila, não existindo muitas dificuldades a apontar no trabalho de *tutti*.

Desta forma deu para abordar, de uma forma um pouco mais profunda, questões de interpretação e de carácter necessários à boa execução da obra.

Tabela 16 - planificação da aula de Classe de Conjunto 21 de Abril de 2017

Formação: Orquestra de Sopros		Disciplina: Naípe e Orquestra		
Aula nº 68, 69 e 70		Data: 21/04/2017		
Horário: 14h30 17h30		Duração: 180'		
Sumário: Exercícios de <i>Warm-up</i> e sonoridade em grupo. Leitura da <i>1ª Suite para Banda</i> de Jorge Salgueiro.				
Objetivos: Executar os exercícios com qualidade sonora; Adquirir qualidade timbrica e dinâmica em grupo; Desenvolver a capacidade de concentração em grupo; Desenvolver o sentido de musicalidade e leitura.				
Conteúdos	Recursos pedagógicos	Metodologia	Recursos Materiais	Tempo
Som	<i>Ciclo das Quintas</i>	Executar exercícios sobre o ciclo das quintas, iniciando com notas em unísono, de forma a trabalhar a sonoridade, a afinação e o equilíbrio sonoro do grupo. Executar sobre o mesmo ciclo acordes maiores e menores, recorrendo igualmente a um trabalho dinâmico e de articulação. Criar momentos para construir foco de concentração, recorrendo a exercícios com pausas e métricas diferentes sem a direção do professor. Execução de corais de forma a encontrar os primeiros resultados alcançados com os exercícios anteriores.	Estantes	45'
Afinação			Cadeiras	
Articulação			Lápis	
Concentração			Borracha	
Repertório	<i>Yough Ensemble Warm-up</i>	Leitura do 1º, 3º e 4º andamento da <i>1ª Suite para Banda</i> de Jorge Salgueiro, lendo cada andamento na íntegra, e trabalho alguns aspetos como correções rítmicas e de equilíbrio sonoro.		15'
	<i>1ª Suite para banda de Jorge Salgueiro.</i>			120'
Avaliação: Avaliação por observação direta				

Relatório da aula nº 68, 69 e 70

Naípe e Orquestra

Após a interrupção letiva foi importante realizar e relembrar os exercícios de *warm-up*. Neste campo foram dados alguns passos atrás, pois muitos aspetos estavam um pouco esquecidos.

Após a realização dos aquecimentos em conjunto avançámos para a leitura da Primeira *Suíte para Banda* do compositor Jorge Salgueiro.

A leitura correu dentro da normalidade, sendo que houve alguns problemas ao nível junção rítmica e da qualidade de som no grupo.

No fim de passar todos os andamentos foram trabalhados alguns pormenores e foram dadas também algumas indicações relativas aos andamentos.

7. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada

Com este relatório de estágio, termina uma etapa deste percurso desenvolvido até agora no Mestrado em Ensino de Música. Foi um ano repleto de experiências, aprendizagens, embora desta vez diferentes, pois o maior conhecimento que alcancei foi o de mim próprio e o de colocar os oito anos de serviço como professor à prova e disponível para se modificarem e crescerem. Esta etapa requereu imensa responsabilidade, empenho, tempo e força de vontade, sendo que por muitos momentos foi encarada como uma oportunidade de colocar em prática todas as aprendizagens adquiridas no decorrer do Mestrado, bem como uma oportunidade de repensar e melhorar alguns métodos que a experiência já me conferia. Partindo desta premissa procurei depositar o melhor de mim, com todo o empenho e dedicação, para retirar desta experiência todas as aprendizagens possíveis.

A Prática de Ensino Supervisionada foi o encerramento de uma parte do caminho percorrido até este momento, exigindo um enorme esforço de gestão e equilíbrio entre três pontos: 1) o ensino, a pesquisa, a formação, a planificação e posterior reflexão; 2) as funções para além da docência no Conservatório de Artes da Canto Firme; 3) o equilíbrio na gestão de tempo com a família. Esta prática pedagógica foi a oportunidade de colocar em prática os conteúdos retidos anteriormente, relacionando a teoria com a atividade docente.

A Prática de Ensino Supervisionada foi realizada no Conservatório de Artes Canto Firme de Tomar, com início no dia 15 de setembro de 2016 terminando no dia 27 de junho de 2017, sob a supervisão do Professor Doutor Miguel Carvalhinho da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco e com a cooperação do Professor Jorge Barbosa, Diretor Pedagógico do Conservatório de Artes.

Este conservatório marca fortemente todo o meu percurso como docente, pois durante os meus oito anos de serviço, sete foram nesta escola. Esta permitiu o meu crescimento enquanto professor e, obviamente, a construção de um percurso enquanto estudante que procura planificar o seu trabalho individual para o ano letivo, para cada período e para cada aula, organizando-se ao nível de objetivos, conteúdos, metodologias, recursos e gestão de tempo.

O fato de realizar planificações de todas as aulas do ano letivo, possibilitou a tomada de consciência da aplicação de uma ideia “teórica” numa ação real. Foi através destas planificações que consegui organizar as minhas aulas previamente, conseguindo prever a possibilidade de seguimento da aula, perceber melhor as dificuldades e facilidades dos alunos e a capacidade de pensar acerca das metodologias mais indicadas para os procurar encaminhar no alcance das metas e objetivos delineados. Todo este pensar permitiu-me, em tempo real, orientar e controlar o decorrer dos acontecimentos.

Nem sempre as aulas refletem a realidade que está inscrita na planificação, devido a fatores externos ao nosso controlo, contudo percebi que o docente deve ser capaz de se adaptar ao imprevisto, procurando assim resolver problemas ou questões que possam emergir sem que tenhamos refletido sobre as mesmas.

Percebi também, ao elaborar o relatório no final de cada aula, que esta é uma importante arma para o professor, pois permite que possamos pensar acerca dos aspetos bem conseguidos e menos conseguidos, com a perspetiva de melhorá-los no futuro, ajudando assim no processo de ensino-aprendizagem.

Nas aulas foi extremamente importante implementar estratégias de concentração e motivação, possibilitar o acesso a documentos de apoio, recorrer a exercícios diversificados, a novas tecnologias e a metodologias de estudo e resolução de problemas na execução musical. Contudo, cada aluno é diferente sendo necessário que o professor deva procurar adaptar-se às necessidades de cada um, tendo em vista um maior sucesso, sendo recetivo a essas questões. Com isto, e ao longo do processo de ensino-aprendizagem, surge a motivação e o conceito de auto-eficácia, que sempre foram aspetos tidos em conta ao longo do ano letivo, estando estes refletidos na escolha do repertório, na relação em sala de aula, a forma de explanar determinados conteúdos até à atitude para com os alunos.

A avaliação é uma componente da prática educativa que representa o culminar do processo de ensino-aprendizagem em conformidade com as componentes de avaliação.

Na disciplina de Música de Conjunto (Orquestra de Sopros) foi possível implementar o meu projeto de investigação, fazendo assim também parte da Prática de Ensino Supervisionada. Este projeto de investigação visa perceber e avaliar os efeitos da realização de *warm-up* em agrupamentos de sopros, e a possibilidade de construir uma identidade sonora em grupo através dos mesmos. Como é evidente, a motivação dos alunos para o tema permite uma maior facilidade na aquisição de aprendizagens e transmissão de conhecimentos, e nesse aspeto funcionou extremamente bem.

Não posso deixar de referir nesta reflexão final da prática supervisionada, as relações estabelecidas pedagógica e profissionalmente, sendo notável a proximidade entre colegas de trabalho e pessoal não docente, trabalhando todos para o mesmo objetivo. No meu caso específico, e com a procura de construir um projeto diferente relativamente à orquestra de sopros, foi muito bom sentir o apoio de todos os professores e direção pedagógica, sendo que os primeiros, inclusive, se disponibilizaram para acompanhar os alunos em concertos e atividades diferentes.

Obviamente todos os processos e aprendizagens adquiridos ao longo de todo o percurso foram importantes para a minha evolução enquanto professor, e acima de tudo como pessoa. Mas além de todos estes elementos, houve pessoas que permitiram que esse crescimento fosse efetivo e bem cimentado. Neste conjunto de pessoas tenho que realçar o papel do Professor Doutor Miguel Carvalhinho, por assistir a algumas aulas, por estar sempre disponível para ajudar e esclarecer dúvidas e acima de tudo por acreditar no meu percurso. Tenho ainda que referir o professor Cooperante, professor Jorge Barbosa, pela presença constante neste trajeto, pelo apoio constante, pelo acompanhamento do meu crescimento profissional e pessoal, e acima de tudo por acreditar em mim. Foi o professor Jorge que me convidou para dar aulas no Conservatório de Artes da Canto Firme, logo sem ele nada do que hoje tenho tido sido possível. Agradecer a todos os colegas que me acompanharam neste percurso, e mesmo não estando intimamente ligado à parte profissional, não posso deixar de escrever um enorme agradecimento à Maria e ao meu filho Martim, pela compreensão do tempo

ausente e por terem sempre incentivado a minha entrega a este momento da minha formação.

De forma a terminar, os conhecimentos, as experiências, o crescimento e a formação alcançados são aspetos indissociáveis à prática docente e por isso, com este Mestrado, adquiri um conjunto de ferramentas que me irão acompanhar para todo o sempre, mas acima de tudo percebi ainda mais que gosto do que faço, ensinar.

Parte II - Projeto de Investigação

O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro

Introdução

Tocar em grupo, é uma das experiências mais importantes para qualquer músico, e esta oportunidade de tocar numa orquestra, seja ela de que tipo for, irá ajudar na potenciação do aluno, no seu crescimento pessoal e artístico e ao mesmo tempo na sua capacidade de relação e integração com os outros. Contudo nesta experiência de tocar em grupo nem sempre surgem apenas coisas boas.

Se tocar em grupo nos oferece uma sensação de bem-estar, e muitas vezes de catarse, também nos trará um certo desconforto, pois no momento de tocar com outros músicos ter-se-á que ter em consideração aspetos base como a afinação, a articulação e o equilíbrio, sendo este último a capacidade de perceber a importância do “eu” no grupo, e conseguir perceber quando temos que tomar uma postura de maior exposição, ou pelo contrário, quando nos temos que “equilibrar” com o restante grupo de forma a conseguir que o discurso musical se torne claro para quem ouve.

Nem sempre estas competências “base” da afinação, articulação e equilíbrio, no nosso ponto de vista, são trabalhadas nas formações em Portugal, quer em Orquestras de Sopros Académicas, quer mesmo em grupos amadores, como é o caso das Bandas Filarmónicas. Esta dificuldade surge muitas vezes por desconhecimento da forma, ou formas, de trabalhar estes aspetos, ou simplesmente porque quem dirige estes grupos também nunca foi sensibilizado para esta importância do trabalho de base em grupo, e os benefícios que daí poderá colher no desenrolar do tempo e do restante trabalho. Neste caso específico as competências atrás descritas, poderão ser desenvolvidas e aperfeiçoadas precisamente com o recurso a exercícios de *Warm-up*.

No decorrer do nosso percurso como instrumentista, professor e maestro, temos deparado com alguns problemas no que diz respeito ao trabalho da música de conjunto (música de câmara e orquestra de sopros). Estes problemas advêm de uma dificuldade em enraizar métodos e de sensibilizar para a necessidade de trabalhar algumas questões técnicas de base nos alunos, tanto ao nível de ensino básico como ao nível secundário, nomeadamente:

- a) Importância de um bom aquecimento;
- b) Importância de criar equilíbrio dentro de um grupo, tanto a nível dinâmico como a nível harmónico;
- c) Homogeneização da articulação em grupo;
- d) Noção de afinação individual e em grupo;
- e) Procura da melhor sonoridade possível do grupo;
- f) Encontro de foco de concentração, para que todo o grupo fique direcionado para o mesmo objetivo.

Ao nos depararmos com esta dificuldade tentámos encontrar soluções para conseguir ultrapassar as mesmas. Nessa pesquisa foi deveras notório o material que

encontramos para este tipo de trabalho, principalmente proveniente dos EUA. Ao analisar algum do material existente percebemos que nem sempre este é facilmente aplicável às nossas formações em Portugal, tendo em conta que os exercícios foram criados a pensar na homogeneidade do nível de aprendizagem dos grupos. Este fator “homogeneidade” em Portugal é muito difícil de encontrar, sendo que a maior parte das formações abarca instrumentistas com níveis diferentes. Exemplo significativo desta afirmação são as nossas bandas filarmónicas, em que além de um desnível etário, encontramos igualmente um desnível artístico.

Na pesquisa que realizámos de forma a encontrar soluções também nos apercebemos que é praticamente, se não mesmo inexistente, a bibliografia em Português sobre *Warm-up*, e este fator fez com que, além de nos suscitar o interesse por compreender melhor o trabalho que já é desenvolvido fora de Portugal, almejassem perceber qual a realidade em Portugal junto de maestros de bandas filarmónicas e de Orquestras de Sopros Académicas, bem como analisar quais as maiores necessidades que emergem deste contacto.

Assim, a segunda parte deste trabalho estará dividido em três capítulos. O primeiro, depois da introdução, apresentará o problema e objetivos do Estudo. No segundo capítulo, Fundamentação Teórica, começaremos por abordar sinteticamente a origem da música para sopros, tratando depois um resumo da história das bandas Filarmónicas, quer a sua origem, quer a sua realidade em Portugal. Ainda no desenvolvimento da fundamentação teórica, abordaremos conceitos como Afinação, Articulação e Equilíbrio, e este terminará com o tema central deste trabalho de investigação - *Warm-up*, conceito e objetivos.

No terceiro capítulo teremos a apresentação de todo o plano de investigação, onde se inclui a metodologia e os instrumentos de recolha de dados, no qual serão apresentados os questionários, a escolha de exercícios a aplicar e ainda as grelhas de avaliação criadas para a observação das gravações realizadas.

O quarto, e último capítulo, encerrará a análise de todos os dados recolhidos, bem como a conclusão a que chegámos com a presente investigação.

1. Problema e objetivos do estudo

Após uma primeira pesquisa Bibliográfica sobre *warm-up*, isto é, exercícios de aquecimento, é importante realçar o facto de a existência da mesma em Portugal ser quase nula, e os exemplos que surgem muitas vezes são “transcrições” de material já existente em outros países sendo que por vezes essas mesmas transcrições se apresentam com um valor metódico muito diminuto, o que nos poderá remeter para a ideia que no nosso país é praticamente nula a utilização destes métodos. Assim, e tendo em conta que a afirmação atrás descrita apenas surge de uma leitura de senso comum, a primeira questão que nos surge é a existência, ou não, da utilização em Portugal de exercícios de *warm-up* em trabalho de Orquestra de Sopros, Bandas Filarmónicas e outros *Ensembles* de Sopros.

Ainda recorrendo à primeira pesquisa Bibliográfica, ganhamos a perceção de uma forte utilização de exercícios de *warm-up* em outros países como Estados Unidos da América, Holanda, Suíça, Inglaterra, entre outros. Existindo nestes países o recurso a este material, teremos já a possibilidade de perceber quais os resultados que surgem desta mesma utilização, quais os seus benefícios e de que forma e para que efeito foram construídos. Partindo deste ponto encontramos um conjunto de questões: o que é feito em outros países sobre *warm-up*? Que resultados foram encontrados com a utilização dos mesmos exercícios? Como foram construídos estes exercícios e com que finalidade? Em suma, a segunda questão que nos surge: qual a realidade além-fronteiras da utilização de exercícios de *warm-up*?

A terceira questão que surge, e que será de enorme importância estudar e analisar, é: não existindo nenhum manual ou procedimento esquematizado em Portugal sobre a utilização de exercícios de *warm-up*, como podemos aplicar o trabalho já realizado em outros países? Que efeitos iremos alcançar?

Assim, tendo em conta estas questões como problemática surgem as seguintes questões de investigação:

- 1) Existe em Portugal o recurso a exercícios de *warm-up* em trabalho de Orquestra de Sopros, Bandas Filarmónicas e outros *Ensembles* de Sopros?
- 2) Qual a realidade além-fronteiras sobre a utilização de exercícios de *warm-up*?
- 3) Como podemos aplicar à realidade portuguesa o trabalho já desenvolvido em outros países?

Para responder a estas questões delineou-se os seguintes objetivos de investigação:

- 1) Identificar e analisar a realidade em Portugal sobre o recurso de exercícios de *warm-up*;

- 2) Conhecer e descrever a realidade além-fronteiras sobre o recurso a estes métodos, tendo por base a bibliografia e o contacto com maestros;
- 3) Definir necessidades resultantes da realidade no nosso país;
- 4) Propor soluções para essas mesmas necessidades;
- 5) Verificar e analisar os resultados das soluções propostas.

2. Fundamentação Teórica

2.1. Origem da música para Sopros

Para abordar a atualidade no que diz respeito à música para sopros, será importante perceber um pouco as suas origens e o seu percurso.

Efetivamente, e basta analisar o repertório existente, quer para orquestra sinfónica/orquestra de sopros, quer para formações camerísticas cordas/sopros, para percebermos que os sopros, e a música escrita para eles, nunca teve tanto relevo na história da música, como teve por exemplo a música para cordas, piano ou orquestra.

A verdade é que podemos observar, em pesquisas mais atentas, a presença de grupos instrumentais de sopros – *consorts* - desde o período renascentista. Neste período podemos destacar algumas formações, como grupos de flautas doce e *traversos*, grupos constituídos pelo antepassado do oboé, os *shawm*, e grupos de metais constituídos por *cornetts*, *sagbutts* e serpentões (Barrenechea, s/d). Contudo antes deste período, não nos podemos esquecer que os instrumentos de sopros e percussão surgem desde as primeiras civilizações, sendo que os instrumentos eram produzidos através de ossos de animais e pequenos troncos de madeira.

No princípio do século XVIII, em pleno período Barroco, surge novamente o interesse por este tipo de formações, sendo possível encontrar grupos de oboés e trompas na Europa Central, sendo que esta tradição começa a ser difundida por volta de 1760 (Barrenechea, s/d).

Estes grupos atrás referidos eram frequentemente grupos militares, que mais tarde ficarão conhecidos como *Harmoniemusik*, ou simplesmente, *Harmonie*. O tamanho desta formações poderia variar “de um par de instrumentos, normalmente trompas ou clarinetes, até 13 instrumentos (12 instrumentos de sopro e contrabaixo)” (Hellyer, 1980, p.167). Tal como os naipes dos sopros das orquestras da época, também nestes grupos, os instrumentos eram frequentemente organizados em pares, assim, nos *Harmonie* daquele período era possível encontrar entre três a quatro naipes de instrumentos, entre eles as trompas e os fagotes, que marcavam presença constante, e podiam ser introduzidos oboés ou clarinetes.

Da mesma forma que o quarteto de cordas veio permitir a consolidação do estilo clássico, também os *Harmoniemusik* tiveram a sua importância nessa mesma consolidação. Foram vários os compositores desse período que escreveram para esta formação, entre eles Haydn e Mozart – na qual destacamos a *Gran Partita KV361* de W. A. Mozart. Esta ainda hoje uma referência para algumas formações do género. A formação desta obra contava com treze instrumentistas - dois Oboés, dois Clarinetes, dois Cor de Basset, quatro Trompas, dois Fagotes e um Contrabaixo (Hellyer, 1980).

Assim poderemos encontrar imenso repertório escrito para *Harmoniemusik*, o qual inclui diferentes formações e mesclas de instrumentos de sopro.

O Octeto seria a formação instrumental mais comum, ou seja, constituída por dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes e duas trompas. O facto de esta formação oferecer uma paleta rica em diferentes cores sonoras e tímbricas, tornou-a numa enorme

atração para muitos compositores.

Normalmente esta formação era mantida pela aristocracia, e a sua principal função seria a de animação de jantares entre outros eventos sociais. Contudo por vezes também se apresentavam em concertos públicos ou privados, podendo até acompanhar solistas. Entre 1770 e 1780, cortes como a de Viena e a de Öttingen-Wallerstein, contratavam músicos profissionais e com elevada qualidade técnica para constituírem os seus *Harmonien*. Octetos como o de Viena, serviam acima de tudo para apresentação de concertos, não tendo em vista qualquer propósito funcional, militar ou de entretenimento (Whitwell, 1969).

Assim, no século XIX, podemos assistir ao surgimento de múltiplas formações camerísticas para instrumentos de sopro, como é exemplo o quinteto de sopros. No entanto preserva-se a *Harmoniemusik* (música interpretada ao ar livre), sendo que nem sempre esta formação se apresenta com repertório original. Comparando o Quinteto ao Octeto, por exemplo, podemos observar que a grande diferença será, além do número de instrumentistas, a utilização da flauta, caindo os naipes a pares e ficando cada instrumento como solista (Grout & Palisca, 1994).

Assim começamos a assistir ao recurso de instrumentos de sopros, como instrumentos solistas, o que vem representar um novo tratamento estético. Provavelmente este facto esteja justificado com o acréscimo e surgimento das primeiras chaves cromáticas nos instrumentos de madeira, que veio trazer maior possibilidade técnica e maior rigor na afinação (Moeck, 1977-78).

Estas formações, muito ligadas ao ambiente militar darão origem posteriormente às bandas filarmónicas.

2.2. Bandas Filarmónicas

2.2.1. Origens

Na enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podemos encontrar a definição do conceito de banda, sendo esta “uma combinação de instrumentos de sopro de metal e percussão, ou instrumentos de sopro de madeira, metais e percussão. Conceitos como Banda e *Big Band* são alusivas a grupos de cerca de 15 ou mais instrumentistas, que se apresentam sob a direção de um maestro” (Brown, 1980, p.107).

Com o surgimento da necessidade de o homem “poder comunicar, coordenar, educar as suas populações e tornar os seus exércitos mais eficazes nas lutas que travavam contra os seus inimigos” (Clemente, 2009, p.11) aparecem as bandas de música, intimamente ligadas a movimentos militares.

No final do século XVIII ganham expressão as bandas militares, constituídas por instrumentos de sopros de madeira e percussão, e serviam acima de tudo para incentivar e encorajar os soldados na hora de combater, mas adquiriam também a função de animar os tempos livres dos militares.

Será impossível apresentar uma data exata para o aparecimento das bandas. Por exemplo na Bíblia existe a referência do “som das trombetas” quando é descrito a viagem do povo Hebreu pelo deserto, e as mesmas “trombetas” serviriam para anunciar o começar das guerras entre povos.

Os primeiros grupos de músicos de índole militar surgem em Roma, segundo Clemente (2009), com o rei Servio Tulio (578-535 a. C), e sendo constituídos por imensos soldados que tocavam e marchavam, tinham como objetivo o amedrontar as ostes inimigas.

Na enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* podemos constatar que a evolução das bandas militares dos primórdios até aos dias atuais foi uma constante. Ora vejamos: na Idade Média os grupos militares faziam recurso a bandas constituídas por gaitas de foles, charamelas, trompetes e trombones. No Renascimento passaram a ser utilizadas bandas constituídas por trompetes e tambores – para a cavalaria – ou tambores e pífaros para os exércitos que andavam a pé. No final da Guerra dos 30 anos – era moderna – eram utilizadas bandas de charamelas com um *dulcian*. Em 1663 em França, eram utilizados os pífaros, o trompete, o oboé, tambores e fagote. Em Inglaterra e na Holanda, no século XVIII, surgem as bandas militares constituídas por oboés com cornetas ou trompetes. No ano de 1794 assistimos a um crescimento das bandas já existentes, principalmente com o aumento do número de clarinetes (foram seis nos *Guardas Grenadier* e nas bandas providas pelo *Conservatório* para o *Garde Nationale*, em Paris, a partir de 1795). Podemos também assistir, nesta época, a encontros entre as bandas francesas, as quais se reuniam em ocasiões especiais, juntando trombones à sua formação, o que lhes permitia levar a palco aberturas e sinfonias de compositores como Gossec e Méhul (Hind & Baines, 1980).

Na segunda metade do século XVIII, muitas bandas militares foram mantidas, de forma não oficial, sendo os seus custos assegurados pelos oficiais, os quais na altura se viram obrigados a reduzir o número de elementos. Por sua vez, em Inglaterra no final do século XVIII, o aumento dos regimentos de voluntários, permitiu o aumento do número destas pequenas bandas, as quais geralmente compostas por dois clarinetes - opcionalmente oboés - duas cornetas, dois fagotes, um trompete e, comumente, um serpentão. Do seu repertório fazem parte marchas e *quicksteps* e alteravam por um rondó militar ocasional, sendo maior parte das vezes dirigidos por maestros locais.

Focando ainda o século XVIII, em França, Alemanha e Áustria, a cavalaria empregava a banda composta por instrumentos de sopro e cornetas (trompetes e timbales). Em Itália e na Áustria, de forma progressiva, começaram a dar importância ao trompete, transformando assim as suas bandas em simples bandas de sopro. Já no século XIX, a *música trompete* como era conhecida a anterior, começa a evidenciar-se em *música corneta*, esta tão antiga quanto a primeira, sendo caracterizada por uma combinação de sopros.

Assim, os instrumentos de metal começam a apresentar-se como uma mais-valia para as bandas, tendo em conta que a parte técnica poderia ser aprendida com alguma facilidade, as condições climáticas não interferiam no som produzido e eram instrumentos que poderiam ser tocados de luvas, isto é, o músico poderia apresentar-se com o fardamento completo. Estes instrumentos de metal ganham o seu lugar com

o surgimento das bandas (*brass bands*) ou na orquestra sinfónica, mas, à exceção da trompa, dificilmente são encontrados em grupos de música de câmara.

A evolução técnica que os instrumentos de sopros sofreram, possibilitou o cromatismo tonal, uma emissão sonora mais clara e um manuseamento mais simples. Assim, surge nos sopros, da mesma forma que nas cordas e no piano, uma *música de câmara concertante*, com o objetivo de ser interpretada em salas de concertos ou em casas de músicos profissionais (Grout & Palisca, 1994).

No ano 1830 este tipo de instrumentos passa por uma procura constante e acabam por fazer parte integrante das infantarias já existentes e em outras bandas com instrumentos de sopro.

Nesta mesma década, as bandas da infantaria francesa revolucionaram a afinação em que tocavam e abarcaram os instrumentos de sopro de madeira, reforçando a banda com cornetas, clarins com chave, *ophicleides* altos e baixos. Estes instrumentos eram fabricados pelas principais bandas. Este modelo francês de banda, com a junção dos novos instrumentos, obteve grande sucesso e cresceu em grandes proporções, chegando mesmo o conceito a ser repercutido em países como Itália e Espanha.

Em 1810, as maiores bandas militares europeias atingiam o seu tamanho atual, compostas por cerca de oitenta músicos. Aumentaram ainda mais o número de clarinetes e acrescentaram clarinetes pequenos – a requinta. Na Alemanha, as bandas de sopros incluíam regularmente trombones, e os pares extras de cornetas e trompetes eram apresentados em diferentes formatos. Por sua vez em Inglaterra, o serpentão foi apoiado pelo clarinete tenor e na Alemanha pelo fagote duplo. A Banda do *Príncipe Regent* em Brighton é um bom exemplo de banda civil desta descrição, a qual foi desenvolvida a partir da banda dos *Tenth Hussars*; esta no ano de 1818, era composta por 34 elementos, muitos deles alemães, incluindo Christian Kramer, o maestro da banda, o qual foi responsável pelas seleções de ópera e transcrição de sinfonias, incluindo a *Sinfonia V* de Beethoven e *Júpiter* de Mozart. Assim, as Bandas Militares datam do século XVIII, as fanfarras são-lhe anteriores e as Bandas Filarmónicas começam a surgir no século XIX (Clemente, 2009).

2.2.2 Em Portugal

Portugal, como conhecemos hoje, apresenta uma forte tradição no que diz respeito a bandas filarmónicas. Todos guardamos memórias de ver passar a banda nas festas da aldeia, ou de ouvir a banda a tocar durante a procissão da mesma festa.

Contudo a sua existência em Portugal é muito anterior a um passado recente, e por isso, será importante analisar, embora de forma muito breve, o seu desenvolvimento no nosso país.

Na verdade, grande parte das bandas filarmónicas nascem estimuladas por uma festa “tradicional”, impulsionadas por um mecenas, ou simplesmente surgem como um encontro informal de músicos para ocupação do seu tempo livre (Álpium, 2011). Vejamos o exemplo da Banda Filarmónica da Sociedade Artística Musical dos Pousos –

Leiria. Esta nasce pela mão do Barão de Viamonte (Governador Civil do Distrito de Leiria) no ano de 1873, e terá como um dos seus sócios beneméritos, Eça de Queiroz. Segundo conta a história da instituição, os trabalhadores do Barão de Viamonte sentiam algum tédio após as horas de expediente, e assim consultaram o seu patrão de forma a pedir apoio na aquisição de instrumentos para criarem uma banda filarmónica.

A Banda dos Pousos não será certamente caso único no nosso país. Com o passar do tempo as bandas sofrem uma enorme evolução “com melhorias nos instrumentos, fardas, repertórios, sedes e espaços de ensaio”, refere Maria José d’Alpium (2011, p.22).

Tendo em conta a dissolução de algumas e o nascimento de outras, é extraordinariamente difícil enumerar com precisão o número das Bandas Filarmónicas existentes em Portugal. João Franco (2011, p.22) faz referência na sua obra *Bandas Filarmónicas Portuguesas* que, num estudo realizado por um jornal em 1975 existiam em Portugal cerca de 600 filarmónicas civis, não contabilizando aqui as existentes nas Ilhas e as militares. Por sua vez Paulo Clemente (2009, p.iii) refere que, em 2009, existiam cerca de 789 Bandas Filarmónicas. Mais recentemente, o jornalista Eduardo Costa da *Lusa* num artigo intitulado “Filarmónicas, música do povo para o povo” em 2013 afirma que existem 720 bandas filarmónicas em Portugal Continental.

Existem no nosso país Bandas Filarmónicas que contam já com mais de 200 anos. Exemplo disto é o caso da Banda de Golães (Fafe, Braga), comumente conhecida por Sociedade Artística Musical Fafense. A sua fundação é datada de 1770, segundo consta no *site Bandas Filarmónicas*.¹

A falta de documentação e registo da fundação das Bandas Filarmónicas no nosso país, torna difícil a tarefa de datar com exatidão o surgimento do movimento em Portugal. Recuando a épocas mais distantes conseguimos é encontrar algumas referências à utilização de instrumentos de sopro. Se nos focarmos um pouco no reinado de D. Pedro I (1357-1367), existe a referência à nomeação dos trombeteiros, fazendo estes parte integrante da banda de música da monarquia portuguesa, como explica Clemente (2009).

No período que decorreu entre a terceira Dinastia, denominada Filipina e a Restauração da Independência (1580 - 1640), assistimos a um crescente gosto pela música em Portugal. No século XVIII, nos reinados de D. João V, D. José e D. Maria, os melhores alunos portugueses eram enviados para Itália, tida como sendo a grande escola musical mundial, como refere Franco (2011).

No século XIX Portugal atravessa uma época de implementação das normas saídas do Concílio Vaticano I e as cerimónias religiosas irão contribuir em grande medida para a divulgação das filarmónicas. Contudo, e segundo o *site Bandas Filarmónicas*², o primeiro registo que encontramos de uma banda filarmónica em Portugal, incluindo os arquipélagos, é a da Pampilhosa da Serra, no distrito de Coimbra, estando o registo datado de 1700. Esta data não marcará somente a fundação da Banda, traduz também a existência de um movimento associativo de carácter cultural, que tem como base a

¹ <http://www.bandasfilarmonicas.com/>

² <http://www.bandasfilarmonicas.com/>

música. Após esta data podemos constatar o surgimento, um pouco por todo o país, de cada vez mais Bandas Filarmónicas, com registo da sua fundação.

Segundo Clemente (2009) as Bandas Militares surgem com a reestruturação das tropas portuguesas. Depois de 1814 (após derrota de Napoleão) surge uma lei que incentivava o serviço militar a quem se dedicasse a aprender música. Embora esta lei tenha apresentado um enorme adesão, começou a verificar-se uma constante redução do número de Bandas Militares. No ano 1988, com o fim do serviço militar obrigatório, passam a existir apenas quatro Bandas Militares situadas em Lisboa, Porto, Évora e Açores.

Para Clemente (2009), as Bandas Filarmónicas “constituem-se como instituições de carácter social e cultural que proporcionam às populações envolventes o contacto com a realidade musical” (p.iii). Um dos grandes objetivos das Bandas Filarmónicas passa por desenvolver um papel social, cultural e educacional fundamental no seio das populações mais afastadas dos centros urbanos.

A banda era vista como forma de entretenimento pessoal e coletivo, e questões artísticas nem sempre eram o foco das atenções. Contudo esta realidade tem vindo a ser alterada. Cada vez temos mais estudantes e licenciados a tocar em bandas filarmónicas, o repertório tem vindo a sofrer enorme evolução ao nível da instrumentação utilizada, da exploração de efeitos nos vários instrumentos e da constituição das próprias bandas, sendo a formação de banda cada vez mais aliciante para que os compositores escrevam obras originais para esta formação. A instrumentação é um leque de imensas possibilidades e foi descoberta uma riqueza tímbrica dificilmente alcançada numa orquestra de cordas, segundo a nossa opinião. Os maestros cada vez se apresentam com maior e melhor formação, e existe já em Portugal licenciaturas e mestrados próprios na direção de Orquestra de Sopros.

Surgem assim algumas formações com origem nas Bandas Filarmónicas. As Bandas Sinfónicas (que incluem violoncelos e Contrabaixo), as Orquestras de Sopros e Fanfarras de rua são exemplos deste surgimento. Na verdade todas elas partem da banda filarmónica, sendo que se houver uma diferença a apontar, será sempre o repertório e a situação em que estas se apresentam, isto é, as bandas filarmónicas, apesar de cada vez mais se apresentarem em palco e em salas de espetáculo com repertório próprio para estas situações, continuam a estar muito ligadas às tradições rurais, às romarias e às festas de aldeia, enquanto as Orquestras de Sopros por sua vez direcionam mais o seu trabalho para concerto de sala.

A nível de Orquestras de Sopros cada vez são mais e de maior qualidade, surgindo principalmente no seio de Conservatórios/Escolas de Música ou em Escolas Superiores, e neste caso é de enorme relevo referir a Orquestra de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa, que mais tarde deu origem a criação da licenciatura em Direção de Orquestra de Sopros. Existem também as Orquestras de Sopros Profissionais, como é exemplo a Banda Sinfónica Portuguesa sediada no Porto.

Com um interesse renovado nesta formação, surge também o interesse em abordar cada vez mais questões sobre a qualidade sonora e estética destas formações. Assim, temas como sonoridade de grupo, o equilíbrio, a afinação ou articulação em grupo começam a ser pensados, e com o surgimento de alguns constrangimentos nascem

também algumas formas de procurar contornar os diferentes aspetos atrás mencionados.

2.3. Conceitos

Na base da problemática encontrada no seio das bandas filarmónicas e nas orquestras de sopros, estão uma série de conceitos que nem sempre são possíveis de dominar por parte dos instrumentistas. Esta incapacidade de domínio está muitas vezes ligada a falta de formação técnica e teórica na área da música, tendo em conta que muitos dos instrumentistas que constituem estes agrupamentos são amadores e nunca obtiveram uma formação com professores especializados nos diferentes instrumentos.

Assim, e criando uma categorização de dificuldades, iremos abordar e clarificar três conceitos que se apresentam como problemas no trabalho destes grupos amadores.

2.3.1. Afinação

Afinar é um dos passos mais importantes de qualquer ensemble ou orquestra.

Em primeiro lugar o instrumentista tem que possuir alguma noção da afinação do seu instrumento, isto é, a prática recorrente faz com que o instrumentista ganhe uma perceção dos intervalos do seu instrumento e do equilíbrio entre intervalos.

Em grupo é muito importante que esta afinação seja alcançada, fazendo com que o resultado auditivo seja de maior qualidade.

Segundo o dicionário Léxico³, no que diz respeito à música, afinação é o “ajustamento ou combinação do som de um instrumento musical ao som de outro”. Define ainda como sendo o “equilíbrio existente entre todas as notas de um instrumento musical, de uma orquestra ou de um grupo de vozes”.

Assim, afinação corresponde ao método de ajustar o instrumento musical para que este produza som com altura equivalente ao de um padrão pré-definido, os intervalos musicais, que se processa através de comparação. No caso dos instrumentos de sopro este processo é realizado aumentando ou diminuindo o comprimento do tubo do instrumento. Podemos explicar a afinação também, como sendo o ato de verificar a altura das notas musicais. Para que um instrumento musical esteja afinado, deve-se ajustar a frequência do som produzido por ele com base em uma escala de valores definidos (Neto, 2000).

Segundo Luís Henrique (2002), o termo afinação poderá assumir vários significados, entre eles o ajustamento da frequência de uma nota antes ou durante a execução musical. Exemplo desta afirmação será o processo de afinação dos instrumentos de uma orquestra antes de um concerto.

³ <https://www.lexico.pt/afinacao/>

O mesmo autor refere ainda que quanto à afinação os instrumentos poderão ser classificados em três categorias: fixa, semi-fixa e livre. Das três categorias descritas chamamos atenção para os instrumentos de afinação semi-fixa, sendo estes que se encaixam no estudo aqui apresentado. Os instrumentos de afinação semi-fixa são todos os aerofones, isto é, instrumentos da família dos sopros. Estes são os instrumentos que “podem variar a afinação durante a execução dentro de certos limites, isto é, ao emitir um som, o músico tem a possibilidade de o “subir” ou “descer” um pouco” (Henriques, 2002, p.936).

Sabendo de antemão que a afinação está intimamente ligada à altura, e que esta por sua vez está relacionada com a frequência, poderemos concluir que o primeiro passo para verificar se um instrumento está afinado, ou não, é analisar e identificar a frequência do som que foi gerado, isto é, será necessário a capacidade auditiva para reconhecer a altura e frequência gerada e apresentada como nota *pivot*, procurando ir ao encontro desta.

No fundo, e de uma forma mais simplista, afinação é o ato tocar duas notas sem existir conflito auditivo.

2.3.2. Articulação

A Articulação é um dos aspetos mais debatidos em todos os instrumentos, principalmente pela dificuldade que existe em que esta se torne clara e “limpa”.

Do latim *articulare*, articular significa separar, dividir, pronunciar distintamente. Segundo o Dicionário Aurélio⁴, articular é tocar com clareza e nitidez. Articular poderá ser definido, segundo a definição do Dicionário Houaiss⁵, como sendo a forma como pronunciamos as notas de uma obra ou composição musical, ou seja, articular é proferir com distinção e nitidez grupos rítmicos ou melódico, de forma a alcançar um discurso musical compreensível.

Claro está que a articulação e a técnica como esta é produzida varia de instrumento para instrumento, ou seja, cada instrumento, e claro incluindo também a voz, fará utilização de diferentes recursos para criar a articulação, porém tendo como objetivo não quebrar a frase seja ela falada, ou no caso que agora nos diz respeito, melódica, isto é, encontrado forma de pronunciar as notas musicais sem ter que respirar entre estas. De uma forma sucinta, os instrumentos de cordas variam a velocidade do arco, o ponto de contato do arco com a corda e a pressão que é exercida no arco. Por sua vez os percussionistas modificam a velocidade, a distância e o ângulo em que a baqueta contacta com a superfície onde se gera o som. Já os instrumentistas de sopro, o caso que mais nos interessa neste trabalho, fazem recurso à língua que irá separar o fluxo de ar que provem da expiração.

⁴ <https://dicionariodoaurelio.com/articular>

⁵ <https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0>

No caso específico dos instrumentos de sopro, existe o recurso a diferentes sílabas para alcançar diferentes tipos de articulação, podendo ser estas mais claras, mais “sujas”, mais “duras” ou mais “suaves”.

Assim podemos criar uma assemelhação entre o papel das consoantes e vogais, à forma de iniciar as notas. Esse processo é referido na definição de articulação presente no Dicionário de Termos e Expressões da Música, escrito pelo Dr. Henrique Autran Dourado (2004, p.32), que nos diz, “quando “pronunciamos” diferentes sílabas no instrumento, produzimos distintos estilos de articulações”.

A sílaba a utilizar para articular será sempre diferente consoante o seu contexto, isto é, terá que ser tido em conta diversos fatores, entre eles, o estilo e a dinâmica presente na obra, a articulação produzida por outros músicos (caso se trate de música de conjunto), as indicações dos maestros, a acústica da sala, entre muitos outros.

Obviamente é de elevado relevo que o instrumentista tenha conhecimento sobre o significado e nomenclatura de cada tipo de articulações que poderão existir numa partitura. Assim, dentro de muitas indicações possíveis, apresentamos as mais usuais e uma explicação sucinta sobre as mesmas.

Staccato (do italiano *staccare*) indica-nos que devemos separar as notas de forma curta e separados podendo ser indicada com um ponto abaixo ou acima das notas. Regra geral as notas dotadas com este símbolo devem de ser pronunciadas com metade do seu valor original (Gekker, 1995).



Figura 6 - Nomenclatura da indicação de *Staccato*

Portato (do italiano *portare*) indica transportar, levar. A coluna de ar deve ser constante e as notas devem de ser articuladas dentro dessa coluna de ar. As notas são “articuladas no som”, como é redigido no método de Saint-Jacome (1830-1898) (Gekker, 1995).



Figura 7 - Nomenclatura da indicação de *Portato*

Accento (do italiano *accento*) reflete a necessidade de as notas deverem ser articuladas com mais energia no início e um pequeno diminuendo no final da mesma, contundo dando duração total a nota. No fundo, e se for bem executado, dará a sensação de uma nota sino (Gekker, 1995).



Figura 8 - Nomenclatura da indicação de *Acento*

Tenuto (do italiano *tenere*) significa ter ou manter. No fundo dá-nos a indicação que devemos de sustentar as notas com o seu valor exato ou até um pouco prolongado (Gekker, 1995).



Figura 9 - Nomenclatura da indicação de *Tenuto*

Marcato (do italiano *marcare*), significa marcar, colocar em evidência, ressaltar. As notas deverão de ser articuladas com muita energia e suportadas desta forma durante toda a duração da nota (Gekker, 1995).



Figura 10 - Nomenclatura da indicação de *Marcato*

No que diz respeito ao estudo que agora desenvolvemos é fundamental referir que a grande maioria das situações de performance são realizadas em pequenos *Ensembles* ou Orquestras, o que vem implicar um conjunto de regras fundamentais, entre elas, capacidade de ouvir o grupo, reconhecer a forma de articular do mesmo, e se for o caso alterar a sua própria articulação de forma a homogeneizar a articulação do todo.

2.3.3. Equilíbrio

É um facto que para grande parte dos maestros de bandas filarmónicas ou agrupamentos de sopros atingir uma boa qualidade sonora será sempre dos objetivos mais importantes a ter em conta no trabalho de grupo. A verdade é que poderemos tocar repertório com uma dificuldade técnica muito grande, mas se ao nível da sonoridade o grupo não funcionar, também essa capacidade técnica não sobressairá.

Segundo McAllister⁶, uma das formas de trabalhar a sonoridade do grupo passará por iniciar o trabalho de grupo com exercícios de respiração e posteriormente introduzir notas longas. Ao longo destes exercícios será de extrema importância recordar a necessidade de uma boa energia e velocidade no ar enviado para o instrumento, bem como alertar para conceitos como o apoio diafragmático.

As we all know, without a solid foundation in tone quality, blend and intonation are not really a possibility. You could probably play with a "balanced" sound, but it wouldn't be a good sound (McAllister).

Assim conseguimos facilmente concluir que sem um trabalho efetivo na qualidade sonora do grupo, dificilmente conseguiremos alcançar uma boa afinação e um bom equilíbrio.

Once you've gotten the basics of the individual warm-up and playing down, then it's time to focus on the ensemble sound. Firstly, musicians should be striving for a blended sound in their section and across the band (McAlister).

Após trabalhar uma série de aspetos fundamentais, como a qualidade de som individual de cada instrumentista, será de extrema importância trabalhar a sonoridade do grupo.

Neste ponto chegamos ao Equilíbrio sonoro do grupo. O principal objetivo será criar uma textura sonora, em que todos os instrumentistas se insiram, não existindo naipes que se ouçam mais que outros ou que se sobreponham a partes de maior relevo. No fundo podemos falar de equilíbrio sonoro como se a banda, ou o ensemble de sopros, estivesse ligada a uma “mesa de mistura”, em que o maestro criará essa textura movendo a importância de cada naipe ou secção dentro do todo.

Muitas são as formas de chegar a este equilíbrio da sonoridade de grupo, contudo realçamos a que mais nos chamou a atenção. Francis McBeth (1972), no seu artigo *Effective Performance of Band Literature* apresenta-nos a chamada pirâmide do equilíbrio.

Como poderemos constatar na figura 11 seguinte, McBeth (1972) defende que os sons mais graves devem estar na base da construção do som de grupo, não que os instrumentos mais agudos percam a importância, mas ao nível dinâmico deverão estar sempre abaixo dos registos mais graves.

⁶ <https://www.johnmcallisttermusic.com/warm-ups.html>



Figura 11 - pirâmide de equilíbrio

For lack of a Better name, we will call the solution the pyramid balance system. Simply described, this mean that the lower the voice line, the louder the volume. In other words, in a brass section the fist trumpets will be the softest brass playing and the tubas will be the loudest with the instruments between these two groups pyramidic in volume. This does not mean that tubas "play loudly". it simply means that they are the loudest brass (McBeth, 1972, p.6).

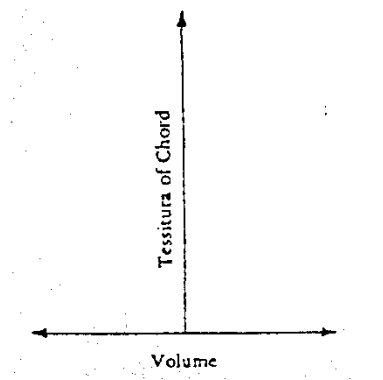


Figura 12 - Diagrama de Equilíbrio

Na figura 12 poderemos também constatar que a base do diagrama representa o volume e a linha vertical simboliza o registo dos instrumentos. Se esta ideia de construção e equilíbrio sonoro for incrementado em toda a orquestra alcançaremos uma textura equilibrada ao nível da sonoridade, potenciado uma maior audição do grupo, pois, para que o processo apresente resultados positivos. Há que existir uma enorme consciência de cada elemento do grupo sobre estes processos, que só será alcançada quando a audição de cada elemento for muito ativa.

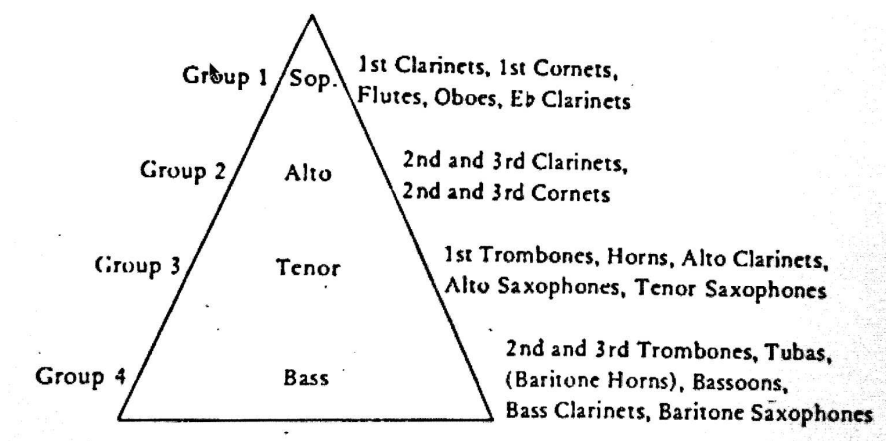


Figura 13 - pirâmide do equilíbrio por instrumentos

2.4. Warm-up, conceito e objetivos

Tendo em consideração todos os conceitos descritos nos capítulos anteriores, impõe-se a necessidade de procurar soluções que os permitam trabalhar de forma a construir uma identidade no grupo a vários níveis. Alguns são os autores que se debruçaram e debruçam sobre o tema, e refletem de que forma poderiam potenciar a criação desta identidade.

O presente capítulo é também o foco da nossa investigação, e, por conseguinte, vem apresentar o conceito de *warm-up*, quais os seus objetivos e o porque da importância da sua utilização. De forma a tornar o capítulo mais “vivo”, além de recurso à análise de material já existente de alguns autores, baseámo-nos também na partilha de alguns maestros reconhecidos internacionalmente que nos cederam as suas respostas a uma entrevista elaborada por nós. Foram esses maestros:

- Alberto Roque: Professor de Direção e Orquestra na Escola Superior de Música de Lisboa, Portugal;
- Félix Hauswirth: professor de Direção e Orquestra na University of Music in Basel, Suíça;
- Matthew George: Professor de Direção e Orquestra na University of St. Thomas, Estados Unidos da América;
- Shawn Smith: Professor de Direção e Orquestra na University of North Carolina at Charlotte, Estados Unidos da América;

Assim, e de forma a entender o conceito há que o definir. *Warm-up* é o ato de “aquecer”. Este aquecimento visa a preparação dos músicos para o ato de tocar, quer seja individualmente, quer seja em grupo. Se quiséssemos traçar um paralelismo com os desportistas, na nossa opinião, também estes levam a cabo um aquecimento físico,

para que, ao desenvolver a sua prática desportiva, não incorram no risco de criar lesões.

Segundo o maestro Shawn Smith (Apêndice F) o *warm-up* oferece ao grupo a possibilidade de se focar em questões base como: sonoridade, afinação, técnica, articulação, equilíbrio/balanço, sem que nesse momento do ensaio os músicos estejam preocupados com a dificuldade em tocar uma obra. Segundo o mesmo, ajuda ainda a desenvolver um senso de união e coesão no grupo, o que sendo transportado para o trabalho de repertório trará benefícios.

Por sua vez o maestro Matthew George (Apêndice E) também corrobora a ideia anterior, quando afirma que pelo o *warm-up* o grupo não é desafiado por questões técnicas, mas pode concentrar-se na sonoridade e na noção de pulsação – “Through warm up, the ensemble is not challenged by technical issues, but rather, can focus on core sound and pulse”.

O *warm-up* regra geral é realizado no início do ensaio, e apresenta-se, para alguns pedagogos, como uma parte crucial do mesmo. Segundo Matthew George (Apêndice E), “I think it is important that not too much time is taken from rehearsal for warm up, although I believe the warm-up is a crucial part of rehearsal.” O Maestro além de referir a importância da aplicação deste conceito, aborda ainda a questão do tempo que ele deve durar, “this whole process should take 5 – 7 minutes.”

Assim, um bom aquecimento – *warm-up* – no início de um ensaio apresenta uma elevada importância, especialmente quando falamos de instrumentistas de sopros. Para que este seja eficaz, deverá abordar dois grandes aspetos, o físico e o mental.

Na partilha do maestro português, Alberto Roque, podemos ler que o *warm-up* “ajuda a criar hábitos de trabalho mais focados e permite a criação de uma identidade sonora mais coesa e consciente por parte do grupo” (Apêndice C). Este foco abordado pelo Maestro Alberto Roque está intimamente relacionado com a necessidade de concentração por parte de cada músico, que tenderá a alargar para o grupo. Partindo deste princípio podemos assumir que o *warm-up* não servirá apenas para trabalhar conceitos como afinação e articulação, mas em primeira instância poderá e deverá de trabalhar conceitos como preparação física, mas acima de tudo uma preparação mental.

Tim Reynish (2004), num artigo do seu site⁷ ao ser confrontado com a questão, “porque a utilização de *warm-up*?”, responde que a resposta será óbvia. A utilização servirá para aquecer e preparar os músicos para o ensaio, contudo não olha para este recurso como um processo apenas mecânico e físico, acima de tudo vê nestes exercícios uma boa ferramenta de trabalho mental, de procura de foco de concentração do grupo, e o ir ao encontro de uma direção que aponte para o fazer música juntos.

Por sua vez, Edward S. Lisk, no seu livro *The Creative Director: Alternative, Rehearsal, Techniques*, defende que o período mais crítico de um ensaio é o seu início. Segundo o mesmo autor, o termo *warm-up*, regra geral, implica um trabalho físico, ou seja, mais direcionado para aspetos técnicos, e que por momentos dá relevo à

⁷ <http://www.timreynish.com/>

importância do trabalho de preparação mental dos músicos, contudo “os resultados são mínimos se a preparação mental adequada dos alunos não for levada em consideração” (Lisk, 1987, p. 2).

Conseguimos ganhar assim a perceção que o período inicial do ensaio é uma peça fundamental na construção de um bom trabalho, e que, se for bem estruturado, trará grandes benefícios na construção do grupo, e com isto, na qualidade performativa do mesmo. O maestro Matthew George defende que a utilização deste processo permite que o grupo ganhe a compreensão coletiva da sonoridade que o grupo procura, isto é, a identidade sonora do grupo como um todo – “The most obvious for me is that the ensemble gets a collective understanding of the sound you are looking for” (Apêndice E) – acrescentando que encontrando esta identidade durante o aquecimento tende a que esta mesma “identidade” se reflita quando o grupo se depara com as dificuldades do repertório – “I said earlier, it is useful to create these model sounds to reflect on later in the rehearsal.”

Podemos pensar que o ato de aquecimento, ou preparação para tocar se aplica apenas a grupos e a músicos amadores, ou, em instrumentistas no início de formação. A realidade, que facilmente poderemos observar antes de um concerto ou ensaio de uma orquestra ou banda profissional, é que este aquecimento é realizado individualmente por parte dos músicos, tendo também em consideração que os conceitos trabalhados nos exercícios de *warm-up* nesta fase já estarão assimilados e dominados pelos músicos, neste caso, profissionais. Tim Reynish (2004) defende que o *warm-up* não serve apenas para músicos amadores, ou a meio do percurso da sua formação. Também os músicos profissionais o devem fazer, contudo, e tendo em conta a sua experiência, iniciam este tipo de processo mesmo antes dos ensaios, preparando-se de uma forma conveniente para o ensaio ou concerto.

No entanto na maioria das nossas orquestras académicas ou bandas filarmónicas este processo de uma boa preparação/aquecimento individual não se apresenta como algo prático, tendo em conta que os músicos ou acabaram de sair do período de aulas, ou, no caso das bandas filarmónicas, terminaram um dia de trabalho em qualquer outra área que não a música, o que leva a que o aquecimento seja realizado já em pleno ensaio. Assim, este tipo de aplicação além de trabalhar questões físicas e mentais apresenta também objetivos específicos, que visam a melhoria da performance do grupo.

Segundo o maestro suíço, Felix Hauswirth (Apêndice D), um dos principais objetivos é levar os músicos a ouvirem-se uns aos outros, afirmando ainda em entrevista que, estimular esta audição entre músicos pode ser a chave do sucesso da performance – “If I am, I always try to force the musicians to “listen to themselves and to the others” while playing. Listening to each other is the key to successful music making.” O mesmo maestro acrescenta ainda que este processo deverá de permitir uma “impressão auditiva positiva” o que trará uma motivação positiva para continuar o ensaio – “A positive hearing impression is a good motivation for the continuation of the rehearsal”.

O recurso ao *warm-up* para ajudar a focar o grupo e a melhorar alguns aspectos mais técnicos é-nos também apresentado pelo maestro Shawn Smith como sendo uma

porta aberta que permite ensinar uma série de conceitos necessários à prática musical – “Far too often conductors give little thought to warm-up activities and as a result they lose a valuable opportunity to teach student musicians the necessary skills involved in the art of ensemble music-making” (Apêndice F).

A aplicação destes exercícios com regularidade trará, como referido anteriormente, benefícios no resultado final, ou seja, na apresentação em concerto. O maestro Felix Hauswirth defende que a utilização do *warm-up* vem permitir a melhoria da qualidade do som, da afinação, da articulação e da noção rítmica. Ao encontro desta afirmação está também a perspetiva do maestro Alberto Roque, quando afirma que o *warm-up* “permite resolver de forma mais metódica e isolada alguns dos problemas/dificuldades que podemos encontrar no repertório a trabalhar” (Apêndice C), reforçando que este conceito de “aquecimento” vem “permitir abordar diversos parâmetros usados na interpretação do vasto repertório existente”.

Poderá ser ainda uma forma de “habituar” os músicos ao gesto do seu maestro, facilitando assim a compreensão do mesmo e da informação nele contida em situação de ensaio, isto é, o *warm-up* pode ainda ser um “facilitador de comunicação” no trabalho de grupo. Tal afirmação pode ser encontrada na entrevista realizada ao maestro Shawn Smith – “I also use warm-up activities to help the ensemble focus and to develop sensitivity to the conducting gesture” (Apêndice F).

Sendo que estamos a abordar exercícios muito práticos, importa perceber possíveis aplicações dos mesmos. São várias as “linhas” e vários os possíveis recursos a utilizar, sendo que diferentes maestros vão beber a diferentes fontes, e muitas vezes criam os seus próprios “métodos” baseados na sua experiência e em diferentes manuais.

Felix Hauswirth (Apêndice D) afirma que “Many conductors believe that the band will sound better just because the title “intonation” or “sound balance” is written on the method book. Any method book is only as good as the instructor (conductor) guiding through the method.” Na verdade existem vários manuais editados sobre o tema e isso não significa que existam os “bons manuais” e os “maus manuais”. Importa analisar assim, qual a meta que queremos alcançar de forma a decidir a que exercícios vamos recorrer para alcançar esses mesmos objetivos. Podemos desta forma chegar a uma conclusão: se não houver um objetivo bem delineado com a aplicação destes exercícios poderá ser apenas uma perda de tempo a sua aplicação. Prova desta conclusão é a afirmação do maestro Shawn Smith (Apêndice F): “If a warm-up does not have a specific purpose it is better to skip it and move onto the repertoire.”

Como afirmámos anteriormente, poderão existir centenas de variantes da aplicação destes exercícios. De forma a tornar mais compreensível a forma como são colocados em prática será importante apresentar alguns exemplos desta aplicação. Contudo referir que estes exercícios deverão de ser escolhidos consoante o grupo e a formação que o maestro terá para trabalhar – “I do not have a set or standard warm-up. It always changes based upon the ensemble that I am conducting” (Apêndice F).

Nas entrevistas realizadas aos quatro maestros foi-lhes pedido que partilhassem um pouco da forma como desenvolvem este “aquecimento” com as suas bandas ou orquestras.

O maestro Felix Hauswirth (Apêndice D) procura realizar o aquecimento com repertório ou exercícios com que os músicos se sintam confortáveis, não apenas como forma de trabalhar os vários conceitos, mas acima de tudo para que seja um fator motivacional para o grupo. Ainda no caso deste maestro o mesmo faz recurso a escalas, ao ato de cantar/tocar, ou seja, cantar um secção e procurar transportar esse resultado para o instrumento, recurso a corais, e andamentos mais lentos.

No caso do maestro Shawn Smith (Apêndice F): “I use scales, long tones, articulation exercises, listening exercises, conducting exercises, rhythm studies. I do not have a set or standard warm-up. It always changes based upon the ensemble that I am conducting. I do regularly use the Mayhew Lake arrangement of 16 Bach Chorales, which I find work very well to accomplish most of my goals for the warm-up.”

Na análise das entrevistas podemos encontrar uma descrição muito importante sobre a aplicação destes exercícios por parte do maestro Matthew George.

“First, I think it is important that not too much time is taken from rehearsal for warm up, although I believe the warm-up is a crucial part of rehearsal. My basic approach to warm up is to come to an understanding of a common pitch. In this case I use the Bb starting in the tubas and then work upward from there in score order backward (low brass/winds, horns/saxes, clarinets, trumpets, oboés, flutes). After having established a common unison pitch, I’ll either do a basic unison scale or perhaps the Remington method (base pitch, down a half step, back, down a whole step, back, down a minor third, back, etc., or upward). Depending on what I do, I will then do it in triad, so perhaps a Bb scale first in unison, and then in triad. This gets the ensemble to think balance and blend. From there I will go to some sort of articulation. Again, let’s use the scale. Perhaps in triad, I will have the ensemble play 4 eighth notes per scale degree, up and down, and the focus is on balance and blend from before, pitch as well, but also adding articulation. Perhaps move to triplets and then on to sixteenths. All in all, this whole process should take 5 – 7 minutes. Important – I don’t use warm-ups to teach new scales, etc., I use warm-ups purely to create sounds that we then want to model throughout the rehearsal. Of course there are variations to all of this depending on the repertoire. For instance, perhaps you want to play some warm ups in the key of the first piece you’ll rehearsal. But you can do the same type of routine” (Apêndice E).

Por sua vez o maestro Alberto Roque diz-nos que “ao longo dos anos usei basicamente dois tipos de *warm-up*: um baseado num livro de vários exercícios escritos em que os músicos têm que ler toda a informação, e outro baseado num trabalho assente sobre o “Ciclo de Quintas” em que os músicos desenvolvem maioritariamente o trabalho de forma auditiva” (Apêndice C).

Ao analisarmos as quatro aplicações atrás descritas podemos concluir, mais uma vez, que efetivamente existem vários métodos e diferentes abordagens ao mesmo conceito.

Sobre os resultados alcançados com o recurso ao *warm-up* o maestro Alberto Roque (Apêndice C) diz-nos que têm conseguido “um melhor controlo da afinação de grupo, pulsação e equilíbrio entre naipes”. Contudo é também importante que estes exercícios levem o grupo a entender qual o caminho a percorrer. Segundo Matthew George (Apêndice E) este entendimento é conseguido: “The most obvious for me is that the ensemble gets a collective understanding of the sound you are looking for, and as I said earlier, it is useful to create these model sounds to reflect on later in the rehearsal.” O mesmo maestro acrescenta ainda a ideia que o *warm-up* resulta e obtém resultados “após constante lembrança” (Apêndice C).

Para que os resultados se tornem efetivos é igualmente importante que os músicos percebam e se envolvam neste conceito. Será tarefa primordial do maestro levar o grupo a perceber e a motivar-se com este “aquecimento”, pois ao ouvirem e sentirem o resultado positivo do método isso será um ponto favorável na motivação do grupo. “Students immediately understand the purpose of a method if they actually hear the difference” (Apêndice D). O maestro Alberto Roque defende ainda que “se o trabalho for regular todos os músicos acabam por entender os benefícios desse trabalho” (Apêndice C)

Ainda sobre o tema *warm-up*, Lisk (1987) afirma que “na maioria das vezes, gastamos o mínimo de tempo em procurar abordagens criativas para o aquecimento, sendo este a porta para o sucesso, permitindo que os alunos alcancem o seu maior potencial musical” (p.2).

3. Plano de investigação e metodologia

No terceiro capítulo do presente trabalho iremos abordar e analisar todo o processo de investigação realizado, bem como apresentar a sua metodologia. Para desenvolver o presente estudo apoiámo-nos na metodologia Investigação-ação. Assim, antes de detalhar todo o processo prático há que definir o que esta metodologia significa.

A Investigação-ação visa suplantar o frequente dualismo entre teoria e prática (Noffke & Someck, 2010), sendo comum encontrar diferentes significados e diferentes práticas, pelo que é impossível encontrar uma definição única.

Coutinho *et. al.* (2009) diz-nos que esta metodologia pode ser descrita como um conjunto de metodologias de investigação que incluem conjuntamente ação (mudança) e investigação (compreensão), baseando-se num processo reiterado ou em espiral, que interpola ação e reflexão crítica. Atualmente podemos encontrar diferentes perspetivas, sendo que estas dependem sempre da problemática a estudar. Importa no entanto referir que “o essencial na Investigação-ação é a exploração reflexiva que o professor faz da sua prática, contribuindo dessa forma não só para a resolução de problemas como também (e principalmente) para a planificação e introdução de alterações nessa mesma prática” (Coutinho *et. al.*, 2009, p.360).

Efetivamente a bibliografia existente não se mostra consensual quanto à família metodológica em que a investigação-ação se possa inserir. Alguns autores, tendo em conta as semelhanças de algumas estratégias da investigação-acção com estratégias da Investigação Qualitativa, consideram a primeira como uma modalidade da segunda (Coutinho, 2005).

A Investigação-ação tende a ser implementada em contextos muito específicos, o que faz com que surjam questões relacionadas com a validade que decorre deste método de investigação, isto é, questiona-se se desta metodologia surge conhecimento universal e ao mesmo tempo é posto em questão se a mesma se traduz numa visão clara e sistemática relativamente ao objeto de estudo. Assim, torna-se duvidoso categorizar a investigação-ação dentro da investigação fundamental/básica, sendo que esta apresenta como objetivo o aumento do conhecimento geral, e a aplicada, que procura alcançar resultados que possam ser utilizados em tomadas de ação ou melhoria de programas, fundamentando-se que “a inclusão da componente ideológica confere à investigação-ação uma individualidade própria que não pode ser menosprezada e que justifica que a consideremos como uma modalidade de planos de investigação “pluri” ou “multi” metodológicos, por isso mesmo também designados por planos mistos” (Coutinho, 2005, p.222).

Segundo Elliott (2010) a ideia de conhecimento universal no contexto da investigação-ação não provém de um entendimento positivista do conhecimento, que o exhibe como Lei Universal, estabelecendo as relações causa-efeito, mas sim como um compromisso ético para o bem universal. O autor afirma ainda que o raciocínio prático constitui a relação entre o particular e o universal, já que este se apresenta como modo de razoabilidade, na qual as conceções gerais sobre o bem e a ação são tomadas para as perceber em situações particulares.

Em suma, e no que diz respeito ao campo da educação, esta metodologia procura essencialmente investigar a realidade educativa específica e despertar a tomada de decisão dos seus agentes para a mudança educativa. Este facto implicará a conquista de uma consciência por parte de cada um dos intervenientes - quer seja individualmente, quer seja em grupo - da qual emerge a edificação do conhecimento através do confronto e contraste dos significados produzidos pela reflexão (Mesquita-Pires, 2010).

Após a escolha do tema de investigação - *warm-up* - foi necessário pensar nos passos e procedimentos a utilizar, tendo em conta que nos baseámos na metodologia investigação-ação.

Para o desenvolvimento da presente pesquisa criámos uma linha orientadora, a qual teve como fito o regular e clarificar as etapas do trabalho.

Assim, e de forma a perceber os efeitos já encontrados com a utilização de *warm-up* na construção de um grupo de sopros, foram realizadas entrevistas a quatro maestros com carreira reconhecida nacional e internacionalmente. Através destas entrevistas podemos ter acesso à visão e aos resultados alcançados pelo uso deste método.

Ao mesmo tempo foram elaborados questionários a maestros a trabalhar com formações académicas ou bandas filarmónicas em Portugal. Com estes inquéritos procurámos saber se existe recurso a esta metodologia em Portugal, quais os métodos utilizados, quais os benefícios e as maiores dificuldades encontradas pelos mesmos no trabalho com agrupamentos de sopros.

Mais que perceber quais os benefícios e as dificuldades encontradas no terreno, seria de extrema importância analisar *in loco* quais os resultados alcançados. Assim, começámos por criar grelhas de observação, que serviram como apoio e registo dos resultados alcançados. Estas grelhas foram preenchidas após a escolha de exercícios de *warm-up*, os quais foram aplicados em quatro ensaios, quer na Orquestra de Sopros da Canto Firme, quer na Banda Filarmónica dos Pousos - Leiria (Sociedade Artística Musical dos Pousos). Todos estes momentos foram gravados de forma a facilitar a análise *a posteriori*.

3.1. Entrevistas e Questionários

3.1.1. Entrevistas a Maestros com carreira reconhecida nacional e internacionalmente;

Através destas entrevista pretendeu-se obter respostas, junto de maestros de renome nacional e internacional, acerca da utilização de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais os benefícios que encontraram com a aplicação e utilização deste método. Foi ainda questionado qual a visão que estes maestros têm sobre o tema, e quais os resultados obtidos durante a vasta experiencia que possuem no ensino e utilização destes exercícios.

A entrevista, cujo guião consta na tabela 17, está construída em três categorias. A primeira categoria (A) foca-se na identificação dos maestros, ou seja, quisemos saber qual a sua formação académica e qual o seu local de trabalho atual. Na segunda categoria (B) questionámos sobre o percurso profissional, sendo esta uma forma de comprovar também a escolha destes maestros para a entrevista. Por último a categoria C foca-se no tema central da nossa investigação – o *Warm-up*. Nesta categoria foram elencadas algumas questões de forma a perceber qual a posição dos maestros relativamente à utilização deste método, quais os benefícios que vêm neste processo, que exercícios utilizam e quais os resultados obtidos.

As respostas das entrevistas foram utilizadas, em grande parte, para tornarem a fundamentação teórica da presente investigação mais viva e vivenciada.

Tabela 17 - Guião das entrevistas a Maestros com carreira reconhecida nacional e internacionalmente

Categoria	Questão
A - Identificação	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nome 2. Naturalidade 3. Formação Académica 4. Local de trabalho atual
B – Percurso Profissional	<ol style="list-style-type: none"> 1. De uma forma resumida, pode descrever-nos um pouco o seu percurso profissional? 2. Quando surgiu o interesse pela direção, mais especificamente, pela direção de orquestra/ensemble de sopros? 3. O que mais o fascina neste tipo de formação?
C – Warm-up	<ol style="list-style-type: none"> 1. No seu percurso com este tipo de agrupamentos, ter-se-á deparado com problemas relacionados com questões de base, como é exemplo a afinação, a articulação em grupo, o foco de trabalho/concentração, entre outros. Como vê a utilização do <i>warm-up</i> para criar soluções para estas dificuldades? 2. Para si, quais os benefícios mais evidentes deste tipo de trabalho com o grupo? 3. Na sua longa experiência como maestro, e como pedagogo, que tipo de exercícios ou métodos de <i>warm-up</i> utiliza? 4. No seu entender, qual o autor, ou autores, que melhor pensaram este tipo de exercícios e porquê? 5. Quais os resultados mais evidentes que encontrou até hoje com a utilização deste tipo de métodos? 6. Os alunos/músicos entendem e assimilam com naturalidade a importância deste tipo de trabalho? 7. Gostaria de acrescentar alguma informação sobre o tema que não tenha sido referida nas questões anteriores?

3.1.2. Questionários a Maestros;

Através deste questionário pretendeu-se obter respostas junto de maestros que trabalham com orquestras de sopros académicas e bandas filarmónicas, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem. Procurámos ao mesmo tempo perceber quais as necessidades/dificuldades a nível de elementos de trabalho base, como é exemplo a sonoridade do grupo e o foco de concentração, entre outros, que encontram no seu trabalho diário com estas mesmas formações.

Os questionários assentam em três categorias, como consta na tabela 18. Na primeira categoria (A) procurámos identificar e caracterizar os maestros, questionando qual o género, a idade, a nacionalidade, qual o tempo como maestro, quais as habilitações académicas, qual o curso que frequentaram, que tipo de formação dirigem, isto é, Orquestra de Sopros Académica ou Banda Filarmónica, e em que zona do país.

Na segunda categoria (B) questionámos sobre a utilização do *warm-up* nos seus agrupamentos. Nesta categoria procurámos saber se os maestros destas formações portuguesas fazem uso de exercícios de *warm-up* nos inícios dos seus ensaios, qual a importância que reconhecem a este método, se diferem os exercícios utilizados consoante a formação que dirigem, quais os exercícios utilizados, quanto tempo dependem para a realização dos mesmos, e se os músicos aumentam a sua qualidade de apresentação e de ensaio após a utilização deste método.

Na terceira e última categoria (C) – Necessidades/Dificuldades – procurámos perceber quais as maiores dificuldades ao nível de questões base (por exemplo a sonoridade e articulação) que encontram no trabalho com as suas formações, a forma como procuram resolver as mesmas, a facilidade ou dificuldade de encontrar material em Portugal para o efeito e quais os aspetos que os maestros consideram mais difíceis de trabalhar na sua formação, dando para isso quatro itens: afinação, articulação, equilíbrio e concentração.

Os questionários foram enviados por correio eletrónico para maestros e filarmónicas e escolas de música, procurando cobrir todo o país de norte a sul e arquipélagos. Após o preenchimento foi cedido o endereço de *e-mail* de forma a que os inquiridos pudessem enviar as suas respostas.

Tabela 18 - Guião dos questionários a Maestros

Categoria	Questão
A – Identificação	<ol style="list-style-type: none"> 1. Género 2. Idade 3. Nacionalidade 4. Qual o tempo de experiencia como maestro 5. Habilitações académicas 6. Qual o curso frequentado 7. Que formações dirige atualmente (Orquestra de Sopros Académicas Banda Filarmónica) 8. Em que zona do País
B – Utilização <i>warm-up</i>	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tem como recurso exercícios de <i>warm-up</i>, para realizar o aquecimento da formação que dirige? 2. Se sim, qual a importância deste trabalho na formação que dirige? 3. Se não utiliza, qual a razão? Pode não considerar o restante questionário nesta secção. 4. Os exercícios escolhidos diferem consoante a formação que tenha, isto é, orquestra de sopros académica ou filarmónica? 5. Se utiliza este tipo de procedimentos, que exercícios utiliza? Porquê? 6. Ao realizar este tipo de exercícios, quanto tempo disponibiliza do seu ensaio para realizar os mesmos e qual a duração do ensaio? 7. Considera que os alunos/músicos aumentam a qualidade da sua prestação em ensaio ou em concerto com a utilização destes métodos? Pode justificar a sua resposta?
C – Necessidades/Dificuldades	<ol style="list-style-type: none"> 1. Quais as maiores dificuldades a nível de questões base relacionadas com sonoridade, articulação, entre outras, que encontra no trabalho com a formação que dirige? 2. Como procura resolve-las? 3. Considera que facilmente encontra em Portugal material didático para trabalhar questões base em grupo? 4. Das seguintes áreas, quais considera mais difíceis de trabalhar na sua formação? <ul style="list-style-type: none"> • Afinação • Articulação • Equilíbrio • Concentração 5. Porquê? 6. E as mais fáceis? Porquê?

3.2. Exercícios de *Warm-up*

Para colocar em prática a nossa investigação foram projetados quatro ensaios em duas formações diferentes. A primeira tratou-se de uma Orquestra de Sopros Académica, neste caso a Orquestra de Sopros da Canto Firme. A segunda formação é um grupo amador, em que no mesmo grupo podemos encontrar uma enorme variedade de níveis artísticos e uma enorme mescla de idades. Nesta formação temos músicos profissionais, músicos que frequentam o ensino superior, o ensino secundário profissional e ainda alunos de conservatório, e encontramos também um elevado número de músicos amadores que nunca obtiveram qualquer formação artística sem ser neste espaço – a Banda Filarmónica da Sociedade Artística Musical dos Pousos.

O primeiro momento destes ensaios - cerca de 15 minutos iniciais - serviram para a aplicação dos exercícios que foram escolhidos para levar a cabo a nossa investigação. Assim neste ponto iremos apresentar os dois exercícios realizados neste momento da investigação.

The image shows the first page of a musical score titled "Young Ensemble Warm-ups" by John McAllister. The score is for a full symphonic band and includes parts for Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Bass Clarinet, Alto Saxophone, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Trumpet, Horn in F, Trombone, Baritone, Tuba, Snare Bass, Atx., and Mallets. The music is in 4/4 time and features a "Long Tones 1" exercise. Each instrument part has a "Long Tones 1" section with a "NOTE: these rests are for giving instruction between phrases" and an "Air!" instruction. The score is titled "Young Ensemble Warm-ups" and "McAllister".

Figura 14 - Capa manual *Young Ensemble Warm-up*

Após a realização deste primeiro exercício foi utilizado o coral número um com o intuito de colocar em prática as questões abordadas nos primeiros exercícios, isto é, a aplicação e alternância de dinâmicas, o equilíbrio entre os instrumentos mais graves e agudos, sendo que foi solicitado que os graves tivessem maior presença relativamente aos instrumentos de registo agudo, procurando assim colocar em prática as questões abordadas no subcapítulo 2.3.3 da presente investigação.

O Coral foi tocado sempre três vezes com a estrutura tocado | cantado | tocado. A questão de cantar proporciona a possibilidade de trabalhar vários aspetos com vista à melhoria do grupo.

Em primeiro lugar o facto de cada músico ter que cantar a sua linha obrigará a que tenha uma maior noção da entoação da altura dos sons e da relatividade dos intervalos presentes na partitura. Como segunda possibilidade de melhoria tende a criar maior consciência da afinação (individual e coletiva), tendo em conta que o processo de cantar se torna muito mais “natural” que tocar. Por fim este processo tende a ajudar na melhoria da sonoridade sendo que relaxa e desbloqueia as vias respiratórias aumentando assim a reverberação do som, traduzindo-se num som mais recheado de harmónicos, logo mais timbrado e focado.

O recurso a este coral nesta investigação, serviu ainda como ferramenta de trabalho para a compreensão expressiva do grupo, ou seja, existe nos corais a possibilidade de colocar o grupo a perceber os jogos harmónicos e as múltiplas interpretações que daqui podem surgir.

Após a realização destes exercícios do manual, baseámo-nos num exercício descrito no subcapítulo 2.4 – *warm-up*, conceito e objetivos – que nos é partilhado pelo maestro Matthew George aquando da realização da entrevista ao mesmo, criando uma estrutura a partir dessa partilha.

Assim, o segundo exercício realizado é constituído por cinco passos, em que o passo seguinte resulta sempre do que lhe antecede.

O primeiro passo assenta na utilização da nota si bemol de efeito real, tocada primeiramente nos instrumentos mais graves, ou seja nas tubas, e a partir daí ramificámos essa nota subindo nos registos, isto é, após todos os instrumentos graves, juntámos os médios e no final os agudos. Ao longo deste processo foi sendo pedido que tivessem em atenção o foco do som e à afinação com os colegas que estão mais próximos, quase como se de um grupo de música de câmara se tratasse. Ao iniciar o processo pelo registo mais grave e construindo desse registo para o topo fomos implementando a ideia da pirâmide de equilíbrio sonoro. Ao termos uma nota estável

Figura 16 - Excerto da partitura Coral I


em todo o grupo o segundo passo reflete-se na rearticulação da mesma nota em uníssono e com um ataque conjunto.

No terceiro passo foi pedido que tocássemos o arpejo de se Si bemol Maior em efeito real com base na seguinte ordem de graus: I grau, III grau, V grau e por fim novamente o I grau. Em alguns dos ensaios foi também realizado um jogo de alternância de graus, abrindo a possibilidade de se ganhar maior noção da afinação em grupo.

Ao chegar ao quarto passo tocámos o acorde de Si bemol Maior alertando para questões de afinação e de importância dos diferentes graus na construção de um acorde.

Por fim o quinto passo passou por tocar o acorde de Si bemol Maior como acorde *pivot*, de seguida subimos meio tom, ou seja o acorde de Si maior, voltámos ao acorde *pivot*, descemos meio tom até ao acorde de Lá Maior e regressámos ao acorde *pivot*. Este movimento têm o objetivo de criar relação de intervalo, não somente na vertical, isto é, dentro do mesmo acorde, mas também na horizontal, ou seja, dentro do acorde e com as notas mais próximas, neste caso a seguinte e a anterior.

3.3. Grelhas de observação e Gravações



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O contributo do *warm-up* para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro*

Análise de gravações - Grelha de observação

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.
Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: ___/___/___ | Nome do grupo: _____

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)

Observações:

Simão António Alcobia Francisco

Figura 17 - Grelha de Observação

De maneira a encontrar uma forma prática de avaliar as gravações realizadas sobre a aplicação dos exercícios de *warm-up* descritos no ponto anterior, construímos uma grelha de observação a ser preenchida por nós no final das quatro gravações de cada formação, de forma a percebermos a evolução, ou não, do grupo.

A aplicação dos exercícios foi realizada na Orquestra de Sopros da Canto Firme e na Banda da Sociedade Musical Artística dos Pousos, tendo em cada ensaio a duração máxima de quinze minutos.

Esta grelha de observação é constituída por três parâmetros a avaliar, sendo eles a (1) Afinação, (2) Articulação, (3) Equilíbrio e a (4) Concentração. Cada um destes parâmetros é avaliado numa escala de zero a dez pontos, sendo que o zero representa “má” e o dez representa o “excelente”.

Este processo de avaliação é baseado numa escala do tipo *Likert*, ou seja, na sua tese, Likert efetuou um levantamento baseando-se numa escala de um a cinco pontos, tendo resultado numa escala de pesquisa como meio de medir atitudes. Ao mesmo tempo coma criação deste método, Likert demonstrou que podia obter mais informações do que fazendo somente recurso a outros métodos existentes.

Segundo a definição de Appolinário e Atlas (2007, p. 81), esta escala - de *Likert* - é um “tipo de escala de atitude na qual o inquirido mostra o seu grau de concordância ou discordância em relação a determinado assunto”.

Por sua vez Aguiar, Correia e Campos (2011, p. 2), definem esta escala da seguinte forma: “São uma das escalas de autorrelato mais difundidas, consistindo numa série de

perguntas formuladas sobre o assunto em investigação, as quais os inquiridos escolhem uma de entre várias opções, regra geral cinco, sendo elas denominadas como: Concordo muito, Concordo, Neutro/indiferente, Discordo e Discordo plenamente.”

Uma escala tipo *Likert* é constituída por questões em que o inquirido além de concordar ou não, apresenta o grau de intensidade das respostas (Cunha, 2007; Alexandre et al., 2003). A escala de *Likert* é semelhante à escala de *Thurstone*, a diferença entre elas é que a de *Likert* apresenta o grau de intensidade das respostas (Oliveira, 2001).

A estrutura original da escala de *Likert* é constituída por cinco pontos, porém com o passar do tempo, os investigadores foram alterando o número de pontos utilizados nos seus questionários, passando assim a denominar a escala como do tipo *Likert* (Silva Junior & Costa, 2014).

4. Análise dos resultados

Após a aplicação de alguns processos como questionários e grelhas de observação, torna-se necessária a sua análise de forma a percebermos quais os seus resultados e que informações nos trazem para as conclusões da nossa pesquisa. Na análise dos questionários faremos uma análise global destas respostas, procurando catalogar as mesmas e agrupá-las em tipo de repostas.

Na análise das grelhas de observação analisaremos a evolução, ou não, dos vários critérios avaliados aquando da aplicação dos exercícios de *warm-up* nas duas formações utilizadas.

4.1. Questionários a Maestros

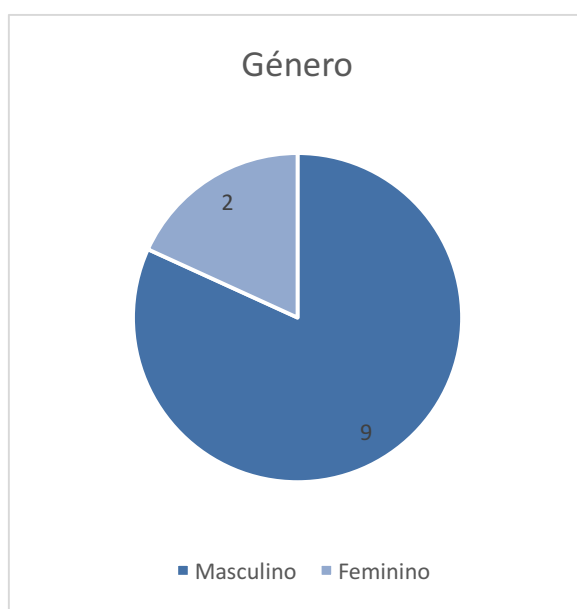


Figura 18 - Género

Os questionários realizados a maestros apresentam três categorias. A categoria A procura fazer uma breve identificação ao inquirido, com o intuito de sabermos as idades, a nacionalidade, qual a habilitação que os inquiridos têm, quais as formações que dirigem e em que zona do país dirigem. Na segunda categoria, a B, procurámos obter respostas sobre a utilização do *warm-up*, e por fim na categoria C quisemos indagar sobre as dificuldades e necessidades encontradas por estes maestros nos agrupamentos com que trabalham.

Ao todo obtivemos onze respostas, o que de todo não denuncia a realidade na totalidade, mas poderá dar-nos algumas indicações e pode ajudar-nos a perceber o contexto atual em Portugal.

Destas onze respostas obtidas, e analisando as respostas à primeira questão da categoria A, nove inquiridos são do género Masculino, sendo que os dois restantes são do género Feminino (Figura 18).

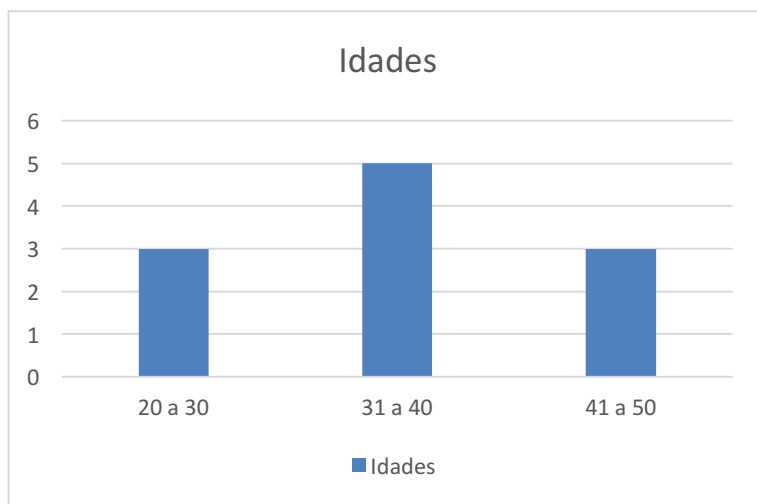


Figura 19 - Idade

A segunda questão da primeira categoria, incidia sobre a idade dos inquiridos. Neste sentido, e de forma a facilitar a análise das respostas as idades foram agrupadas em intervalos numéricos, sendo eles de vinte a trinta anos, de trinta e um a quarenta anos e o último de quarenta e um até aos cinquenta anos de idade.

Assim, e após a análise das respostas, três inquiridos estão entre os vinte e os trinta anos de idade, cinco encontram-se entre os trinta e um e os quarenta anos de idade, e três situam-se no grupo entre os quarenta e um e os cinquenta anos de idade (Figura 19).

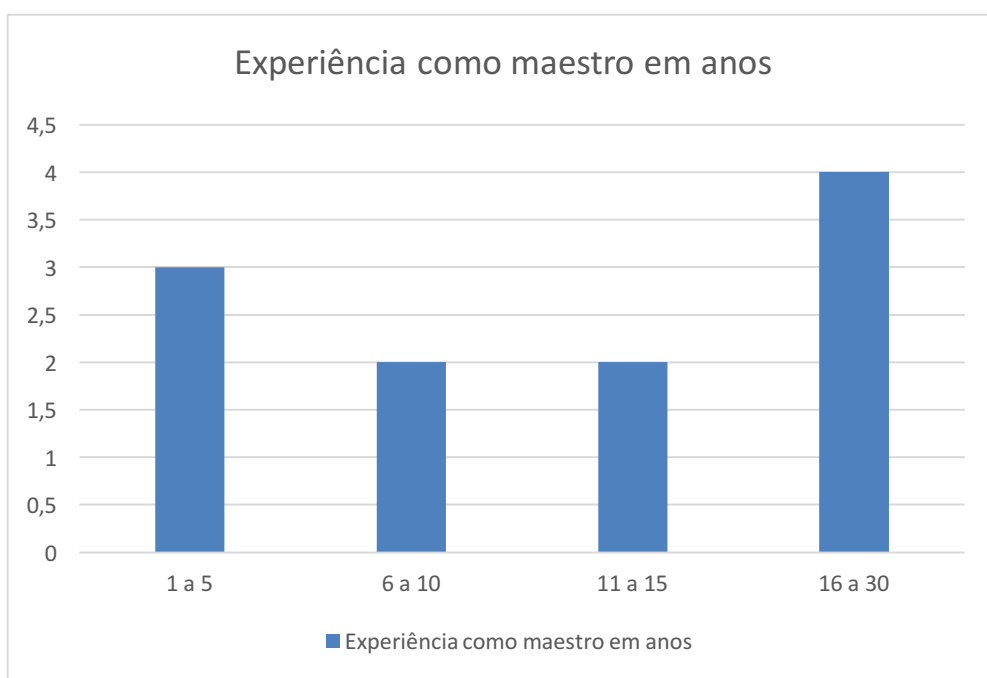


Figura 20 - Experiência como maestro

A questão três da primeira categoria questionava sobre a nacionalidade dos inquiridos, e com base na análise efetuada, todos os participantes são de nacionalidade portuguesa. Por sua vez o ponto quatro visava refletir o tempo de experiência que cada inquirido tinha como maestro. Nesta questão, e também de forma a facilitar a análise, foram criados quatro grupos com intervalos numéricos com o intuito de agrupar as respostas dadas.

Assim o primeiro grupo reflete quem têm entre um a cinco anos de experiência, o segundo grupo quem tem entre seis a dez anos de trabalho na área, o terceiro grupo agrupa os maestros que têm entre onze a quinze anos de experiência e por fim o quarto grupo quem têm entre dezasseis e trinta anos de experiência na área da direção.

Após consulta dos resultados, e como descrito no gráfico seguinte, três maestros têm entre um a cinco anos de experiência, dois maestros têm entre seis e dez anos de experiência, dois maestros têm entre onze a quinze anos de experiência e por último no grupo dos dezasseis a trinta anos de experiência encontramos quatro maestros (Figura 20).

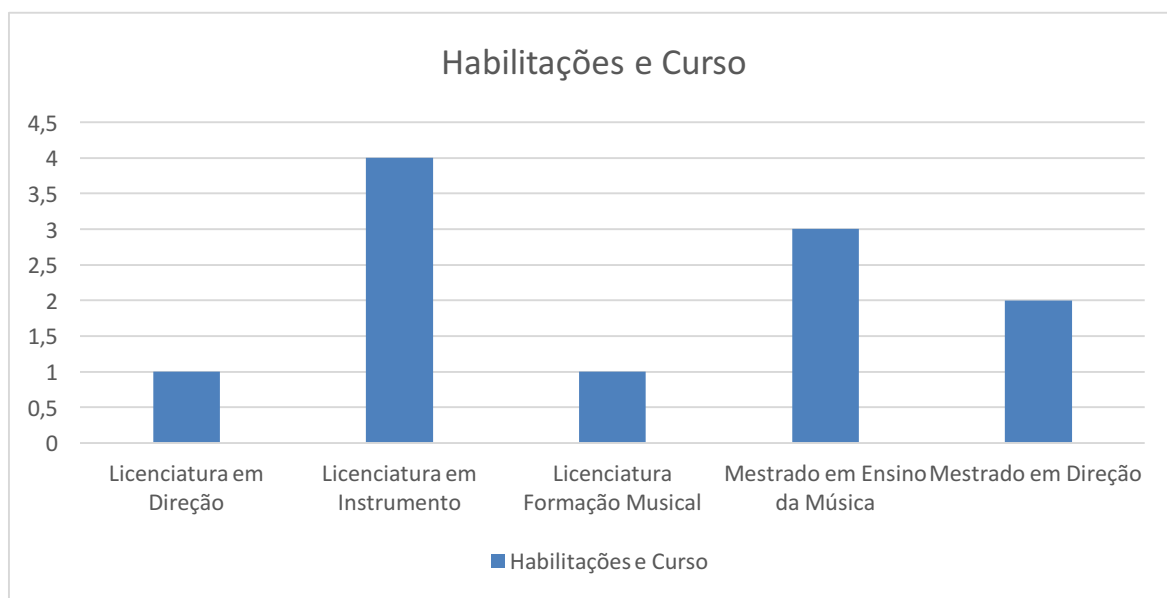


Figura 21 - Habilitações académicas e cursos

O ponto cinco e seis questionava os inquiridos sobre a sua habilitação académica e qual o curso frequentado. Com vista a uma análise mais fácil dos resultados aglomerámos as duas questões e respetivas respostas na presente análise. Desta forma foram criadas cinco categorias com base nas respostas dadas.

1. Licenciatura em Direção
2. Licenciatura em Instrumento
3. Licenciatura em Formação Musical
4. Mestrado em Ensino de Música
5. Mestrado em Direção

Na primeira categoria está inserido apenas um inquirido, na segunda categoria – Licenciatura em instrumento – estão inseridos quatro maestros, com Licenciatura em

Formação Musical temos um maestro, dotados de Mestrado em Ensino de Música temos três maestros e por último, com Mestrado em Direção de Orquestra obtivemos duas respostas (Figura 21).

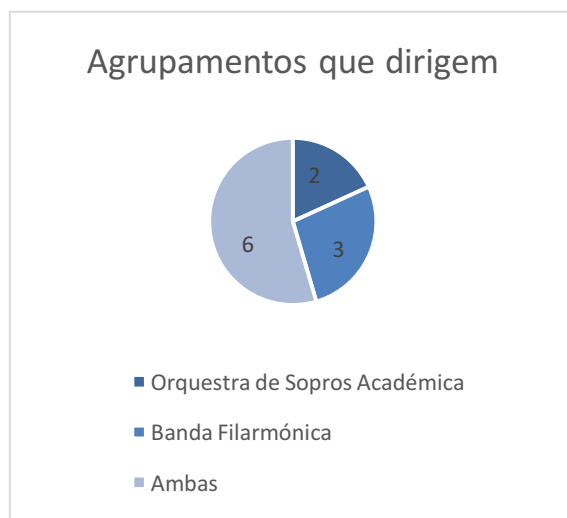


Figura 22 - Agrupamentos que dirigem

Sobre a questão “que formações dirige atualmente?”, eram dadas duas opções de resposta. A primeira: Orquestra de Sopros Académica e a segunda Filarmónica.

Neste ponto específico existem maestros que dirigem ambas as formações, e partindo desse princípio catalogámos as respostas em três grupos, a saber:

- 1- Orquestra de Sopros Académica
- 2- Banda Filarmónica
- 3- Ambas

No primeiro grupo existem dois maestros, no segundo grupo – Banda Filarmónica – obtivemos três respostas dos inquiridos e por fim, no último grupo, seis maestros trabalham com ambas as formações (Figura 22).

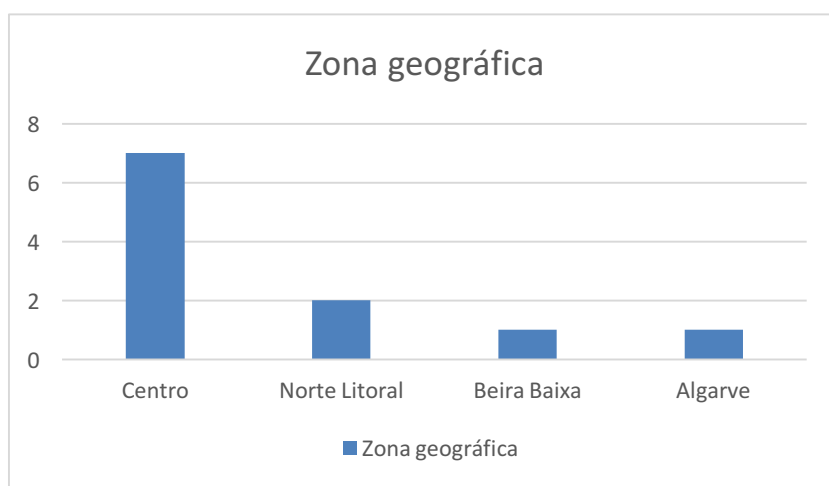


Figura 23 - Zona geográfica

Por último na Categoria A dos questionários aos maestros procurámos saber quais as zonas geográficas em que estes maestros realizavam a sua atividade. Após análise das respostas e do gráfico seguinte concluímos que sete destes inquiridos exercem funções de maestro na zona centro de Portugal Continental, dois exercem funções na região do Norte Litoral, um na Beira Baixa e o último na região do Algarve (Figura 23).

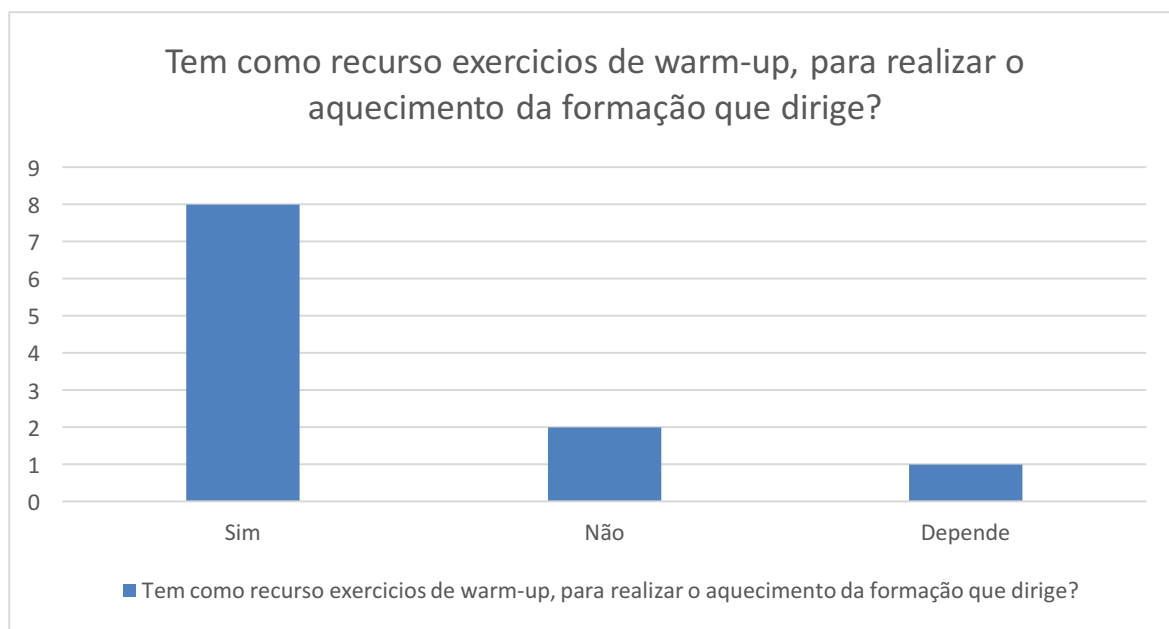


Figura 24 - Recurso a exercicios de *warm-up*

Para analisar as respostas à Categoria B, em grande parte constituída por questões de resposta aberta, foram encontradas categorias de análise para cada questão. As categorias de análise foram obtidas tendo por base as respostas comuns obtidas pelos inquiridos.

À questão um desta categoria – “Tem como recurso exercicios de *warm-up*, para realizar o aquecimento da formação que dirige? – oito inquiridos afirmam que utilizam, dois inquiridos dizem que não fazem recurso, e um dos inquiridos afirma que depende: “(...) quando oriento estágios, quando trabalho com orquestras de sopros de alunos do ensino básico ou na minha banda amadora (...)” (Figura 24).

As restantes questões desta categoria apenas teremos a resposta de nove maestros dos onze que responderam a este questionário, pois dois afirmam que não utilizam este método.

Na questão dois da categoria B surge a questão “Se sim, qual a importância deste trabalho na formação que dirige?”. Os inquiridos afirmaram que reconhecem importância nesta aplicação. A primeira categoria é referente às respostas que consideram “Muito Importante” esta utilização, sendo que podemos encontrar oito unidades de registo. Foi mencionado ainda uma “importância relativa” com apenas uma unidade de registo (Tabela 19).

Tabela 19 - Importância do trabalho de *warm-up* na formação que dirige

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Muito Importante	“É um trabalho que ajuda à preparação física e mental (...)”	8
Importância Relativa	“Considero que tem alguma importância, mas é relativa e secundária.”	1

A questão número três da categoria B procurava perceber quais as razões dos maestros que afirmaram não utilizar este tipo de exercícios nas suas formações. As repostas obtidas afirmam que não vêm necessidade de utilização destes exercícios para melhorar as suas bandas, que não existe tempo disponível para este trabalho, que o acesso a material desta natureza não é fácil e um dos inquiridos responde ainda que nunca refletiu muito sobre o tema (Tabela 20).

Tabela 20 - Análise das respostas à questão: "Se não utiliza, qual a razão?"

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Não é necessário	“Não acho que seja necessário este tipo de trabalho para alcançar um bom resultado.”	1
Indisponibilidade de tempo e dificuldade de acesso material didático	“Por vezes o tempo disponível de ensaio não permite a realização deste tipo de exercícios (...) não existe muito acesso a estes exercícios”	1
Não houve reflexão	“Nunca pensei muito sobre o tema”	1

A questão quatro da categoria B questionava se os exercícios que os maestros utilizavam nas suas formações eram diferentes consoante se tratasse de um agrupamento académico ou de uma formação amadora, neste caso as bandas filarmónicas.

Na análise realizada das respostas encontramos duas categorias de análise. A primeira em como os exercícios diferem, sendo que quatro inquiridos afirmam que sim, na segunda categoria de análise, cinco inquiridos afirmam que estes exercícios não diferem (Tabela 21).

Tabela 21 - Os exercícios escolhidos diferem consoante a formação

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Sim difere	<ul style="list-style-type: none"> • “Quer o tipo de exercícios, quer o grau de dificuldade” • “Se na filarmónica uso escalas e arpejos, na orquestra posso adicionar corais ao aquecimento” • “Os exercícios devem ser escolhidos consoante a formação alvo e o objetivo que se quer atingir com a sua prática.” 	4
Não difere	<ul style="list-style-type: none"> • “Tendo em conta que falamos de exercícios que preveem melhoria de algumas questões relacionadas com a técnica base dos instrumentos e com a criação de foco do grupo, estes exercícios não diferem no trabalho com os diferentes grupos.” 	5

A questão cinco assentou na procura de saber que exercícios os maestros utilizam como *warm-up*. Das respostas dadas foram encontradas seis categorias de análise, sendo elas: 1) Escalas/Arpejos; 2) Acordes; 3) Corais; 4) Ritmos/Articulação; 5) Notas Longas; 6) Ciclo das Quintas/Manuais.

Na primeira categoria obtivemos oito respostas, na segunda categoria quatro inquiridos fizeram referência a esta utilização, na categoria três, quatro inquiridos afirmam fazer recurso a corais para desenvolver o seu aquecimento, na quarta categoria sete maestros fazem referência à utilização de ritmos e de articulação, dois maestros afirmam utilizar notas longas e dois inquiridos respondem que utilizam processos como o Ciclo das Quintas ou exercícios provenientes de manuais.

Podemos ainda concluir, tendo como suporte a nossa análise e os resultados obtidos, que os exercícios de *warm-up* mais utilizados pelos maestros são os baseados em escalas/arpejos e ritmos/articulações (Tabela 22).

Tabela 22 - Questão: "que exercícios utiliza?"

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Escalas/arpejos	<ul style="list-style-type: none"> • “Trabalho aspetos relacionados com articulação e afinação” 	8
Acordes	<ul style="list-style-type: none"> • “Para de afinação harmónica” • “Ajuda a criar noção de afinação, equilíbrio e a procurar o timbre do grupo.” 	4
Corais	<ul style="list-style-type: none"> • “Trabalho a sonoridade, o equilíbrio e o fraseio.” • “Possibilita não só a exploração do trabalho harmónico, mas possibilita também (...) que o grupo toque coeso.” 	4
Ritmos/articulação	<ul style="list-style-type: none"> • “Início o ensaio com exercícios rítmicos baseados nessa passagem levando todo o grupo a ultrapassar essa dificuldade.” • “Faço alguns exercícios de articulação com diferentes figuras rítmicas de forma a procurar por a articulação igual no grupo.” 	7
Notas Longas	<ul style="list-style-type: none"> • “Utilizo um nota longa para que todos afinem por essa nota e sem recurso a afinador.” 	2
Ciclo das Quintas/Manuais	<ul style="list-style-type: none"> • “(...) exercícios retirados de livros de <i>warm-ups</i> vocacionados tanto para trabalho de articulação como de controlo de dinâmica(...)” 	2

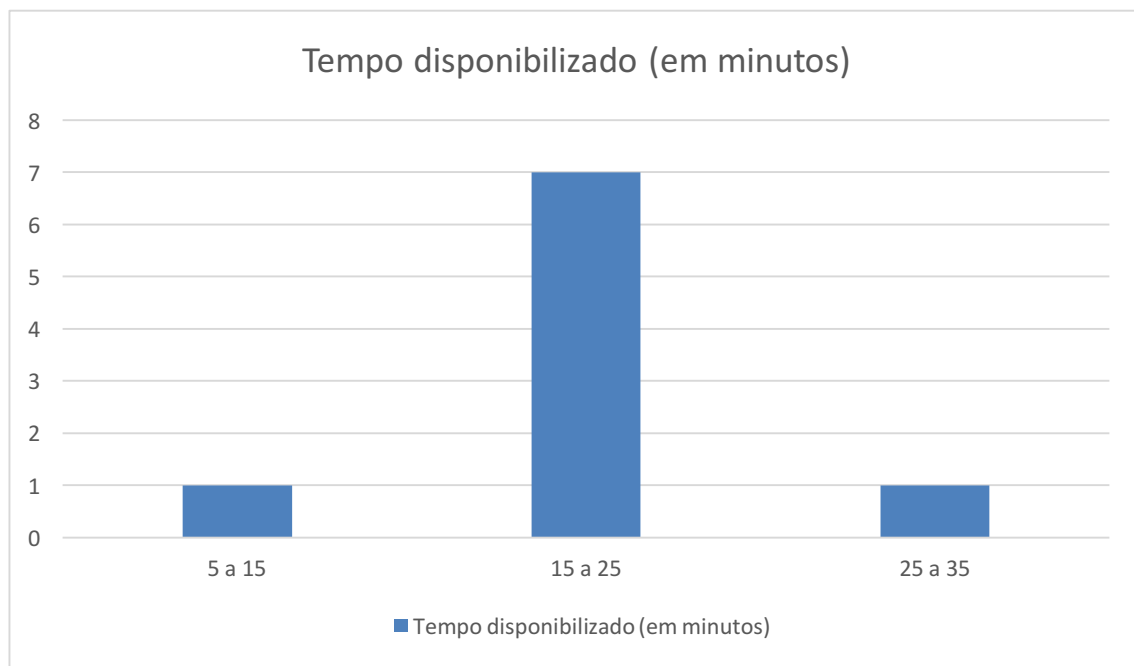


Figura 25 - Tempo disponibilizado (em minutos)

Para analisar as respostas à questão seis – “Ao realizar este tipo de exercícios, quanto tempo disponibiliza do ensaio para realizar os mesmos?” – da categoria B, foram criados três grupos com intervalos numéricos com o intuito de agrupar as respostas dadas.

Assim, o primeiro grupo engloba os maestros que utilizam entre cinco a quinze minutos para realizar o seu aquecimento, no qual podemos encontrar uma resposta. O segundo grupo encerra as respostas que vão dos quinze aos vinte e cinco minutos de tempo utilizado para a realização de *warm-up*, sendo que sete maestros se inserem neste grupo. Por fim, o terceiro grupo reflete os maestros que utilizam entre vinte e cinco e trinta e cinco minutos de ensaio para realizar esta preparação do grupo, sendo que apenas um inquirido se encontra neste grupo.

Após esta análise poderemos concluir que a maior percentagem dos maestros inquiridos utiliza entre quinze e vinte e cinco minutos para realizar o *warm-up* com o seu grupo (Figura 25).

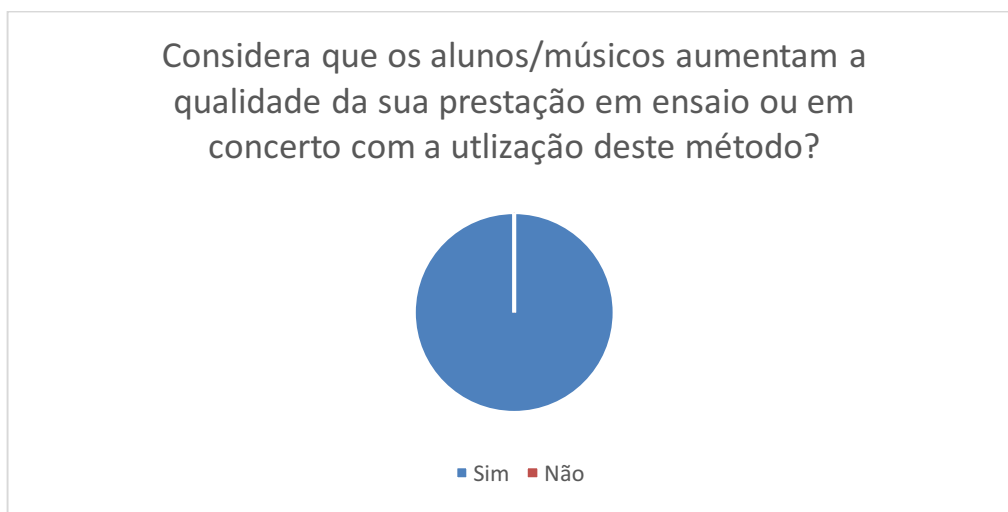


Figura 26 - Considera que os alunos/músicos aumentam a qualidade da sua prestação

Ao analisar as respostas à sétima e última questão da categoria B – “Considera que os alunos/músicos aumentam a qualidade da sua prestação em ensaio ou em concerto com a utilização destes métodos?” – podemos encontrar uma resposta unânime de todos os inquiridos com nove respostas que referem que sim, os alunos/músicos aumentam a sua qualidade com a aplicação destes procedimentos (Figura 26).

A última categoria deste questionário a maestros – a categoria C – procurava perceber as Necessidades/Dificuldades que cada maestro encontra no seu trabalho com as formações que dirige. Esta categoria é constituída por seis questões, sendo que voltamos a obter respostas dos onze inquiridos.

A questão um da Categoria C questionava sobre “quais as maiores dificuldades a nível de questões base relacionadas com sonoridade, articulação, entre outras, que encontra no trabalho com a formação que dirige?”. Foram encontradas seis categorias de análise, entre elas o timbre/sonoridade, as dinâmicas, a afinação/equilíbrio, o pouco controlo da técnica base do instrumento/disparidade de níveis, a concentração e por fim a articulação.

No que diz respeito ao timbre/sonoridade, os maestros elencam situações como o facto da banda/orquestra soar “aberta”, ou seja, o equilíbrio e a forma como o som é construído não é o resultado esperado pelos mesmos. Cinco maestros confortam-se com esta dificuldade nas suas formações.

Dois inquiridos apontam as dinâmicas como sendo das maiores dificuldades que encontram no seu trabalho enquanto maestros. A justificação comum aos dois inquiridos passa pelo diminuto âmbito dinâmico, ou seja, “sempre demasiado forte” segundo testemunho que um dos inquiridos. A afinação/equilíbrio também é uma das dificuldades nomeadas pelos maestros inquiridos, sendo que podemos cinco unidades de registo nesta categoria.

Três inquiridos fazem menção ao facto de existir pouco controlo técnico sobre os instrumentos por parte dos músicos e ao facto de nas suas formações existir uma grande mescla de níveis musicais, o que, para estes, se torna numa dificuldade na realização do seu trabalho artístico. A concentração é uma dificuldade que apenas é

descrita por um dos inquiridos, sendo que não apresenta qualquer justificação para sentir esta dificuldade.

Tabela 23 - Quais as maiores dificuldades a nível de questões base

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Timbre/Sonoridade	“Talvez a maior (dificuldade) seja o facto de por vezes a banda soar demasiado aberta e não conseguir um som mais doce” “Por norma a sonoridade é um pouco agressiva e descuidada (...)”	5
Dinâmicas	“Outra dificuldade por vezes é as dinâmicas. Sempre demasiado forte.”	2
Afinação/Equilíbrio	“Nem sempre consigo que o grupo soe bem, mesmo estando todos a dar (tocar) as notas corretas.”	5
Pouco controlo da técnica base do instrumento/Disparidade de níveis	“As dificuldades surgem associadas ao nível díspar dos músicos disponíveis.” “(…) diria que o maior problema geral dos músicos é falta de noção de respiração e de colocação de embocadura (...)”	3
Concentração	“Concentração.”	1
Articulação	“A articulação quase inexistente, provocado pela deficiente forma como sopram.”	2

A última categoria encontrada como dificuldade foi a articulação, sendo que dois inquiridos nomeiam esta dificuldade. Para estes maestros uma das razões desta dificuldade está intimamente ligada à forma “deficiente” como os instrumentistas sopram para o seu instrumento (Tabela 23).

A questão dois da categoria C, por sua vez, procurava perceber de que forma os maestros procuram resolver as dificuldades que nomearam na questão anterior. Analisando as repostas dadas pelos inquiridos foram encontradas quatro categorias de análise.

Uma das soluções apresentadas por dois dos inquiridos, foi a escolha de repertório, ou seja, sugerem que o repertório deverá ser pensado de forma a trazer a possibilidade de solucionar os problemas do grupo, pensado assim no repertório como ferramenta pedagógica.

A aplicação de exercícios, como escalas ou corais, é a solução mais comum a todos os inquiridos, sendo que podemos encontrar cinco unidades nesta categoria.

Três maestros afirmam que uma das soluções para o equilíbrio passa por promover a audição de grupo, e um dos inquiridos afirma que procura melhorar a concentração através da dificuldade do repertório a trabalhar com o grupo (Tabela 24).

Tabela 24 - Como procura resolve-las

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Escolha de Repertório	“Investindo muito na pesquisa do melhor programa para aquele tipo de formação, trabalhando-o de uma forma pedagógica e evolutiva.”	2
Aplicação de exercícios	“(…) começo sempre com exercícios simples e concretos cujo objetivo seja fácil de atingir.” “A prática de corais é para mim e para o meu grupo uma excelente ferramenta para trabalho do controlo dinâmico e equilíbrio.”	5
Promover a audição de grupo	“Tento fazer com que o grupo se ouça e procure melhorar o equilíbrio” “Tendo a procurar que os graves sejam a base do som do grupo (…)”	3
Concentração	“Tento fazer com que fiquem mais concentrados no que estão a fazer com a dificuldade das obras.”	1

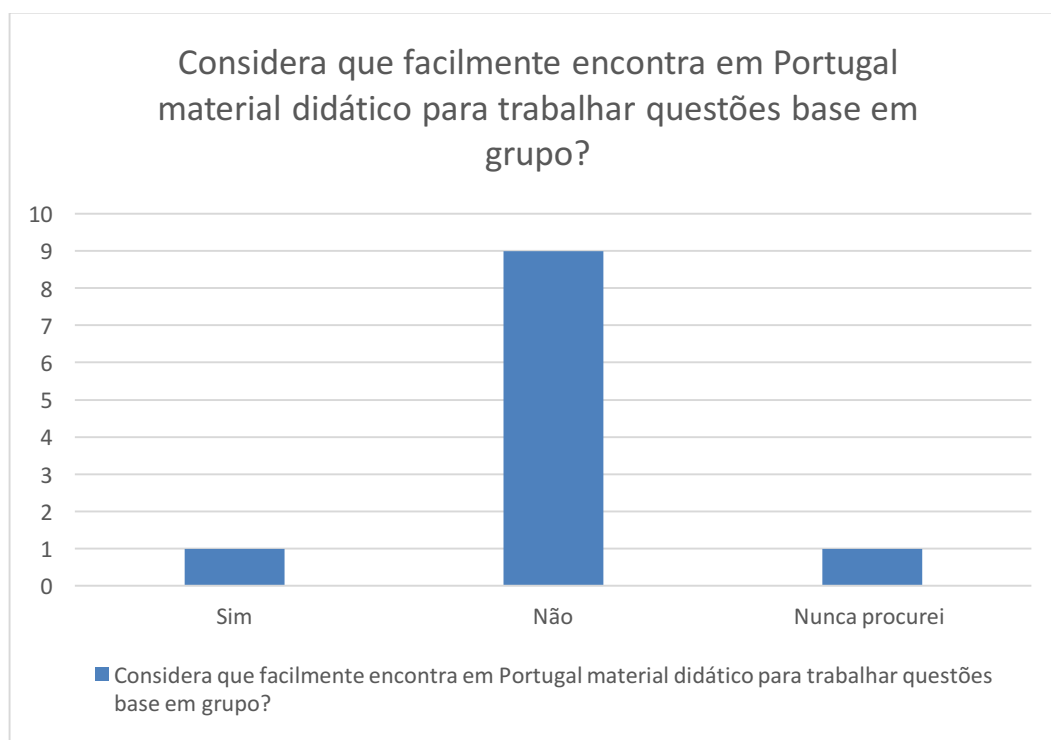


Figura 27 - Análise das respostas à questão 3 da categoria c

Na terceira questão desta categoria questionámos os maestros sobre se “considera que facilmente encontra em Portugal material didático para trabalhar questões base em grupo?”

Nove maestros respondem que não consideram fácil o encontro deste material em Portugal, um dos inquiridos afirma que encontra facilmente este material. Contudo existe um ponto comum a estas duas categorias. Todos afirmam que facilmente encontram este material recorrendo a pesquisas *on-line*, sendo todo ele de origem estrangeira.

Existe ainda um inquirido que diz nunca ter procurado este tipo de exercícios (Figura 27).

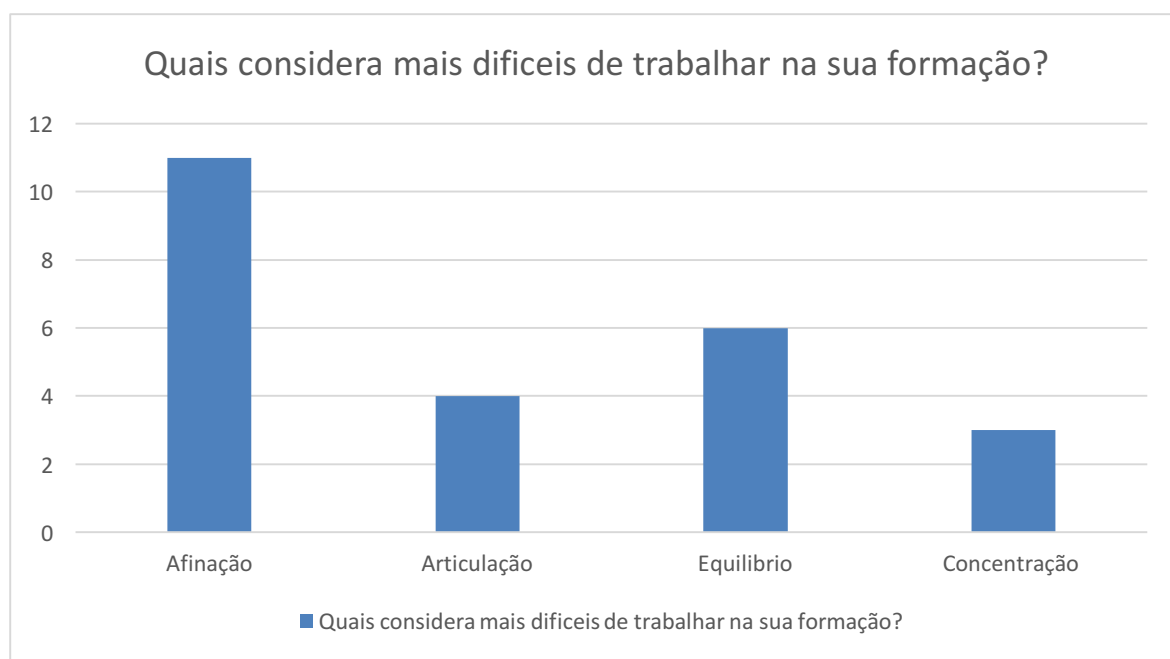


Figura 28 - Análise das respostas à questão 4 da categoria c

A questão quatro da última categoria do questionário dava quatro opções de resposta, em que era possível escolher mais do que uma dessas opções. Partindo da questão “das seguintes áreas, quais considera mais difíceis de trabalhar na sua formação?” foram dadas as opções:

- Afinação
- Articulação
- Equilíbrio
- Concentração

Onze maestros nomeiam a afinação como sendo a mais difícil de trabalhar na sua formação. A Articulação é escolhida por quatro maestros, o equilíbrio é uma das dificuldades escolhida por seis maestros e por fim a concentração é selecionada por três dos inquiridos (Figura 28).

Interligada à questão anterior, a pergunta cinco tinha como objetivo perceber o porque das dificuldades escolhidas pelos maestros.

Sobre a afinação os maestros afirmam que está ligado à forma de respirar dos músicos/alunos, aos instrumentos que estes possuem, muitas vezes de fraca qualidade, enunciando ainda uma formação pouco solidificada e o pouco desenvolvimento da sensibilidade auditiva.

Relativamente à articulação, os maestros afirmam que a dificuldade advém da forma como os instrumentistas sopram para o seu instrumento e a forma como fazem recurso da língua para articular as notas.

Sobre o equilíbrio a justificação passa pela falta de consciência de trabalho em grupo, para que a banda/orquestra funcione como um só. Por último, e em relação à concentração, os maestros justificam esta dificuldade com o facto de existirem demasiadas ofertas aos jovens atuais, o que faz com que dispersem mais e que o foco não seja tão facilmente alcançado (Tabela 25).

Tabela 25 - Análise das respostas à questão 5 da categoria C

Dificuldades	Porquê?
Afinação	<p>“Muitos dos problemas resultam de má respiração, má embocadura e também da muito extraordinariamente má qualidade dos instrumentos que os alunos usam.”</p> <p>“Com músicos cuja formação não está solidificada, a afinação individual prejudica a afinação de conjunto.”</p> <p>“Tem muito a ver com o facto da sensibilidade auditiva estar pouco desenvolvida”</p>
Articulação	<p>“Provocado pela deficiente forma como sopram e pela errada utilização da língua durante todo o processo de articulação.”</p>
Equilíbrio	<p>“Os elementos do grupo demoram a compreender que devem tocar por um todo e de uma maneira mais homogénea possível.”</p> <p>“A dificuldade vem de não conseguir alcançar o som de grupo que gostaria.”</p> <p>“A banda soa sempre muito “aberta”.”</p>
Concentração	<p>“Há poucos músicos/alunos que têm a responsabilidade de outros tempos e preferem estar a ocupar o seu tempo com distrações.”</p> <p>“A concentração é vital, no entanto cada vez mais se denota nos grupos a existência de diversos tipos de “pressas”.”</p>

A última questão da categoria C tinha o intuito de saber quais das quatro áreas apresentadas na questão quatro consideravam mais fáceis, e qual o porque da sua escolha. A esta questão apenas responderam dez dos inquiridos.

Um dos inquiridos afirma que a afinação é a área que trabalha com maior facilidade. A articulação é escolhida por quatro dos inquiridos a par da concentração como sendo as vertentes mais facilmente alcançadas, e por fim o equilíbrio foi escolhido por três dos inquiridos.

Tabela 26 - Análise das respostas à questão 6 da Categoria C

Categoria de Análise	Exemplo de unidade de registo	Número de unidades
Afinação	“Pois vou alertando ao longo do trabalho de repertório.”	1
Articulação	“Talvez por realizar exercícios de articulação sobre a escala.” “Porque é algo que, mesmo sem tocar, se consegue explicar, e mostrar...”	4
Equilíbrio	“Porque é algo mais fácil de controlar.” “Porque está muito mais dependente da minha capacidade para controlar a dinâmica entre os vários naipes/músicos.”	3
Concentração	“Concentração. É uma questão de disciplina que deve ser imposta pelo maestro.” “Depende muito da maneira como o ensaio é conduzido e isso só é responsabilidade do maestro.” “Um aquecimento inicial permite levar o grupo a estar mais focado.”	4

4.2. Grelhas de observação e Gravações

De forma a analisar os resultados práticos aquando da aplicação de exercícios de *warm-up*, e tal como foi explanado no capítulo relativo à metodologia utilizada nesta investigação, foram escolhidos dois exercícios e colocados em prática na Orquestra de Sopros da Canto Firme e na Banda da SAMP. Aquando da sua aplicação foram gravados em suporte vídeo, com o intuito de possibilitar a sua análise posterior realizada por nós.

Para levar a cabo a análise dos mesmos, e com vista a alcançar o maior rigor possível, foi criada uma grelha de observação, esta constituída por quatro categorias a serem avaliadas: 1. Afinação; 2. Articulação; 3. Equilíbrio; 4. Concentração.

A avaliação destes parâmetros assentou numa escala (*Likert*) de zero a dez, sendo que o zero (“má”) significa que o processo foi mal conseguido e dez (“excelente”) que o processo foi amplamente alcançado.

Estavam previstos inicialmente quatro ensaios de cada formação. No caso da Orquestra de Sopros da Canto Firme foi possível realizar esse número de gravações, contudo, por uma questão de agenda e de sobrecarga de atividade, na Banda da SAMP apenas foi possível realizar duas gravações da aplicação destes exercícios de *warm-up*.

A partir da análise dos valores obtidos nas avaliações, foram construídos gráficos por categoria de forma a perceber qual a evolução de ambas as formações após e no decorrer da aplicação dos exercícios de *warm-up*. Assim, apresentaremos agora essa análise.

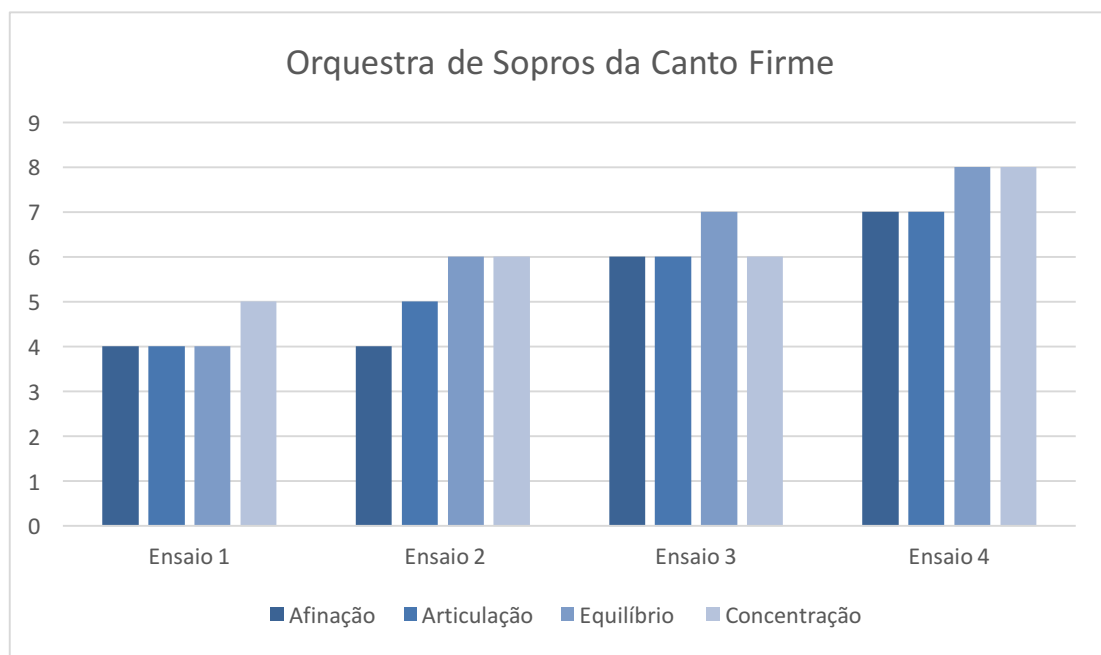


Figura 29 - Análise da grelha de observação OSCF

Os primeiros resultados a serem analisados serão os da Orquestra de Sopros da Canto Firme (OSCF).

Apoiando-nos nos gráficos construídos a partir dos resultados extraídos das grelhas de observação, e apresentados de seguida, podemos concluir e perceber que com a aplicação destes exercícios houve uma evolução significativa no grupo dos quatro parâmetros avaliados.

A afinação sofreu uma melhoria de dois valores na escala de *Likert* utilizada, sendo que se iniciou com a avaliação de quatro valores e terminou com sete valores. O mesmo movimento de valores é visível na melhoria da articulação.

Por sua vez o equilíbrio sofreu uma melhoria de quatro pontos na escala, iniciando com uma avaliação de quatro pontos e terminado na última gravação com oito pontos. Por último analisámos a concentração, que também esta sofreu uma melhoria após a aplicação dos exercícios de *warm-up*. Analisando o gráfico podemos constatar uma melhoria de três valores (Figura 29).

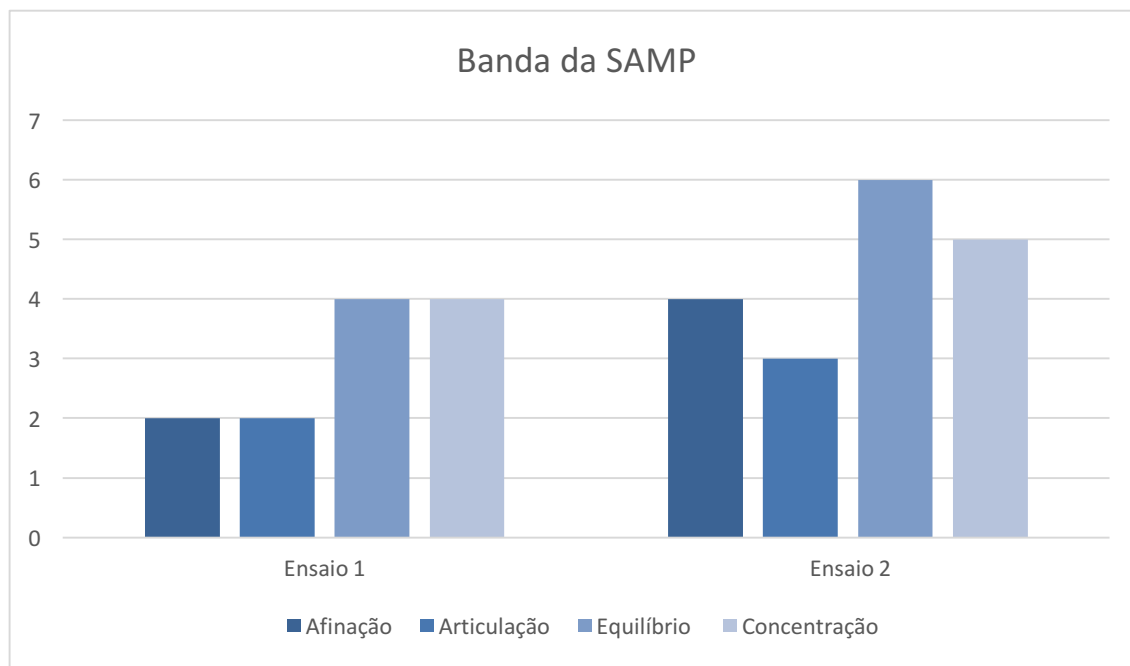


Figura 30 - Análise da grelha de observação SAMP

Ao analisar as grelhas de observação relativas às gravações da Banda da Sociedade Artística Musical dos Pousos (SAMP), podemos observar que a mesma evolução foi visível, embora apenas com dois ensaios.

No caso da afinação esta apresentou uma melhoria de dois valores, iniciando com uma avaliação de dois valores e terminando com uma avaliação de quatro pontos. No caso da articulação a melhoria não foi tão visível, apenas subindo um valor após a aplicação dos exercícios, sendo que o mesmo ocorre com a concentração mas com valores diferentes. Por último o equilíbrio obteve uma melhoria de dois valores após a utilização dos exercícios de *warm-up* (Figura 30).

Podemos desta forma, baseado nos dados e resultados obtidos, concluir que a utilização destes exercícios e desta metodologia, permite uma melhoria dos parâmetros em avaliação, dando a possibilidade de aumentar a qualidade artística dos grupos, e apresentando uma possibilidade para que o grupo possa crescer e evoluir em todos os aspetos.

5. Discussão dos resultados e Conclusão

A elaboração deste trabalho foi de encontro às necessidades sentidas enquanto professor de orquestra e maestro, procurando colmatar aspetos importantes verificados no decorrer do trabalho realizado com as formações que dirigimos. Estes aspetos incidiam em questões de trabalho base de qualquer instrumentista e qualquer formação de sopros, como a sonoridade de grupo, a afinação, a articulação e o equilíbrio entre o grupo.

Tendo por base o estudo desenvolvido, havia como meta responder às seguintes questões de investigação:

- 1) Existe em Portugal o recurso a exercícios de *warm-up* em trabalho de Orquestra de Sopros, Bandas Filarmónicas e outros *Ensembles* de Sopros?
- 2) Qual a realidade além-fronteiras sobre a utilização de exercícios de *warm-up*?
- 3) Como podemos aplicar à realidade portuguesa o trabalho já desenvolvido em outros países?

De forma a encontrar respostas a estas questões de investigação levámos a cabo duas frentes de trabalho. A primeira assentou na investigação, a qual passou pelo percurso histórico das formações para sopros, primeiro no plano mais alargado e afunilando para a realidade em Portugal, pela apresentação das definições de alguns aspetos a trabalhar, e pela investigação sobre o que é o *warm-up*, quais os seus objetivos e quais os resultados obtidos com a sua aplicação.

A investigação sobre o *warm-up* incidiu na análise de bibliografia de autores como Tim Reynish (2004) e Edward S. Lisk (1987), contudo, e de forma a tornar mais viva esta investigação foram elaboradas quatro entrevistas a maestros de referência nacional e internacional. Os maestros entrevistados foram Alberto Roque (Portugal), Félix Hauswirth (Suíça), Matthew George (EUA) e Shawn Smith (EUA). Com estas entrevistas procurámos analisar qual a visão destes sobre o *warm-up* e quais os resultados que esta metodologia lhes proporcionou. Da análise resultante das respostas obtidas podemos concluir que todos afirmam que alcançaram uma melhoria da qualidade do som, da afinação, da consciência sobre ritmo e sobre o equilíbrio. Existe ainda outro aspeto muito importante que devemos nomear, que passa pela importância dos músicos se ouvirem uns aos outros. Ganhando esta capacidade, os maestros entrevistados referem que os aspetos da criação musical melhoram, mas que para isso o trabalho deve ser regular e os resultados aparecem após constante lembrança do grupo.

Podemos ainda encontrar uma ideia muito clara sobre a importância da aplicação deste método, que assenta numa vertente bem pedagógica, ou seja, os maestros afirmam que não utilizar este método é perder uma oportunidade preciosa de ensinar alguns hábitos para a criação musical.

A segunda frente de trabalho assentou na ação, isto é, para dar respostas às questões de investigação foram realizadas duas ações práticas, sendo que a primeira foi a construção de um questionário a maestros a trabalhar em Portugal, e a segunda a

aplicação prática de exercícios de *warm-up* em duas formações de sopros, a Orquestra de Sopros da Canto Firme de Tomar e a Banda Filarmónica da Sociedade Artística Musical dos Pousos.

Na aplicação dos questionários obtivemos onze respostas, que embora não represente a verdadeira realidade portuguesa, dará para ganhar uma perceção sobre o que é realizado no terreno. Relativamente à utilização de *warm-up* a maioria – oito em onze - responde que utiliza esta metodologia e que a considera muito importante para alcançar uma melhoria da formação com que trabalha. Apenas dois maestros afirmam não utilizar. Conseguimos também a partir da análise destes questionários perceber que os exercícios mais recorrentes são baseados em ritmos e articulação sobre tonalidades, sendo maior parte destes exercícios delineados pelos próprios maestros. Prova desta afirmação é que apenas dois maestros fazem alusão ao recurso a exercícios provindos de manuais sobre *warm-up*.

Ao serem questionados sobre o aumento da qualidade da apresentação dos músicos após a aplicação destes exercícios os maestros são unânimes afirmando que sim, esse aumento de qualidade é visível. Quando questionados sobre a facilidade de encontrar em Portugal manuais dedicados a esta metodologia, nove em onze maestros afirmam que não é facilmente encontrado. Podemos, baseando-nos neste dado, concluir que em Portugal não se encontra facilmente material para trabalhar este tipo de metodologia, sendo que maior parte dos exercícios provém do estrangeiro.

Desta forma estamos em condições de dar resposta à primeira questão de investigação. Existe o recurso a exercícios de *warm-up*, mas podemos afirmar que não de uma forma estruturada e pensada, sendo esta aplicação baseada em exercícios de senso comum.

Embora as entrevistas a maestros de carreira reconhecida nacional e internacionalmente tenham servido de apoio à fundamentação teórica desta investigação, a mesma permite ter uma ideia do trabalho que é realizado além-fronteiras. Poderemos assim responder à segunda questão de investigação. É evidente que estes quatro maestros não representam a totalidade das possibilidades e da realidade, mas também é evidente que estes maestros estão em posição de enraizar estes métodos nos seus alunos de direção, promovendo assim a disseminação desta metodologia. Pelas respostas conseguidas conseguimos perceber que existe um recurso claro a estes exercícios, baseados em manuais e exercícios já existentes. É também claro que os resultados alcançados são positivos e que por um lado são também a chave para parte do sucesso alcançado por estes pedagogos.

De forma a dar resposta à terceira e última questão de investigação foram aplicados exercícios em duas formações de sopros. Para analisar esta mesma aplicação foram realizadas gravações destes momentos de ensaio e construída uma grelha de observação. Os exercícios aplicados, já descritos anteriormente, são provenientes de um manual e de um exercício partilhado pelo maestro Matthew George. Assim aplicámos à nossa realidade exercícios já existentes, mas somente após a análise do seu grau de dificuldade e procurando que os mesmos sustentassem a diferença de níveis e idades existentes em ambas as formações. Após esta aplicação podemos observar que

os resultados são positivos e que a melhoria alcançada é significativa num curto espaço de tempo.

Este trabalho de investigação, permitiu ganhar maior consciência sobre o tema, e pode ainda ser tido como um ponto de partida para a criação de um manual futuro, assente na realidade nacional e com exercícios que procurem ir ao encontro dessa mesma realidade.

Podemos assim concluir que o *warm-up* é um enorme contributo para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro.

Bibliografia

- Aguiar, B., Correia, W. & Campos, F. (2011). *Uso da Escala Likert na Análise de Jogos*. Simpósio Brasileiro de Games (SBGames).
- Alexandre, J. W. C. et al. (2003) *Análise do número de categorias da escala de Likert aplicada à gestão pela qualidade total através da teoria da resposta ao item*. In: Encontro Nacional de Engenharia de produção. Ouro Preto.
- Álpium, M. J. (2011). *Uma visão sobre as Bandas para além da música*, in Franco, J. (org.) (2011), *Bandas Filarmónicas Portuguesas. Vila Praia de Ancora: Ancorensis*. Cooperativa de Ensino, C.R.L.
- Appolinário, F. (2007). *Dicionário de Metodologia Científica*. São Paulo: Atlas.
- Barrenechea, S. A. *O Quinteto de Sopros parte 1!*. In Dica Técnica 81
- Bernold, Ph. (s.d.). *La Technique d'Embouchure, 4ème Édition*. Paris: La Stravaganza Éditions
- Brown, H. M. (1980). *Band*. In S. Sadie (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (vol.2, p.107). Londres: MacMillan.
- Burba, M. (1997). *Brass Master-Class*. Mainz: Schott Musik International.
- Clemente, P. (2009). *O Ensino da Música nas Bandas Filarmónicas – estudo comparativo entre a Banda da Sociedade Filarmónica Vermoilense (Portugal) e a Banda da Societat Filharmònica Alteanense (Espanha)*. Dissertação de Mestrado em Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical. Braga: Universidade do Minho, Instituto de Estudos da Criança.
- Coutinho, C. (2005). *Percursos da Investigação em Tecnologia Educativa em Portugal – uma abordagem temática e metodológica a publicações científicas (1985-2000)*. Braga: IEP Universidade do Minho.
- Coutinho, C. P., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. (2009). *Investigação acção: metodologia preferencial nas práticas educativas*. *Revista Psicologia, Educação e Cultura*, 13:2 , pp. 355- 379.
- Cunha, L. M. da. (2007) *Modelos Rasch e Escalas de Likert e Thurstone na medição de atitudes*. Dissertação (Mestrado em Probabilidades e Estatística). Lisboa: Universidade de Lisboa.
- Dourado, Henrique Autran, (2004). *Dicionário de termos e expressões da música*. Editora 34.
- Elliott, J. (2010). Building Educational Theory through Action Research. In S. Noffke, & B. Somekh, *Handbook of Educational Action Research* (pp. 28-38). London: Sage.
- Farkas, P. (1962) *The Art of Brass Playing*. Rochester: Wind Music.
- Franco, J. (2011). *Bandas Filarmónicas Portuguesas*. Vila Praia de Ancora: Ancorensis - Cooperativa de Ensino, C.R.L.
- Gekker, C. (1995). *Articulation Studies*. New York: Transition Publication.
- Graça, L. (1999). *Tomar – Roteiro Sentimental*. Lisboa: Edições INAPA
- Granlie, D. (2001). *Teaching and Managing performing Ensembles*. Canada: Music Direct, Ltd.
- Grout, D. J., e Palisca, C. (1994). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva

- Hazendok, R. (1992). *Encardte do CD "Fodor Quintet"*. Haia: Ottavo recordings.
- Hellyer, R. (1980). *Harmonie*. In Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.8, p.167). Londres: MacMillan.
- Henrique, L.L. (2002). *Acústica Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hind, C. H., & Baines, A. C. (1980). *Military band*. In Stanley Sadie (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (vol.12, p. 310) Londres: MacMillan.
- Kleinhammer, E. & Yeo, D. (1997). *Mastering the Trombone*. Hannover: Edition Piccolo.
- Kurtz, S. (1972). *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its wind music*. Tese PhD em música. Iowa City, Iowa: The University of Iowa.
- Lewin, K. (1946). Action research and minority problems. *Journal of Social Issues*, n. 2, 34-36.
- Lisk, E. (1987). *The Creative Director: Alternative, Rehearsal, Techniques*. Florida: Meredith Music Publications.
- McBeth, W. F. (1972). *Effective Performance of Band Literature*. St. Louis: Southern Music
- Mesquita-Pires, C. (2010). A Investigação-acção como suporte ao desenvolvimento profissional docente. *EDUSER: revista de educação*, Vol 2(2), 66-83.
- Moeck, K. (1977-78). The Beginnings of the Woodwind Quintet. *NACWPJournal Winter*, vol. 22, p. 31-33.
- Moyse, M. (s.d.). *De La Sonorité – Art et Technique*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc
- Neto, W. C. B. (2000). *Sistema de reconhecimento de som para afinação de instrumentos*, Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Noffke, S., & Somekh, B. (2010). *Handbook of Educational Action Research*. London: Sage.
- Oliveira, T. M. V. (2001). *Escala de mensuração de atitudes: Thurstone, Osgood, Stapel, Likert, Guttman, Alpert*. Brasil, São Paulo: FECAP
- Piersol, J. R. (1972). *The Oettingen-Wallerstein Hofkapelle and its wind music*. Tese PhD em música. Iowa City, Iowa: The University of Iowa
- Reichert, M. (1872). *Daily Exercises, op.5*. Mainz: Edition Schott
- Saint-Jacome, L. A. (1996). *Grand Method for Trumpet or Cornet*. New York: Carl Fischer (Obra original publicada em 1870).
- Silva Junior, S.D. & Costa, F. J. (2014). Mensuração e Escalas de Verificação: uma Análise Comparativa das Escalas de Likert e Phrase Completion. *PMKT – Revista Brasileira de Pesquisas de Marketing, Opinião e Mídia*, São Paulo, Brasil, v. 15, p. 1-16.
- Taffanel, P. & Gaubert, P. (1958). *17 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme pour Flûte*. Paris: Éditions Musicales Alphonse Leduc

Tim Reynish (2012): <http://www.timreynish.com/>

Toff, N. (1996). *The Flute Book*. Nova York: Oxford University Press.

Tripp, D. (2005). Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 31, n. 3, pp. 443-466.

Whitwell, D. (1969). *The Incredible Vienna Octet School*. In *The Instrumentalist*, vol. 24, p.31.

Webgrafia

http://www.bandasfilarmonicas.com/cpt_bandas/grupo-musical-fraternidade-pampilhosense/ (Acedido em 31 de Outubro de 2017)

http://www.bandasfilarmonicas.com/cpt_bandas/sociedade-artistica-musical-fafense-banda-de-golaes/ (Acedido em 31 de Outubro de 2017)

<http://www.johnmcallisttermusic.com/blog> (Acedido em 20 de Outubro de 2017)

<https://dicionariodoaurelio.com/articular> (Acedido em 20 de Outubro de 2017)

<https://houaiss.uol.com.br/pub/apps/www/v3-3/html/index.php#0> (Acedido em 20 de Outubro de 2017)

<https://www.lexico.pt/afinacao/> (Acedido em 20 de Outubro de 2017)

https://www.rtp.pt/noticias/cultura/filarmonicas-musica-do-povo-para-o-povo_n677321 (Acedido a 13 de Agosto de 2018)

Apêndices

Apêndice A - Modelo de questionário a maestros



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Questionário

O questionário que se segue surge no âmbito de um estudo de investigação integrante do Relatório de Estágio Profissional, do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a desenvolver por Simão António Alcobia Francisco, cujo tema é: “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Através deste questionário pretende-se obter respostas, junto dos maestros de orquestras de sopros académicas e bandas filarmónicas, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais as necessidades/dificuldades a nível de elementos de trabalho base, como é exemplo a sonoridade do grupo e o foco de concentração, entre outros, que encontram no seu trabalho diário com estas mesmas formações.

A – Identificação

1. Género – M F
2. Idade - _____
3. Nacionalidade - _____
4. Qual o tempo de experiência como maestro?

5. Habilitações académicas? _____
6. Qual o curso frequentado? _____
7. Que formações dirige atualmente?
Orquestra de Sopro Académicas
Filarmónica
8. Em que zona do país (Norte Interior, Norte Litoral, etc.)?

B – Utilização do *Warm-up*

- 1- Tem como recurso exercícios de *warm-up*, para realizar o aquecimento da formação que dirige?
- 2- Se sim, qual a importância deste trabalho na formação que dirige?
- 3- Se não utiliza, qual a razão? Pode não considerar o restante questionário nesta secção.
- 4- Os exercícios escolhidos diferem consoante a formação que tenha, isto é, orquestra de sopros académica ou filarmónica?
- 5- Se utiliza este tipo de procedimentos, que exercícios utiliza? Porquê?
- 6- Ao realizar este tipo de exercícios, quanto tempo disponibiliza do seu ensaio para realizar os mesmos e qual a duração do ensaio?
- 7- Considera que os alunos/músicos aumentam a qualidade da sua prestação em ensaio ou em concerto com a utilização destes métodos? Pode justificar a sua resposta?

C – Necessidades/Dificuldades

- 1- Quais as maiores dificuldades a nível de questões base relacionadas com sonoridade, articulação, entre outras, que encontra no trabalho com a formação que dirige?
- 2- Como procura resolve-las?
- 3- Considera que facilmente encontra em Portugal material didático para trabalhar questões base em grupo?
- 4- Das seguintes áreas, quais considera mais difíceis de trabalhar na sua formação?
 - Afinação
 - Articulação
 - Equilíbrio
 - Concentração
- 5- Porquê?
- 6- E as mais fáceis? Porquê?

Obrigada pela sua colaboração.

Simão António Alcobia Francisco

Apêndice B - Grelhas de Observação preenchidas



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O contributo do warm-up para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 12/01/2018 | Nome do grupo: Banda SAMP

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
		X								

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
		X								

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

Observações:

Simão António Alcobia Francisco



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O contributo do warm-up para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 02/02/2018 | Nome do grupo: Banda SAMP

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
			X							

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
					X					

Observações:

Simão António Alcobia Francisco



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O contributo do warm-up para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 15/01/2018

| Nome do grupo: Orquestra de Sopros da Canto Firme

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
					X					

Observações:

Simão António Alcobia Francisco



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

O contributo do warm-up para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 18/01/2018

| Nome do grupo: Orquestra de Sopros da Canto Firme

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
				X						

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
					X					

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

Observações:

Simão António Alcobia Francisco



**O contributo do *warm-up* para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação**

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 01/02/2018

| Nome do grupo: Orquestra de Sopros da Canto Firme

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
							X			

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
						X				

Observações:

Simão António Alcobia Francisco



**O contributo do *warm-up* para a construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”
Análise de gravações – Grelha de observação**

A presente grelha de observação deverá de ser preenchida no final de cada ensaio após a análise da gravação realizada.

Cada parâmetro será avaliado numa escala compreendida entre zero a dez.

Data de gravação: 08/02/2018

| Nome do grupo: Orquestra de Sopros da Canto Firme

1. Afinação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
							X			

2. Articulação

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
							X			

3. Equilíbrio

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
								X		

4. Concentração

0 (Má)	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 (Excelente)
								X		

Observações:

Simão António Alcobia Francisco

Apêndice C - Entrevista Maestro Alberto Roque



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Exmo. Maestro.

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo de investigação, o qual irá integrar o Relatório de Estágio Profissional, do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a desenvolver por Simão António Alcobia Francisco, cujo tema é: “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Através desta entrevista pretende-se obter respostas, junto de maestros de renome nacional e internacional, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais os benefícios que encontram com a utilização destes métodos, e ainda qual a sua visão sobre o tema, e quais os resultados obtidos durante a vasta experiência que possuem no ensino e utilização destes exercícios.

Dear Maestro,

This interview is part of a study which will be part of the “Professional Training Report”, required to obtain the Master’s degree in Music Education at the Superior School for Applied Arts of the Polytechnic Institute of Castelo Branco, Portugal. The study is being carried out by the student Simão António Alcobia Francisco, with the theme: “The Contribution of the Warm-Up to the Formation of the Sound Identity in Wind Ensembles”.

By means of this interview I hope to obtain information from conductors of national and international renown about the use, or not, of warm-up exercises in their ensemble(s), as well as understanding what benefits they feel accrue with such exercises or methods, and also what is their opinion about this theme, and the results thus obtained throughout their years of experience in teaching and using these exercises.

A – Identificação | Identification:

1. Nome | Name: Alberto Rodrigues Roque

2. Nacionalidade | Nationality: Portuguesa

3. Formação Académica | Academic degree(s): Licenciatura em Direcção de Orquestra e Título de Especialista em Música (Direcção de Orquestra de Sopros)

4. Local de trabalho atual | Current employment (s): Escola Superior de Música de Lisboa, Escola de Artes SAMP.

|

B – Percurso Profissional | Professional Trajectory

1. De uma forma resumida, pode descrever-nos um pouco o seu percurso profissional? |

Could you supply a brief overview of your professional trajectory?

Iniciou os seus estudos musicais na SAMP, Pousos – Leiria.

Em 1998 concluiu a sua licenciatura em Direcção de Orquestra na Academia Nacional Superior de Orquestra e em 2005 licenciou-se em Saxofone pela Escola Superior de Música de Lisboa

Em 1998 foi-lhe atribuído o 1º Prémio do Concurso Internacional Fundação Oriente para Jovens Chefes de Orquestra.

Em 2001 obteve o grau de Perfectionnement, na classe de Direcção de Orquestra do Maestro Jean-Sébastien Béreau, no Conservatório de Dijon (França).

Assumiu em 2004 a direcção da Orquestra de Sopros da Escola Superior de Música de Lisboa, onde exerce também funções de direcção Artística da Camerata de Sopros Silva Dionísio, com a qual gravou o CD "New Harmoniemusik", que reúne obras dedicadas a este agrupamento. É também coordenador e docente da Licenciatura em Direcção de Orquestra de Sopros.

Como maestro convidado dirigiu várias orquestras e Bandas Sinfónicas.

É director artístico e maestro titular da orquestra "Ars Lusitanae", formada por músicos da região de Leiria.

Desenvolve a sua actividade de saxofonista no Quarteto Saxofónia, do qual é membro fundador e no projecto "Concertos para bebés" da companhia Musicalmente.

2. Quando surgiu o interesse pela direcção, mais especificamente, pela direcção de orquestra/ensemble de sopros? | When did you begin to be interested in conducting, and more specifically, in orchestral or wind ensemble conducting?

- Esse interesse foi de certa forma "induzido" pela necessidade de ajudar o antigo maestro da Banda Filarmónica da SAMP, cerca do ano 1992.

3. O que mais o fascina neste tipo de formação? | What do you find most fascinating in this kind of ensemble?

- O repertório e a variedade tímbrica que nos oferecem os instrumentos de sopros e Percussão.

C – Warm-up

1. No seu percurso com este tipo de agrupamentos, ter-se-á deparado com problemas relacionados com questões de base, como é exemplo a afinação, a articulação em grupo, o foco de trabalho/concentração, entre outros. Como vê a utilização do warm-up para criar soluções para estas dificuldades? | In your work with this kind of ensemble, do you find yourself confronted with basic problems such as tuning, group articulation, issues of focus or concentration, or others? Do you see the use of a warm-up as a way to resolve some or all of these difficulties?

- Considero bastante importante a utilização de Warm-up no sentido em que permite abordar diversos parâmetros usados na interpretação do vasto repertório existente. Os exercícios permitem resolver de forma mais metódica e isolada alguns dos problemas/dificuldades que podemos encontrar no repertório a trabalhar.

- 2. Para si, quais os benefícios mais evidentes deste tipo de trabalho com o grupo? | For you, what are the clearest benefits of this type of work with the group?**
- Ajuda a criar hábitos de trabalho mais focados e permite a criação de uma identidade sonora mais coesa e consciente, por parte do grupo.
- 3. Na sua vasta experiência como maestro, e como pedagogo, que tipo de exercícios ou métodos de warm-up utiliza? | In your long experience as a conductor and pedagogue, what kind of exercises or methods of warming-up do you use?**
- Ao longo dos anos usei basicamente dois tipos de warm-up: um baseado num livro de vários exercícios escritos em que os músicos têm que ler toda a informação, o outro baseado num trabalho assente sobre o “Ciclo de Quintas” em que os músicos desenvolvem maioritariamente o trabalho de forma auditiva.
- 4. No seu entender, qual o autor, ou autores, que melhor pensaram este tipo de exercícios e porquê? | In your point of view, what author(s) have thought through this type of exercise best, and why?**
- A minha experiência mais positiva foi sem dúvida com o trabalho desenvolvido sobre o livro “The Creative Director - Alternative Rehearsal Techniques” de Edward Lisk.
- 5. Quais os resultados mais evidentes que encontrou até hoje com a utilização deste tipo de métodos? | What are the most obvious results of these methods that you have found up until now?**
- Um melhor controlo da afinação de grupo, pulsação e equilíbrio entre naipes.
- 6. Os alunos/músicos entendem e assimilam com naturalidade a importância deste tipo de trabalho? | Do the students/musicians understand the importance of this type of work and assimilate it naturally?**
- Se o trabalho for regular penso que todos os músicos acabam por entender os benefícios desse trabalho.
- 7. Gostaria de acrescentar alguma informação sobre o tema que não tenha sido referida nas questões anteriores? | Please feel free to add any further information about this theme or address any further related issues.**

Obrigada pela sua colaboração | Thank you very much for your collaboration,
Simão António Alcobia Francisco

Apêndice D - Entrevista Maestro Félix Hauswirth



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Exmo. Maestro Félix Hauswirth.

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo de investigação, o qual irá integrar o Relatório de Estágio Profissional, do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a desenvolver por Simão António Alcobia Francisco, cujo tema é: “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Através desta entrevista pretende-se obter respostas, junto de maestros de renome nacional e internacional, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais os benefícios que encontram com a utilização destes métodos, e ainda qual a sua visão sobre o tema, e quais os resultados obtidos durante a vasta experiência que possuem no ensino e utilização destes exercícios.

Dear Maestro Félix Hauswirth,

This interview is part of a study which will be part of the “Professional Training Report”, required to obtain the Masters degree in Music Education at the Superior School for Applied Arts of the Polytechnic Institute of Castelo Branco, Portugal. The study is being carried out by the student Simão António Alcobia Francisco, with the theme: “The Contribution of the Warm-Up to the Formation of the Sound Identity in Wind Ensembles”.

By means of this interview I hope to obtain information from conductors of national and international renown about the use, or not, of warm-up exercises in their ensemble(s), as well as understanding what benefits they feel accrue with such exercises or methods, and also what is their opinion about this theme, and the results thus obtained throughout their years of experience in teaching and using these exercises.

A – Identificação | Identification:

1. Nome | Name: Felix Hauswirth
2. Naturalidade | Nationality: Swiss
3. Formação Académica | Academic degree(s): MA in Wind Band Conducting
4. Local de trabalho atual | Current employment(s): Prof. for Wind Band Conducting at the University of Music in Basel, Switzerland

B – Percurso Profissional | Professional Trajectory

1. De uma forma resumida, pode descrever-nos um pouco o seu percurso profissional? | Could you supply a brief overview of your professional trajectory? See www.felixhauswirth.com

2. Quando surgiu o interesse pela direção, mais especificamente, pela direção de orquestra/ensemble de sopros? | When did you begin to be interested in conducting, and more specifically, in orchestral or wind ensemble conducting?

I started with Piano lessons at the age of 9. When I was 13 I also began to learn the Trombone. I became a member of a Wind Orchestra when I was 14 and immediately I knew: One day I will also be a conductor. I became very successful already as a young band conductor. That's why I never really did anything to switch to the symphony orchestra. Although I also had some engagements as a symphony orchestra conductor, the wind orchestra remained my profession.

3. O que mais o fascina neste tipo de formação? | What do you find most fascinating in this kind of ensemble?

For me, there are mainly two fascinating aspects of conducting a wind orchestra. First, by far the greatest part of it has to do with music from the 20th and 21st centuries. Second, I love to work with the different colors of a wind orchestra.

C – Warm-up

1. No seu percurso com este tipo de agrupamentos, ter-se-á deparado com problemas relacionados com questões de base, como é exemplo a afinação, a articulação em grupo, o foco de trabalho/concentração, entre outros. Como vê a utilização do warm-up para criar soluções para estas dificuldades? | In your work with this kind of ensemble, do you find yourself confronted with basic problems such as tuning, group articulation, issues of focus or concentration, or others? Do you see the use of a warm-up as a way to resolve some or all of these difficulties?

Since today I work almost exclusively with very good amateur orchestras or professional ensembles, I am not very often confronted with this kind of problems. If I am, I always try to force the musicians to "listen to themselves and to the others" while playing. Listening to each other is the key to successful music making. I also try not to demand too much from the musicians at the beginning of the rehearsal. I am looking for pieces or exercises that the musicians can actually play well, so that it sounds good. A positive hearing impression is a good motivation for the continuation of the rehearsal.

2. Para si, quais os benefícios mais evidentes deste tipo de trabalho com o grupo? | For you, what are the clearest benefits of this type of work with the group?

Improvement of tone quality, intonation, articulation, rhythm, ensemble playing

3. Na sua vasta experiência como maestro, e como pedagogo, que tipo de exercícios ou métodos de *warm-up* utiliza? | In your long experience as a conductor and pedagogue, what kind of exercises or methods of warming-up do you use?

I never used a "printed method book". I used scales, singing and playing, chorales or any slow movements.

4. No seu entender, qual o autor, ou autores, que melhor pensaram este tipo de exercícios e porquê? | In your point of view, what author(s) have thought through this type of exercise best, and why?

I have no experience.

5. Quais os resultados mais evidentes que encontrou até hoje com a utilização deste tipo de métodos? | What are the most obvious results of these methods that you have found up until now?

Many conductors believe that the band will sound better just because the title "intonation" or "sound balance" is written on the method book. Any method book is only as good as the instructor (conductor) guiding through the method.

6. Os alunos/músicos entendem e assimilam com naturalidade a importância deste tipo de trabalho? | Do the students/musicians understand the importance of this type of work and assimilate it naturally?

Students immediately understand the purpose of a method if they actually hear the difference. But this is a precondition.

7. Gostaria de acrescentar alguma informação sobre o tema que não tenha sido referida nas questões anteriores? | Please feel free to add any further information about this theme or address any further related issues.

Make sure, you force the musicians in every rehearsal to listen to each other. If they listen to each other, every aspect of music making improves. Not only tone quality and intonation, but also rhythm, ensemble playing, articulation, dynamic, phrasing and so on.

Obrigada pela sua colaboração | Thank you very much for your collaboration,
Simão António Alcobia Francisco

Apêndice E - Entrevista Maestro Matthew George



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Exmo. Maestro Matthew George.

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo de investigação, o qual irá integrar o Relatório de Estágio Profissional, do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a desenvolver por Simão António Alcobia Francisco, cujo tema é: “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Através desta entrevista pretende-se obter respostas, junto de maestros de renome nacional e internacional, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais os benefícios que encontram com a utilização destes métodos, e ainda qual a sua visão sobre o tema, e quais os resultados obtidos durante a vasta experiência que possuem no ensino e utilização destes exercícios.

Dear Maestro Matthew George,

This interview is part of a study which will be part of the “Professional Training Report”, required to obtain the Masters degree in Music Education at the Superior School for Applied Arts of the Polytechnic Institute of Castelo Branco, Portugal. The study is being carried out by the student Simão António Alcobia Francisco, with the theme: “The Contribution of the Warm-Up to the Formation of the Sound Identity in Wind Ensembles”.

By means of this interview I hope to obtain information from conductors of national and international renown about the use, or not, of warm-up exercises in their ensemble(s), as well as understanding what benefits they feel accrue with such exercises or methods, and also what is their opinion about this theme, and the results thus obtained throughout their years of experience in teaching and using these exercises.

A – Identificação | Identification:

1. Nome | Name: Matthew George
2. Naturalidade | Nationality: USA
3. Formação Académica | Academic degree(s): Bachelor of Music Education; Bachelor of Music in Trumpet Performance; Master of Music in Music Education; Doctor of Musical Arts in Conducting
4. Local de trabalho atual | Current employment(s): University of St. Thomas

B – Percurso Profissional | Professional Trajectory

1. De uma forma resumida, pode descrever-nos um pouco o seu percurso profissional? | Could you supply a brief overview of your professional trajectory?

Matthew J. George is the John Ireland Distinguished Professor of Music, Director of Bands and Orchestra, and Chair of the Department of Music at the University of St. Thomas in St. Paul, Minnesota.

Dr. George is active as a conductor and clinician/lecturer taking him across the U.S., Canada, Mexico, Cuba, Costa Rica, Paraguay, Colombia, Argentina, Brazil, continental Europe, Ireland and the UK, India, Australia, Japan, China, and Thailand. Appearing as a guest conductor throughout the world, he regularly works with professional orchestras and bands and festival groups of all ages. Some such groups include the Brazilian Wind Orchestra, The São Paulo State Symphonic Band, Orquestra Ouro Preto (Brazil), Orquestra Sinfónica de Guanajuato (Mexico), the National Youth Wind Orchestra of Great Britain, Queensland Conservatorium Wind Symphony (Australia), Birmingham Symphonic Winds (UK), the Banda de Madrid, the Banda de Bilbao Musika (Spain), the National Symphony Orchestra of Paraguay, and the Band of the People's Liberation Army (China). George has served as the Artistic Director for several international music festivals including the Sydney Opera House, the Oriental Arts Center in Shanghai and the Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Dr. George regularly leads his ensembles to performances at major music conferences including The Midwest Clinic. Active as a clinician and lecturer, Dr. George regularly appears at music conferences throughout the world and has sat on adjudication panels for such events as the National Concert Band Festival of Great Britain, the Chinese National Band Festival, the Shanghai International Music Festival, the St. Patrick's Festival in Dublin, Ireland and the Certamen de Valencia in Spain.

Dedicated to the creation of new works, his credits of commissioned works by prolific national and international composers number over eighty. Many of these works can be heard on the *innova* record label, distributed by Naxos, on six compact discs

2. Quando surgiu o interesse pela direção, mais especificamente, pela direção de orquestra/ensemble de sopros? | When did you begin to be interested in conducting, and more specifically, in orchestral or wind ensemble conducting? When I was in high school, at around age 16. Up to this point, I had been playing trumpet for 8 years

3. O que mais o fascina neste tipo de formação? | What do you find most fascinating in this kind of ensemble? Regarding the wind ensemble, some of the most fascinating, among many, items include the vast array of repertoire available to this medium as well as the wide palette of sound colors.

C – Warm-up

1. No seu percurso com este tipo de agrupamentos, ter-se-á deparado com problemas relacionados com questões de base, como é exemplo a afinação, a articulação em grupo, o foco de trabalho/concentração, entre outros. Como vê a utilização do warm-up para criar soluções para estas dificuldades? | In your work with this kind of ensemble, do you find yourself confronted with basic problems such as tuning, group articulation, issues of focus or concentration, or others? Do you see the use of a warm-up as a way to resolve some or all of these difficulties? Yes, and yes.

2. **Para si, quais os benefícios mais evidentes deste tipo de trabalho com o grupo? | For you, what are the clearest benefits of this type of work with the group?** It is a good way for the ensemble to have a “grounding” as an group. Through warm up, the ensemble is not challenged by technical issues, but rather, can focus on core sound and pulse.

3. **Na sua vasta experiencia como maestro, e como pedagogo, que tipo de exercicios ou métodos de warm-up utiliza? | In your long experience as a conductor and pedagogue, what kind of exercises or methods of warming-up do you use?** First, I think it is important that not too much time is taken from rehearsal for warm up, although I believe the warm-up is a crucial part of rehearsal. My basic approach to warm up is to come to an understanding of a common pitch. In this case I use the Bb starting in the tubas and then work upward from there in score order backward (low brass/winds, horns/saxes, clarinets, trumpets, oboés, flutes). After having established a common unison pitch, I’ll either do a basic unison scale or perhaps the Remington method (base pitch, down a half step, back, down a whole step, back, down a minor third, back, etc., or upward). Depending on what I do, I will then do it in triad, so perhaps a Bb scale first in unison, and then in triad. This gets the ensemble to think balance and blend. From there I will go to some sort of articulation. Again, let’s use the scale. Perhaps in triad, I will have the ensemble play 4 eighth notes per scale degree, up and down, and the focus is on balance and blend from before, pitch as well, but also adding articulation. Perhaps move to triplets and then on to sixteenths. All in all, this whole process should take 5 – 7 minutes. Important – I don’t use warm-ups to teach new scales, etc., I use warm-ups purely to create sounds that we then want to model throughout the rehearsal. Of course there are variations to all of this depending on the repertoire. For instance, perhaps you want to play some warm ups in the key of the first piece you’ll rehearsal. But you can do the same type of routine.

4. **No seu entender, qual o autor, ou autores, que melhor pensaram este tipo de exercicios e porquê? | In your point of view, what author(s) have thought through this type of exercise best, and why?** I think this is a combination of a lot of people’s thinking. Francis McBeth wrote a book about what he called the “pyramid of sound”. But others like Frederick Fennell, Harry Begian, John Paynter and others all have contributed to the ideas involved in warm-ups. There are many publications that deal with the subject.

5. **Quais os resultados mais evidentes que encontrou até hoje com a utilização deste tipo de métodos? | What are the most obvious results of these methods that you have found up until now?** The most obvious for me is that the ensemble gets a collective understanding of the sound you are looking for, and as I said earlier, it is useful to create these model sounds to reflect on later in the rehearsal.

6. Os alunos/músicos entendem e assimilam com naturalidade a importância deste tipo de trabalho? | Do the students/musicians understand the importance of this type of work and assimilate it naturally? After constant reminding!!

7. Gostaria de acrescentar alguma informação sobre o tema que não tenha sido referida nas questões anteriores? | Please feel free to add any further information about this theme or address any further related issues.

Obrigada pela sua colaboração | Thank you very much for your collaboration,
Simão António Alcobia Francisco

Apêndice F - Entrevista Maestro Shawn Smith



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Exmo. Sr. Maestro

A presente entrevista surge no âmbito de um estudo de investigação, o qual irá integrar o Relatório de Estágio Profissional, do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco, a desenvolver por Simão António Alcobia Francisco, cujo tema é: “O contributo do *warm-up* na construção de uma identidade sonora em agrupamentos de sopro”.

Através desta entrevista pretende-se obter respostas, junto de maestros de renome nacional e internacional, acerca da utilização, ou não, de exercícios de *warm-up*/aquecimento nos agrupamentos que dirigem, bem como perceber quais os benefícios que encontram com a utilização destes métodos, e ainda qual a sua visão sobre o tema, e quais os resultados obtidos durante a vasta experiência que possuem no ensino e utilização destes exercícios.

A – Identificação

1. Nome: *Dr. Shawn Smith*
2. Naturalidade: *EUA*
3. Formação Académica: *Doutorado*
4. Local de trabalho atual: *University of North Carolina at Charlotte*

B – Percurso Profissional

1. De uma forma resumida, pode descrever-nos um pouco o seu percurso profissional?

I played trumpet in band throughout my youth then studied music education for my Bachelor's Degree. Following that I was a band and orchestra conductor for several years. I then returned to my education in conducting and trumpet performance for my Master's and Doctorate Degree. After graduating with my Doctorate I began my career as a university band and orchestra conductor. I have worked mostly with university bands, but I have also conducted university orchestra and professional bands, orchestras, choirs and chamber ensembles.

2. Quando surgiu o interesse pela direção, mais especificamente, pela direção de orquestra/ensemble de sopros?

My first conducting experience was with choir when I was 19 years old where I found that I had a great passion for it. Then as I studied for my bachelor's degree I discovered that I greatly loved conducting bands and orchestras. While I enjoy performing on trumpet, I prefer the fuller musical experience of conducting—being intimately involved with every aspect of the musical product.

3. O que mais o fascina neste tipo de formação?

C – Warm-up

1. No seu percurso com este tipo de agrupamentos, ter-se-á deparado com problemas relacionados com questões de base, como é exemplo a afinação, a articulação em grupo, o foco de trabalho/concentração, entre outros. Como vê a utilização do warm-up para criar soluções para estas dificuldades?

The warm-up gives the ensemble the opportunity to concentrate on the basics of tone, intonation, technique, articulation, balance, and blend without having to worry about the difficulty of playing a piece of music. It gives the conductor an opportunity to create specific exercises that develop the skills that are necessary to perform the current repertoire of the orchestra or band. I also use warm-up activities to help the ensemble focus and to develop sensitivity to the conducting gesture.

2. Para si, quais os benefícios mais evidentes deste tipo de trabalho com o grupo?

If done well and correctly, the ensemble will learn the specific skills and techniques that are necessary to make musical art. It also helps develop a sense of unity and cohesion (many individual musicians become one united ensemble).

3. Na sua longa experiência como maestro, e como pedagogo, que tipo de exercícios ou métodos de warm-up utiliza?

I use scales, long tones, articulation exercises, listening exercises, conducting exercises, rhythm studies. I do not have a set or standard warm-up. It always changes based upon the ensemble that I am conducting. I do regularly use the Mayhew Lake arrangement of 16 Bach Chorales, which I find work very well to accomplish most of my goals for the warm-up.

4. No seu entender, qual o autor, ou autores, que melhor pensaram este tipo de exercícios e porquê?

I can not think of anyone specific. I learn from many different respected conductors. I do not use any specific method for warm-up.

5. Quais os resultados mais evidentes que encontrou até hoje com a utilização deste tipo de métodos?

6. Os alunos/músicos entendem e assimilam com naturalidade a importância deste tipo de trabalho?

It is the responsibility of the conductor to help the musicians understand the importance of any warm-up activities. Without proper explication and engagement, students will not understand and the time will be mostly wasted. After a warm-up exercise I often ask students why they think that I asked them to play the exercise. This allows students to internalize the warm-up activities. If a warm-up does not have a specific purpose it is better to skip it and move onto the repertoire.

7. Gostaria de acrescentar alguma informação sobre o tema que não tenha sido referida nas questões anteriores?

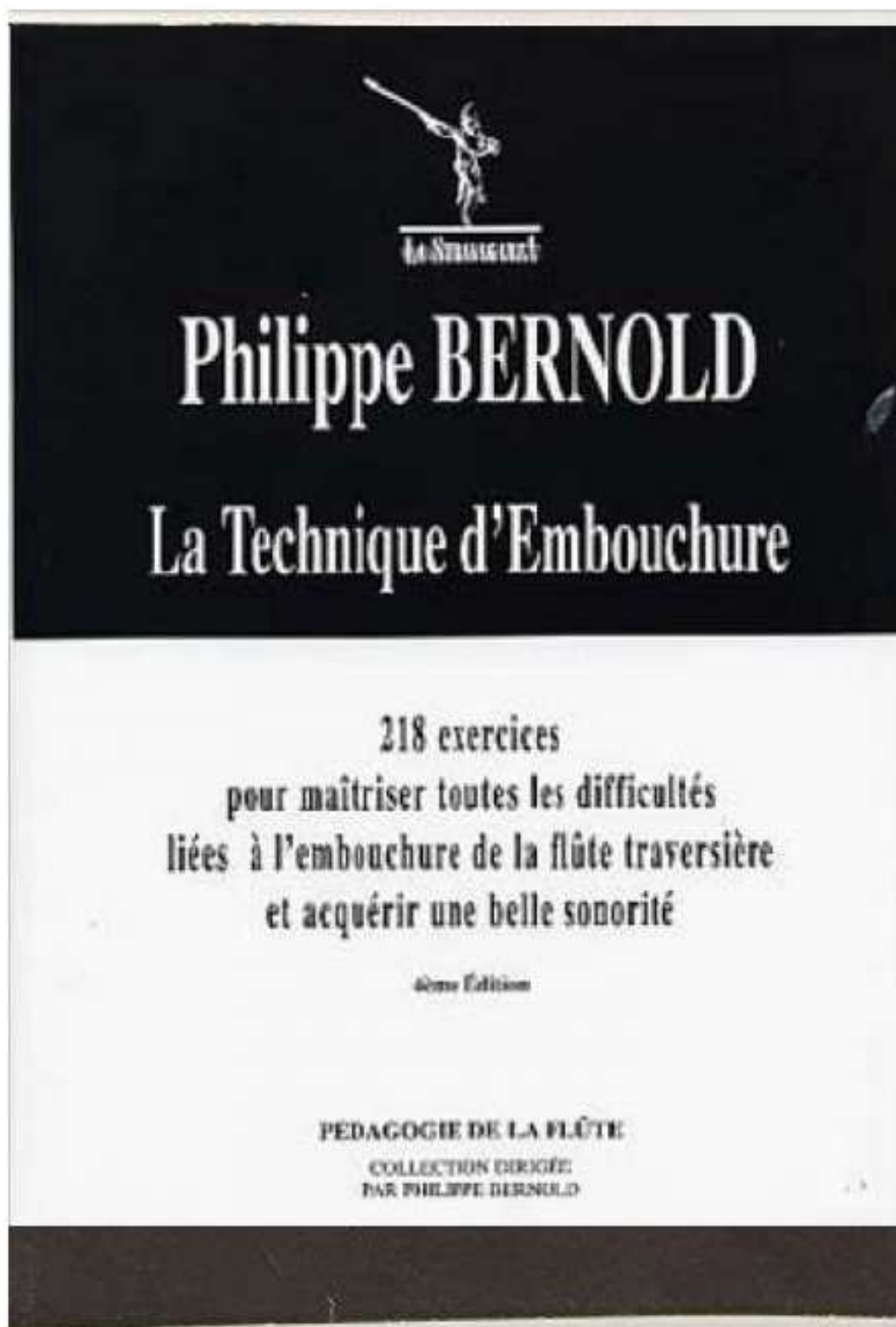
Far too often conductors give little thought to warm-up activities and as a result they lose a valuable opportunity to teach student musicians the necessary skills involved in the art of ensemble music-making.

Obrigada pela sua colaboração.

Simão António Alcobia Francisco

Anexos

Anexos A - Repertório Flauta Transversal | Orquestra



P. TAFFANEL et Ph. GAUBERT

17

pour
FLÛTE

17

17

GROSSE TÄGLICHE
MECHANIK-UEBUNGEN
für Flöete

17

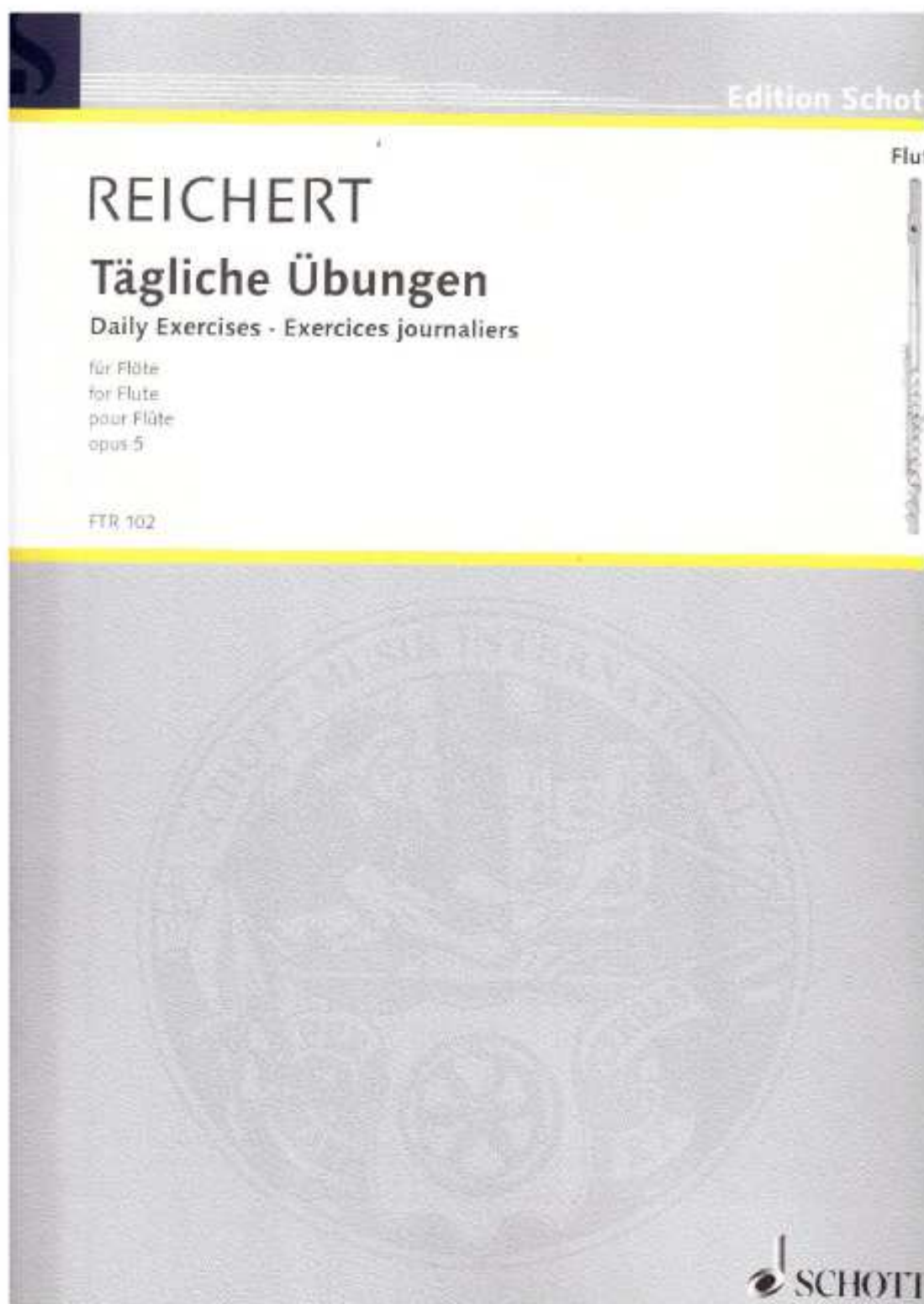
17

GRANDES EJERCICIOS DIARIOS DE MECANISMO
para Flauta

17のメカニスム日課大練習

Éditions Musicales Alphonse Leduc

A. L. Leduc



NOVELLO

for the flute



C. Debussy

Syrinx

or La Flûte de Pan

A series of New Editions
of famous masterpieces for
the flute edited by
TREVOR WYE

CONCERTINO

POUR FLÛTE AVEC ACCOMPAGNEMENT D'ORCHESTRE OU PIANO

Piano

Morceaux de Concours
du Conservatoire National de Musique de Paris

C. CHAMINADE
Op. 107

FLÛTE SOLO

Moderato

mf dolce *les triollets avec rigueur*

dolce *f*

A

f *cresc.*

Poco string.

cresc. *f*

B **Tempo**

cresc. *f* *2* *3*

2

DENSITY 21.5*

Flute Solo

EDGARD VARÈSE

♩ = 72^{***}

mf *f* *mf* *p* *f* *mf*

f *p* *mf* *p subito*

f *mf subito* *f*

mf *p* *f* *p*

f *p subito* *p*

f *mf* *p subito* *p* *f* *p subito*

(sharply articulated)***

mp *p* *p* *mp* *mp*

* Written in January, 1936, at the request of Georges Barrère for the inauguration of his platinum flute. Revised April, 1946. 21.5 is the density of platinum.

** Always strictly in time—follow metronomic indications.

*** Notes marked + to be played softly, hitting the keys at the same time to produce a percussive effect.

Copyright 1946 by Edgard Varèse

© Copyright assigned 1958 to Franco Colombo, Inc., New York

©Assigned 1966 to Colfrani Music Publishing Corporation, New York

1ª SUITE PARA BANDA
1. O Vento Quente que Sopra de Sul

www.joazealberto.com

Jorge Zénger
 Opus 81

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Clarinetes (Clarinets), Saxofones (Saxophones), Trombones (Trombones), Trompa (Trumpet), Percussão (Percussion), and various other instruments including Clarinetes Altos, Clarinetes Baixos, Saxofones Altos, Saxofones Baixos, Trombones Altos, Trombones Baixos, Trompas Altas, Trompas Baixas, and Percussão. The score includes dynamic markings such as *ppp* (pianississimo) and *ff* (fortissimo), and a tempo marking of *Allegretto*. The music is written for a band and includes a *warm-up* section.

Obra em comodidade pela CCD 477
 (Centro de Cultura e Desporto da Câmara Municipal de Oeiras e SREAS)
 e dedicada ao músico Joaze Alberto na paragem de arte 58ª autoestrada

"Faafare Overture"

Lúcio Garrido

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

1^o Clarinetto in Si

2^o Clarinetto in Si

3^o Clarinetto in Si

Bass Clarinet in Si

Flauto

Tromba

Tromboni

1^o Trombone

2^o & 3^o Trombone

1^o & 2^o Fagotto

3^o & 4^o Fagotto

1^o & 2^o Contrabbasso

3^o Contrabbasso

Batteria

Tuba

Timpani

Stacato

Triangolo

Violoncello I

Violoncello II

Violoncello III

6/8 3/4 6/8 6/8

Maud' Adib

CANTIC

Flute

Clarinet in Bb

Bassoon

Oboe in Bb

Cor Anglais

Trumpet in Bb

Trombone in Bb

Horn in F

Trombone in C

Euphonium

Tuba

Snare Drum

Cymbal

Triangle

Bass Drum & Tom Tom

Copyright © 2000

WILLIAM BYRD SUITE
No. 1 The Echo of Gabriel's Mantle

Tempo moderato (♩ = 60)

First Performance: 1974, with 1975
London Chamber Orchestra

The score is arranged in two systems. The first system contains 14 staves, and the second system contains 14 staves. The instruments are: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet in Bb, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, and Harpsichord. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs.

Anexo B - Cartazes Audições | Concertos | Estágios

AUDIÇÕES

1.º PERÍODO

Auditório Fernando Lopes Graça

05 DE DEZEMBRO | 18:30
AUDIÇÃO DE VIOLINO - CLASSE DE PROF. ÂNGELA ALVES
AUDIÇÃO DE ACORDEÃO - CLASSE DE PROF. FÁBIO PALMA
AUDIÇÃO DE VIOLONCELO - CLASSE DE PROF. MARIANA ALBERTO
AUDIÇÃO DE MÚSICA DE CÂMARA SECUNDÁRIO - CLASSE DE PROF. TIAGO ROSA

06 DE DEZEMBRO | 19:00
AUDIÇÃO DE PIANO - CLASSE DE PROF. JOAQUIM ROBERTO
AUDIÇÃO DE PIANO - CLASSE DE PIANO PROF. WILLIAM BUENO

07 DE DEZEMBRO | 18:00
AUDIÇÃO DE PERCUSSÃO - CLASSE DE PROF. HUGO RIBEIRO
AUDIÇÃO DE TROMBONE - CLASSE DE PROF. JAIME PASCOAL

07 DE DEZEMBRO | 19:30
AUDIÇÃO DE CANTO - CLASSE DE PROF. CARLA PAIS
AUDIÇÃO DE GUITARRA - CLASSE DO PROF. DAVID FERREIRA

12 DE DEZEMBRO | 16:00
AUDIÇÃO DE EUFÓNIO - CLASSE DO PROF. PEDRO ANDRADE
(ENS. PROFISSIONAL)

12 DE DEZEMBRO | 18:00
AUDIÇÃO DE FLAUTA DE BISEL - CLASSE DE PROF. JOANA MARTINS
AUDIÇÃO DE FLAUTA DE ORGÃO - CLASSE DE PROF. M.º ALEXANDRA SOUSA
AUDIÇÃO DE ORFF - CLASSE DE PROF. M.º ALEXANDRA SOUSA
AUDIÇÃO DE FAGOTE - CLASSE DE PROF. TIAGO ROSA
AUDIÇÃO DE EUFÓNIO - CLASSE DO PROF. PEDRO ANDRADE
(ENS. VOCACIONAL)
AUDIÇÃO DE TROMPETE - CLASSE DO PROF. CLÁUDIO PINHEIRO
(ENS. VOCACIONAL)

14 DE DEZEMBRO | 14:00
AUDIÇÃO DE TROMPA - CLASSE DO PROF. BRUNO CRUZ
AUDIÇÃO DE TROMPETE - CLASSE DO PROF. CLÁUDIO PINHEIRO
(ENS. PROFISSIONAL)

15 DE DEZEMBRO | 18:30
AUDIÇÃO DE CLARINETE - CLASSE DE PROF. DANIEL FRAZÃO
AUDIÇÃO DE FLAUTA TRANSVERSAL - CLASSE DE PROF. SIMÃO FRANCISCO E PATRÍCIA ALMEIDA
AUDIÇÃO DE OBOÉ - CLASSE DE PROF. JORGE CARDOSO
AUDIÇÃO DE SAXOFONE - CLASSE DE PROF. FÁBIO MONTEIRO

Audições 2^o Período

20/03 - 18H30

Acordeão - Classe do Professor Fábio Palma
Violino - Classe da Professora Ângela Alves
Violoncelo - Classe da Professora Mariana Alberto
M.Câmara Supletivo - Classe do Professor Tiago Rosa

22/03 - 19H15

Guitarra - Classe do Professor David Ferreira
Canto - Classe da Professora Carla Pais

28/03 - 18H30

Piano - Classes dos Professores Joaquim Roberto e William Bueno

29/03 - 14H00

Trompa (ens.profissional) - Classe do Professor Bruno Cruz
Trompete (ens.profissional) - Classe do Professor Cláudio Pinheiro

29/03 - 19H00

Percussão - Classe do Professor Hugo Ribeiro
Fagote - Classe do Professor Tiago Rosa
Trompete - Classe do Professor Cláudio Pinheiro

30/03 - 18H30

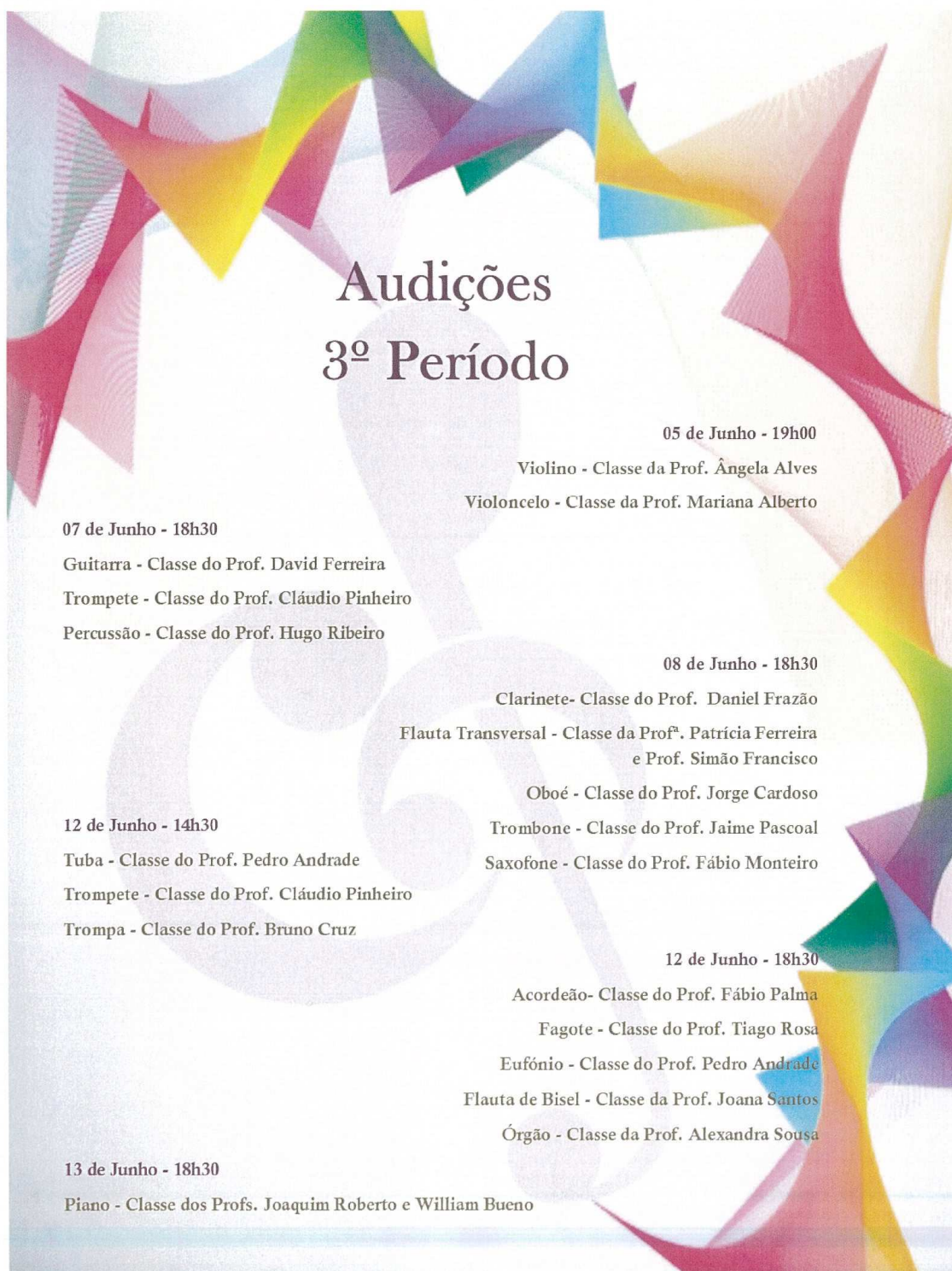
Clarinete - Classe do Professor Daniel Frazão
Flauta Transv. - Classe dos Professores Simão Francisco e Patrícia Ferreira
Oboé - Classe do Professor Jorge Cardoso
Saxofone - Classe do Professor Fábio Monteiro
Trombone - Classe do Professor Jaime Pascoal

Organização



Apoios





Audições

3º Período

05 de Junho - 19h00
Violino - Classe da Prof. Ângela Alves
Violoncelo - Classe da Prof. Mariana Alberto

07 de Junho - 18h30
Guitarra - Classe do Prof. David Ferreira
Trompete - Classe do Prof. Cláudio Pinheiro
Percussão - Classe do Prof. Hugo Ribeiro

08 de Junho - 18h30
Clarinete - Classe do Prof. Daniel Frazão
Flauta Transversal - Classe da Profª. Patrícia Ferreira e Prof. Simão Francisco
Oboé - Classe do Prof. Jorge Cardoso
Trombone - Classe do Prof. Jaime Pascoal
Saxofone - Classe do Prof. Fábio Monteiro

12 de Junho - 14h30
Tuba - Classe do Prof. Pedro Andrade
Trompete - Classe do Prof. Cláudio Pinheiro
Trompa - Classe do Prof. Bruno Cruz

12 de Junho - 18h30
Acordeão - Classe do Prof. Fábio Palma
Fagote - Classe do Prof. Tiago Rosa
Eufónio - Classe do Prof. Pedro Andrade
Flauta de Bisel - Classe da Prof. Joana Santos
Órgão - Classe da Prof. Alexandra Sousa

13 de Junho - 18h30
Piano - Classe dos Profs. Joaquim Roberto e William Bueno

Organização:



Apoios:





Cantar Natal

110 ANOS DO NASCIMENTO DE FERNANDO LOPES-GRAÇA
25 NOVEMBRO 2016 A 7 JANEIRO 2017

25 novembro | 18h30 | Biblioteca Municipal
Abertura solene | Duo de Marimba e Trompa

10 dezembro | 21h00 | Cine-Teatro Paraíso
Ensemble de Metais e Orquestra de Sopros Canto Firme

11 dezembro | 17h00 | Auditório Fernando Lopes-Graça (Canto Firme)
ESML Camerata Gareguin Aroutiounian

14 dezembro | 17h00 | Foyer Canto Firme
**Inauguração da Exposição Lopes-Graça
(alunos do Conservatório de Artes da Canto Firme)
Concerto pelas classes de conjunto da Canto Firme**

16 dezembro | 21h00 | Auditório Fernando Lopes-Graça (Canto Firme)
ESML Brass Crew

17 dezembro | 17h00 | Biblioteca Municipal
Evocação dos 110 anos do nascimento de Lopes-Graça
APRESENTAÇÃO POR MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO (PARCERIA ASSOCIAÇÃO LOPES-GRAÇA DE LISBOA)
LANÇAMENTO DO LIVRO "ESCRITOS LAMPANTES" DE ANTÓNIO SOUSA (PARCERIA JORNAL O TEMPLÁRIO)
CONCERTO PELO CORO MISTO CANTO FIRME

18 dezembro | 20h30 | Igreja de Santa Cita
Concerto de Natal pelo Coro Misto Canto Firme

22 dezembro | 21h00 | Igreja Santa Maria dos Olivais
**Concerto de encerramento do
1.º Estágio da Orquestra de Cordas da Canto Firme**

23 dezembro | 21h00 | Igreja S. João Baptista
Coro Essence Voices

30 dezembro | 21h00 | Igreja S. João Baptista
The BellsBrass Ensemble e Coro Ninfas do Lis

7 janeiro | 16h00 | Igreja S. João Baptista
Concerto de Reis pelo Coro Misto Canto Firme

7 janeiro | 18h00 | Casa Memória Lopes-Graça
**Inauguração da exposição "Evocação e Homenagem
a Fernando Lopes Graça"**

FORMALIZAÇÃO DE PROTOCOLO COM ASSOCIAÇÃO LOPES-GRAÇA



APOIOS:
ASSOCIAÇÃO LOPES-GRAÇA E JORNAL O TEMPLÁRIO

Olimpiadas da Música v.2017

Eliminatórias:

- Ensino Profissional (10.º, 11.º e 12.º): SOLISTAS | 3 de Maio – 14h00
- Ensino Profissional (10.º, 11.º e 12.º): M. CÂMARA | 10 de Maio | 14h00
- Ensino Vocacional: 6 de Maio | 15h00

Final:

- 13 de Maio | 17h00

Concerto dos Laureados:

- 3 de Junho | 18h00

Organização:



Apoios:



IX Estágio de Orquestra e Orquestra Juvenil IV Curso de Direção



Mação
10 a 14 Julho
2017

Maestro da Orquestra: Simão Francisco
Maestro Orquestra Juvenil: Bruno Cruz
Curso de Direcção: Simão Francisco

firmação ^{CantoFirme} || ||| ||| ||| ||| ||| ||| |||
Conservatório Música Mação

www.cantofirme.pt



CANTO FIRME
CONSERVATÓRIO DE ARTES

Firmação - Conservatório de Música de Mação
Largo do Macadouro, 1
6120 Mação — Tel.: 241 573 254
firmacao@cantofirme.pt

Sociedade Filarmonica União Maçanense
Sede: Rua Prof.ª Anestácio Lalanda, 5
Ap. 27 • 6120-752 Mação — Tel.: 241 572 293
soc.fum@gmail.com

Festa da Música

11 DE MARÇO 2017
ABERTURA 14H
SESSÃO SOLENE 18H
AUDITÓRIO LOPES-GRAÇA
JANTAR DE 37º ANIVERSÁRIO 20H

ENCANTO
PERCURTINDO
TWO FOR YOU I
SAXBONE
MAY THE CELLO BE WITH YOU
A TRADIÇÃO NO JARDIM-ESCOLA
AMOR
THE SMALL BIG-BAND
REEDS 'N STUFF
YOGA SÁMKHYA
SEM CAROCHINA NEM JOÃO RATÃO SE FAZ A HISTÓRIA
GUITAR SÉRIES I
VIOLINANDO POR AÍ
GUITAR SÉRIES II
TROMPETE MOVIES
ACCORD'IMPRO
LES ADVENTURES DE FLAUTININI
GUITARMANIA
IBEROBACH
ATÉ QUE A VALSA NOS SEPRE
OS MAÇANICOS
TWO FOR YOU II
EU.TU

Organização



Apoios



ESTÁGIO DE PÁSCOA DA ORQUESTRA DE SOPROS DO MÉDIO TEJO

3 a 8 de Abril de 2017

MAESTRO
SIMÃO FRANCISCO

SOLISTA CONVIDADA
MARIANA BARRADAS

Inscrições e mais info:
www.cantofirme.pt

Organização



Apoios





PORTUGAL IN MEMORIUM

10 JUNHO '17 | 21H

Cine-Teatro Paraíso - Tomar
Orquestra de Sopros Canto Firme
Entrada: 2€

Organização:



Apoios:

