



Instituto Politécnico  
de Castelo Branco  
Escola Superior  
de Artes Aplicadas



## **Relatório de estágio**

# **A influência do maestro na performance musical dos ensembles**

José Alberto Martins Ventura

20120081

### **Orientadores**

Professor José Filomeno Raimundo

Professor José Carlos Leitão Martins de Oliveira

Relatório Final de Estágio apresentado ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários para obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, Formação Musical e Música de Conjunto, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor José Filomeno Raimundo, Diretor da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e coorientação do Professor José Carlos Leitão Martins de Oliveira, Professor da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

**Setembro 2014**



## Composição do júri

### Presidente do júri

Professor Adjunto convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas, Pedro Miguel Reixa Ladeira

### Vogais

Professora Doutora Rosário Iglésias

Professora na Universidade da Extremadura

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas



## **Dedicatória**

À Inês e ao João.



## Agradecimentos

Quero agradecer à minha esposa e aos meus filhos, pelo apoio e paciência ao longo deste caminho em que muitas vezes estive ausente.

Agradeço também aos professores cooperantes da JOBRA toda a ajuda e conselhos que me deram para crescer como profissional, bem como à Instituição pela permissão de estágio.

A todos os intervenientes na minha pesquisa, em particular aos maestros que tiraram algum do seu tempo para me ajudar.

Gostaria de agradecer toda a disponibilidade, empenho, aconselhamento, paciência e sensível mestria dos Professores da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco.

“A música é muitas vezes tomada como um simples meio de distração, de evasão ou de divertimento superficial, quando pode ser e, é realmente, a expressão daquilo que o ser humano tem em si de mais profundo”. (Willems, 1960)



## **Resumo**

O presente relatório incide sobre a Unidade Curricular Prática de Ensino Supervisionada desenvolvida no Conservatório de Música da JOBRA, designadamente no polo situado no Agrupamento de Escolas de Sever do Vouga.

A primeira parte foca a descrição do estágio - Prática de Ensino Supervisionada, que incluiu o relatório de estágio, a caracterização das turmas de Formação Musical e de Classe Conjunto.

Na segunda parte apresenta-se o estudo de investigação intitulado “Influência do Maestro na Performance Musical dos Ensembles”, desenvolvido no âmbito da Prática, no qual se pretendeu demonstrar que os maestros têm influência direta na performance dos ensembles.

## **Palavras-chave**

Maestro, Formação Musical, Performance, Ensemble, Música.



## **Abstract**

This report is part of the Supervised Teaching Practice Curricular Unit conducted by the music school of JOBRA in the group of schools of Sever do Vouga.

The first part describes the teaching training practice Supervised teaching practice and it includes a teaching training practice report and description of the classes of music formation and joined class.

The second part presents a research study with the title “The influence of the conductor in the Musical Performance of the ensemble”, developed within the practice, where the aim was to show that the conductors have a direct influence in the performance of ensembles.

## **Keywords**

Conductor, Musical Training, Performance, Ensemble, Music.



# Índice

Agradecimentos.....	VII
Resumo.....	X
Palavras-chave.....	X
Abstract.....	XII
Keywords.....	XII
Índice de figuras.....	XVII
Lista de gráficos e tabelas.....	XIX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos.....	XXI
1. Introdução.....	1
1. Prática do Ensino Supervisionada.....	3
1.1. Caracterização da escola.....	3
1.2. Caracterização das turmas.....	4
1.3. Desenvolvimento da prática supervisionada.....	5
2. Reflexão sobre o Estágio no Conservatório de Música da JOBRA.....	6
1. Introdução.....	9
2. Problemas e objetivo do estudo.....	10
3. Fundamentação Teórica.....	11
3.1. A evolução histórica da regência.....	12
3.2. O maestro.....	16
3.3. Ensembles musicais.....	21
4. Metodologia.....	25
4.1 Natureza da Investigação.....	25
4.2 Questões da Investigação.....	25
4.3 Procedimentos de recolha de dados.....	25
4.4 Contexto de intervenção.....	26
4.5 Instrumentos utilizados para a recolha de dados.....	27
5. Análise dos dados.....	32
5.1. Apresentação dos dados de campo.....	32
5.2. Apresentação do questionário a maestros.....	33
5.3. Apresentação do questionário a músicos.....	36
6. Reflexão Global.....	43
7. Considerações Finais e Recomendações.....	45

7.1 Conclusões .....	45
7.2 Recomendações .....	46
Bibliografia.....	47
Lista de Apêndices .....	49
Apêndice A.....	50
Apêndice B.....	52
Apêndice C.....	54
Apêndice D .....	56
Apêndice E.....	58
Apêndice F.....	60
Apêndice G.....	62
Apêndice H .....	64
Apêndice I.....	66
Apêndice J.....	68



## Índice de figuras

<b>Figura 1</b> – Jean Baptiste Lully.....	<b>13</b>
<b>Figura 2</b> – Carta gestual (catorze posições distintas da arte moderna da regência) in Lustige Blätter, Berlin, 1906.....	<b>16</b>



## Lista de gráficos e tabelas

<b>Gráfico 1</b> – Distribuição do número de inqueritos.....	<b>26</b>
<b>Gráfico 2</b> – Distribuição do número ensaios assistidos.....	<b>32</b>
<b>Gráfico 3</b> – A arte de dirigir, maestros.....	<b>33</b>
<b>Gráfico 4</b> – Principais características para melhor rendimento do ensemble, maestros.....	<b>34</b>
<b>Gráfico 5</b> – Postura perante diferentes ensembles, maestros.....	<b>35</b>
<b>Gráfico 6</b> – Característica mais importante no maestro, músicos amadores sem habilitações académicas.....	<b>36</b>
<b>Gráfico 7</b> – Maior defeito que o maestro pode ter, músicos amadores sem habilitações académicas.....	<b>37</b>
<b>Gráfico 8</b> – Desempenho do executante.....	<b>37</b>
<b>Gráfico 9</b> – Característica mais importante no maestro, estudantes de música.....	<b>38</b>
<b>Gráfico 10</b> – Maior defeito que o maestro pode ter, estudantes de música.....	<b>39</b>
<b>Gráfico 11</b> – Desempenho do executante, estudantes de música.....	<b>39</b>
<b>Gráfico 12</b> – Característica mais importante no maestro, músicos profissionais.....	<b>40</b>
<b>Gráfico 13</b> – Maior defeito que o maestro pode ter, músicos profissionais.....	<b>41</b>
<b>Gráfico 14</b> – Desempenho do executante, músicos profissionais.....	<b>41</b>



## Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

i.e. – isto é

pág. – página

SATB – soprano, alto, tenor, baixo

Séc. – século



## 1. Introdução

O presente Relatório de Estágio enquadra-se no Curso de Mestrado em Ensino de Música, Formação Musical e Música de Conjunto e apresenta-se dividido em duas partes: a primeira relata o desenvolvimento da Prática de Ensino Supervisionada, com um relatório sobre o trabalho realizado ao longo do ano letivo e a segunda reporta-se ao trabalho de investigação desenvolvido no âmbito dessa Prática.

A Prática de Ensino Supervisionada foi desenvolvida numa turma do 6º ano, 2º grau do ensino articulado de música, no caso da Formação Musical, e numa classe, orquestra composta por cordas, sopros e percussão, para Música de Conjunto, do conservatório de música da Jobra, no polo situado no Agrupamento de Escolas de Sever do Vouga.

Enquanto professor estagiário, os meus objetivos foram o de adquirir o máximo de conhecimento dos professores responsáveis pelas respetivas classes, professora Paula Gomes e professor Carlos Marques e proporcionar uma adequada aprendizagem musical, num ambiente educativo organizado para que este pudesse ser de bem - estar, com acompanhamento e estímulo para as crianças/jovens, mobilizando todos os esforços no sentido de integrar conhecimentos técnicos, científicos e pedagógicos.

Procurei encontrar respostas alternativas aos problemas e desafios nestas duas áreas, criando uma postura de análise reflexiva e de investigação de todas as práticas.

No que respeita ao trabalho de investigação, procurei demonstrar, através de pesquisa e da prática, a influência que o condutor/maestro tem no ensemble que orienta.

Neste âmbito, constatei em várias práticas, que o mesmo ensemble, sem qualquer mudança física, dirigido por duas pessoas diferentes, teve sonoridades diferentes bem como posturas diferenciadas.

## **Parte I**

# **Prática de Ensino Supervisionada**

# 1. Prática do Ensino Supervisionada

## 1.1. Caracterização da escola

O Conservatório de Música da JOBRA situa-se no lugar da Branca, concelho de Albergaria à Velha, distrito de Aveiro. Neste são ministrados cursos profissionais artísticos de música, teatro e dança entre outros. Também faz parte do seu programa cursos vocacionais de música, inseridos ou não, no ensino articulado. Os seus principais objetivos são:

- Promover a formação profissional artística;
- Dinamizar a vida artística;
- Preparar estudantes para acederem ao ensino superior;
- Preparar estudantes para entrarem na vida ativa garantindo-lhes o máximo de empregabilidade.

O polo de Sever do Vouga situa-se no Agrupamento de Escolas de Sever do Vouga. Este polo fica mesmo na sede do Agrupamento, localizado no concelho de Sever do Vouga. Aqui não são ministrados cursos profissionais de música, a sua principal orientação é para o ensino articulado, tanto de música como dança.

Este Agrupamento recebe crianças de todo o concelho, desde as que moram num meio mais urbano, caso da vila, sede de concelho até às freguesias mais rurais que ficam a 20 km da escola, o que leva a que as crianças saiam de casa bastante cedo.

Atualmente estudam na escola 1520 alunos, estando a frequentar o ensino articulado de música, no referido polo, 105 crianças.

## **1.2. Caracterização das turmas**

### **1.2.1. Turma de Formação Musical**

A turma era constituída por 17 alunos de ambos os sexos, 5 rapazes e 12 raparigas. Após análise do percurso musical deles, verifiquei que muitos, além de frequentarem o ensino articulado, também frequentavam escolas de música das Instituições do concelho (bandas filarmónicas), bem como alguns agrupamentos tradicionais.

Embora fosse uma turma sem crianças com necessidades educativas, não era homogénea, pois existiam alunos que se destacavam e uma minoria que demonstrava alguma dificuldade em assimilar os conteúdos desenvolvidos.

A turma era bem comportada, dando a entender que as regras de sala de aula estavam bem assimiladas.

### **1.2.2. Turma de Classe Conjunto**

Classe composta por instrumentos de cordas (violino, viola de arco, violoncelo e contrabaixo), sopros madeiras (flauta, oboé, clarinete e saxofone alto), sopros metais (trompete, trombone e tuba) e percussão (tímpanos), com um total de 35 elementos, tendo incorporado, ao longo do ano, novos elementos e por sua vez novo instrumental, como é o caso da trompa.

Esta classe era composta por alunos de vários graus de ensino, desde o 2º até ao 5º grau e também por ex-alunos da Jobra que deixaram o ensino articulado mas continuaram a estudar no Agrupamento de escolas de Sever do Vouga.

A classe demonstrou ter bem assimilado as regras de conjunto, tendo um comportamento de respeito mútuo, quer pessoal, quer musical, sabendo que havia um orientador, neste caso o maestro, demonstrando um comportamento positivo.

### 1.3. Desenvolvimento da prática supervisionada

As primeiras observações que fiz em ambas as turmas, classe de formação musical e classe de orquestra, foram muito importantes para conseguir algumas referências dos alunos e analisar a forma como os professores cooperantes organizavam todo o processo de ensino-aprendizagem e o ambiente educativo.

A prática de Ensino Supervisionada no conservatório de música da JOBRA, polo de Sever do Vouga iniciou-se no 1º período do ano letivo 2013/2014, às segundas e sextas-feiras, formação musical e orquestra respetivamente, no turno da tarde, desde as 14h00min até às 16h00min.

Como professor estagiário, senti-me bastante motivado e também empenhado em ter alunos motivados, interessados e com vontade de aprender a disciplina e os conteúdos a lecionar. Lemos (2005, p. 193) afirma que “o desejo e a vontade de aprender são talvez os mais importantes alicerces da aprendizagem e do desenvolvimento humano. A motivação produz não só melhor aprendizagem e desempenho, mas também mais confiança em si próprio e maior satisfação no trabalho.”

Sendo um estágio na área do ensino de música, tive de ministrar algumas aulas como processo de avaliação, seguindo a planificação trimestral das disciplinas, para ser avaliado, quer pelos professores cooperantes, quer pelo professor supervisor da Escola Superior de Artes Aplicadas de Castelo Branco.

A minha maior preocupação foi a articulação e integração dos conteúdos e saberes através da contextualização e da prática, para que os alunos dessem significado a esta experiência e se envolvessem no processo de aprendizagem de forma a sentirem-se integrados quando aprendem; procurei sempre a melhor forma de comunicar com os alunos de maneira a obter sempre o seu feedback, “A comunicação entre educador e o grupo-classe, destinado a estimular o desejo de falar, o prazer da afetividade verbal, permite ao mesmo tempo, uma prática de sociabilidade entre todo o grupo, debruçado sobre um tema” (Atalaia, 1978). Como docente, penso que tem de estar bem marcado o papel de orientador e promotor de práticas que respondam aos interesses e necessidades de cada aluno.

Toda a prática foi supervisionada e orientada pelos professores cooperantes, tendo, no final do tempo letivo, reunido a fim de refletir sobre os aspetos positivos e sobre aspetos a melhorar.

## 2. Reflexão sobre o Estágio no Conservatório de Música da JOBRA

A experiência no ensino de música aliada à experiência profissional na orientação de ensembles, ensino coletivo, foi uma grande ajuda durante este estágio. Nunca tinha lecionado neste contexto educacional, o que foi fantástico para o meu enriquecimento pessoal, pois, tal como dizia Montessori, “O professor é o aluno eterno”. Foi muito diferente, em todos os aspetos, da minha experiência anterior. Aqui, tive de seguir um programa totalmente direcionado à formação coletiva de músicos e não seguir um programa pouco abrangente de ensino de música.

Morais (1997) define o ensino coletivo como uma proposta que tem como principal produto da aprendizagem o desenvolvimento das atitudes dos alunos, relacionadas tanto com o aspeto musical como com o social. Para este autor, a motivação e a interação social são os elementos responsáveis pelo incremento da aprendizagem musical. O ensino coletivo pode tornar as aulas mais atraentes, mais participativas e sociabilizáveis.

“O ensino de música em grupo, se disseminado e implementado por vários anos num mesmo local, criará não só músicos profissionais ou amadores, mas também um público de música culto que só terá a enriquecer a vida cultural e social na região” (Galindo, 1998).

A receptividade dos professores cooperantes e da turma foi boa, os alunos foram sempre participativos e demonstraram estar cientes do trabalho que estava a ser realizado. Com os professores aprendi novas formas de trabalho, outras já conhecidas mas ensinadas de método diferente. A adaptação e o enquadramento com as turmas e com a metodologia de trabalho não foi difícil.

A turma esteve sempre empenhada, participativa e com grande dinamismo. Consegui cativar os alunos, levando-os a atingir os objetivos traçados para as matérias lecionadas. O aproveitamento geral da turma foi bom, tendo havido respeito e cooperação entre todos: “O respeito mútuo é de facto essencial para o desenvolvimento da autonomia da criança” (Constance Kamii, 1984).

Os professores cooperantes foram bastante elucidativos relativamente ao conteúdo que tinha de lecionar. Caracterizaram bem as turmas, deram a conhecer alguns casos mais problemáticos e esclareceram sobre o aproveitamento destas, para que não tivesse dúvidas. Tive sempre uma ligação muito próxima e sempre que surgiam dúvidas estas eram dissipadas de imediato.

A nível de material didático, a escola e a sala de aula estavam bastante bem equipadas e tive todos os recursos disponíveis para desempenhar um bom trabalho; relativamente à orquestra, todos os elementos tinham instrumento próprio em boas condições o que permitia fazer um trabalho cabal com todos.

Penso que o trabalho realizado foi proveitoso para o meu futuro profissional, adquirir novos conhecimentos para aplicar os conteúdos relativos ao ensino de música, ficando

com a consciência de que tinha de corrigir algumas técnicas de apresentação de conteúdos de forma a conseguir todos os objetivos do ensino da música: “instruir a juventude não consiste em recheiar os espíritos com um amontoado de palavras, frases, de sentenças e de opiniões tiradas de vários autores, mas em abrir-lhes a inteligência à compreensão das coisas”, Coménio, (*apud* Rocha, 1988, p.23). Também trabalhei com instrumentos que não me eram familiares, tais como os violinos e as violas de arco, pois estes dois instrumentos constituíram uma novidade para mim. Estava habituado a lidar com sopros, percussão, violoncelo e contrabaixo de cordas, mas com estes dois foi o primeiro contacto, pelo que senti alguma dificuldade; no entanto, ao fim de algumas aulas, consegui uma familiarização com esses instrumentos. Usei uma estratégia de diálogo direto com os alunos, “é indispensável que o mestre se dirija pessoalmente, individualmente, a cada criança...” (Atalaia, 198, p.24), de forma a compreender as dificuldades de cada executante para posteriormente o esclarecer; também coloquei em prática uma condução democrática do grupo, pois a partir deste tipo de estratégia, criou-se um ambiente favorável ao ensino-aprendizagem, buscando a participação efetiva dos alunos e a troca de experiências, contribuindo assim para a motivação e o desenvolvimento da autonomia e do senso crítico. Outro fator importante é a motivação dos alunos inerente a este trabalho coletivo. Segundo Vernon (1973), a motivação é uma força interior que emerge, regula, direciona e sustenta as ações mais importantes do indivíduo. Sendo assim, o desempenho instrumental dos alunos melhora graças à motivação do trabalho coletivo, a sua autoconfiança aumenta, assim como a sua assiduidade.

Penso que o trabalho foi positivo, não só para mim como também para os alunos: para mim, pelo conhecimento adquirido ao longo das aulas, através das observações feitas às aulas ministradas pelo professor cooperante, bem como às aulas dadas. Quanto aos alunos, penso que se divertiram e aproveitaram o trabalho realizado, pois segundo Óscar Wilde “A melhor maneira de tornar as crianças boas é fazê-las felizes”.

## **Parte II**

# **“A Influência Do Maestro Na Performance Musical dos Ensembles”**

## 1. Introdução

A figura do maestro tornou-se numa necessidade com o evoluir da complexidade da escrita musical, bem como o crescimento do ensemble musical. Esta evolução ao longo dos anos exigiu o surgir de uma figura singular, um líder que ajudasse no sucesso do grupo. Este necessita de uma extensa formação, em diferentes áreas, para lidar com o grupo de modo a atingir a plenitude musical. Esta formação abrange várias áreas desde a história da música ao conhecimento instrumental, acústica, repertório, harmonia, entre outras culminando na técnica de direção musical. Tem-se criado a ideia que um bom instrumentista também pode ser um bom maestro, o que levou a que muitos instrumentistas, na maioria solistas, se tornassem diretores de ensemble sem qualquer formação específica em direção. Alguns ainda frequentaram cursos “rápidos” de direção, outros simplesmente se tornaram maestros. Mas, além destes aspetos técnicos e teóricos o maestro também necessita de atributos humanos e psicológicos / mentais para se tornar “completo”, “uma das principais qualidades de um maestro é a paciência”.

Alguns autores consideram mesmo que, os maestros nascem para a condução de ensembles, como disse Karl Wilson Gehrke, “many musicians feel that conductors, like poets and teachers, are “born and not made”.

A nível técnico, o maestro deve trabalhar e instruir-se para atingir a melhor técnica de regência, “tal como um violinista não pode tocar sem estudar a técnica do violino, também um maestro não pode dirigir sem estudar a técnica de Direção Musical”. Apesar de muitos “ditos” maestros não o fazerem, esta é muito importante para a performance do ensemble.

É importante salientar que, embora a técnica da regência tenha evoluído, fundamentando-se hoje em critérios objetivos, o ponto decisivo é que haja uma comunicação efetiva entre maestro e músicos. Isso quer dizer que é possível um maestro, mesmo sem uma boa preparação técnica de regência, conseguir bons resultados graças a uma intimidade com os músicos.

Muitas opiniões sobre técnicas de regência, posturas, modos de leitura e interpretação, foram surgindo ao longo dos anos, no entanto, apesar de tanta informação, a opinião converge sempre no ponto base: o importante é ensemble, dele é que vai sair o resultado de todo o trabalho, assim, toda a informação que lhe vai ser dada tem que ser clara e precisa.

## 2. Problemas e objetivo do estudo

O objetivo deste estudo é demonstrar que o resultado musical de um grupo advém de diferentes fatores, sendo a maioria deles relacionados com quem conduz o grupo, o maestro. Alguns maestros conseguem tirar um aproveitamento muito bom do ensemble, não só devido à técnica de condução como também devido a fatores pessoais. (empatia, forma de comunicar)

Também se pretende demonstrar que um dos grandes problemas da direção é a postura do maestro perante os elementos que fazem parte do ensemble: por vezes é demasiado autoritária e rígida, não tendo em conta o grupo que está a orientar. Esta postura, esta forma de trabalhar tem de mudar consoante o grupo. Nunca deve permanecer uma postura “única” para todos os grupos. O maestro tem de ter uma postura “camaleónica” perante os diferentes ensembles.

O maestro demasiado técnico faz com que todos os grupos que dirige tenham uma sonoridade semelhante, pelo que o verdadeiro maestro tem de acrescentar um pouco de “improviso” à sua regência para conseguir algo diferente do grupo que dirige.

Também a forma de preparação e estruturação dos ensaios tem grande influência na performance musical, sendo extremamente importantes tanto para o instrumentista como para o maestro.

No fundo, o problema de condução e resultado final, não advém só da questão técnica, pois o maestro só tem de estar num pódio, frente aos músicos durante a execução de uma obra, fazendo uma série de movimentos de braço específicos. A maneira de os grupos musicais lerem e traduzirem as diferentes formas de condução, são uma das razões para que a mesma obra tenha uma sonoridade diferente perante diferentes condutores. Outra razão, é de um maestro também enfrentar o desafio de interpretar a natureza artística da partitura, i.e., os diferentes sinais de dinâmica, andamento, entre outros, têm interpretações diferentes consoante a pessoa que lê, i.e., o termo “ritardando” ou “acelerando” na escrita, pode ser interpretado de variadas formas por parte do maestro e por sua vez pelo ensemble. Esta interpretação pessoal da pontuação, em conjunto com o estilo de condução individual da pessoa, contribui para a “voz” da orquestra, daí a importância da planificação do ensaio.

Também um dos problemas do maestro surge quando este não funciona como um líder, a capacidade de liderança também exerce grande peso na performance do grupo.

A arte de dirigir está diretamente relacionada com a performance, com a sonoridade do grupo e esta arte tem de ser trabalhada com o grupo durante o ensaio.

### 3. Fundamentação Teórica

Inicialmente vou dar a conhecer ensembles de música, bandas filarmónicas e orquestras de sopro, desde a sua criação até à atualidade.

Vou procurar demonstrar a necessidade do maestro no grupo.

Proponho-me mostrar a evolução musical dos diferentes grupos, ao longo dos anos, desde a introdução de novas sonoridades/instrumentos até à transformação musical, salientando que muita desta mudança se deu devido à renovação de repertório a ser executado, bem como ao surgir de um novo perfil de maestro, mais jovem e com formação específica na área.

De igual forma, darei a conhecer ensembles instrumentais conduzidos por diferentes maestros com diferentes habilitações, o seu trabalho a nível de ensaios, posturas e técnicas.

Também através de inquéritos e entrevistas a diferentes grupos/pessoas (maestros, músicos amadores e profissionais) demonstrarei, baseado na sua experiência, que, consoante a pessoa (maestro) que está na frente do ensemble, o resultado musical varia, i. e. , a forma de condução, a empatia, a forma de explicar os conteúdos musicais, a expressividade do corpo (expressões faciais, géstica, etc.) tudo interfere diretamente no resultado final. Para tal, assisti a ensaios de vários maestros e diferentes ensembles.

Como conclusão, será dada a ideia mais correta, não perfeita, (a perfeição dificilmente se atinge ...) de maestro, mediante a pesquisa bibliográfica e prática efetuada.

### 3.1. A evolução histórica da regência

A arte de dirigir uma obra musical, regência, esteve sempre presente ao longo da história, desde a Suméria até à atualidade. Uma das formas mais antigas de que há notícia tinha como método dirigir através de batimentos de mãos, golpes de sapatos de madeira ou de paus. Esta forma era desempenhada por uma figura que era denominado de Corifeu. Este estava no meio dos intervenientes e zelava pela perfeita execução rítmica das representações.

Quanto a nível dos cânticos eclesiásticos, canto Gregoriano, a direção era feita através de um sistema de sinais de mãos, denominado de quironomia. Esta prática, que persistiu até à Idade Média, era exercida por um músico líder, chamado de Chironomica ou Praeceptor. Um dos mais conhecidos Chironomica foi São Gregório.

Durante o século XV, as capelas musicais tiveram um grande avanço a nível do desenvolvimento musical, tendo surgido novas obras para corais e ensembles instrumentais mais numerosos, o que levou a uma maior necessidade de referência a nível rítmico. Este, denominado de tactus, consistia na marcação rítmica, com a mão, através de um movimento regular e ininterrupto, para cima e para baixo. Muitas vezes, quem marcava o compasso, usava um rolo de papel chamado “sol - fá”, com o intuito de haver maior visibilidade por parte dos executantes.

Os primeiros diretores musicais não estavam colocados na frente das pequenas orquestras (grupos musicais), mas dentro delas, percutindo pergaminhos inteiros ou pontuações, batendo palmas ou a bater com grandes paus no chão. A direção era apenas um ritmo sonoro de referência.

A realeza Europeia, dentro das suas festividades cheias de pomposidade e exuberância, tinham por hábito contratar compositores para apimentar e criar momentos de prazer nas suas festas. Dentro deste contexto, Luís XIV tinha na sua corte um compositor de nome Jean Baptiste Lully (1632-1687), fig.1, que se consta ter sido o primeiro diretor musical conhecido. Também é facto a morte deste, pois este tinha como hábito dirigir a sua orquestra de cordas, chamada “Les vingtquatre violons du Roy”, batendo com uma vara no chão, esta com um tamanho considerável, para que os músicos mantivessem a pulsação da música. Numa das atuações da orquestra, Lully atingiu o seu próprio pé tendo este ganho gangrena o que, ao fim de certo tempo, levou o compositor à morte, “Em 8 de Janeiro de 1687, Lully, dirigiu um excerto do seu Te Deum para celebrar a recuperação do rei após uma operação a que tinha sido submetido. O entusiasmo foi tanto, por parte de Lully, que ao bater o tempo atingiu um pé com a vara que usava para a condução da orquestra. A ferida desenvolveu uma inflamação, dando origem a gangrena, levando o compositor à morte em 22 de Março de 1687.” (<http://www.unt.edu>) (Tradução do autor)

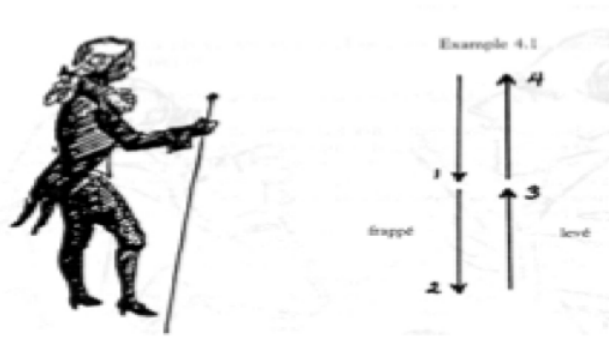


Fig. 1

O século XVIII foi o século da consolidação da orquestra sinfônica. Neste século, a afirmação da forma sonata, proporcionou à composição musical não só dimensões formais acrescidas, mas também novas potencialidades expressivas. Houve, neste período, uma inserção de novo instrumental nas orquestras, bem como a criação de orquestras em novas cidades, como na cidade de Mannheim em que Johann Stamitz e Joseph Haydn criam uma nova orquestra com uma nova composição, flautas, oboés, fagotes, trompas, trompetes, tímpanos e cordas, com o intuito de aumentar a variedade timbrica da orquestra barroca. Também Wolfgang Amadeus Mozart introduziu o clarinete nas suas composições, tornando mais complexas as composições para orquestra, o que viria a tornar a figura de um líder, até então o primeiro violino, muito necessária. No caso das óperas, além do primeiro violino que dirigia as secções instrumentais, os cantores eram orientados a partir do teclado.

No século XIX as orquestras atingiram dimensões consideráveis, o que tornou imprescindível a presença de uma figura com a responsabilidade de condução, com a afirmação da estética romântica, tendo impulsionado a mudança no conceito de regência. A crescente complexidade da escrita musical, a exploração de assimetrias rítmicas e melódicas, o grande número de músicos envolvidos na grande maioria das execuções impuseram, em definitivo, a figura do maestro, deixando de ser um mero coordenador rítmico, mas sim o responsável técnico e artístico da execução musical.

Esta responsabilidade foi assumida inicialmente pelos próprios compositores, como o caso de Ludwig Van Beethoven, que, apesar da sua surdez e das crónicas da época dizerem ser um péssimo diretor, insistia em dirigir as suas próprias obras. Além disso, foi com ele a dirigir, que surgiram termos como duração, intensidade e silêncio durante o decorrer da interpretação musical. A expressividade musical começou a tomar forma.

Houve muitos compositores que, no decorrer deste século, foram colocados à frente das orquestras para dirigir as suas obras, como Carl Maria von Weber, Félix Mendelssohn, Franz Liszt, Johannes Brahms, entre outros. Também neste período dois compositores (Richard Wagner e Hector Berlioz) entenderam dar um rumo mais científico à condução, considerando o ato de conduzir como uma ciência a ser estudada e

teorizando sobre a mesma arte, tendo escrito manuais sobre o assunto, “A arte da regência orquestral”. Foi nesta época que alguns compositores e instrumentistas tomaram a regência de forma a uma maior visualização por parte de todos os músicos de orquestra.

O primeiro diretor, conhecido, que não era compositor, foi Hans von Bulow. Sendo um admirador fiel de Wagner, este confiou-lhe a estreia de algumas das suas obras.

A necessidade profunda da regência deu-se não só devido a um maior rigor rítmico, como também devido ao reconhecimento da importância da relação entre a gestualidade e a performance.

“A partir de 1900 a regência não mais é descrita... como um procedimento meramente métrico. A gestualidade é agora entendida como representação do ritmo, acento e expressão e um reflexo melódico da frase e da arquitetura de toda a composição”; GALKIM; 1960: 543 (traduzido por Mário Mateus in “Gestualidade e Expressão Musical”; 2009.

No séc. XX, alguns factos históricos, sendo de maior destaque a segunda guerra mundial (1939-1945), vieram condicionar bastante a cultura europeia. Assim, a música não foi exceção pois muitos músicos de ascendência judaica viram-se forçados ao exílio tendo mesmo muitos sido mortos. Isto levou ao desaparecimento de muitas orquestras, bem como à reorganização de outras.

Neste período surgiram grandes diretores de orquestras, tendo muitos seguido inicialmente a política do nazismo e depois tendo fugido em busca de melhores condições salariais e artísticas, como é o caso de Herbert von Karajan. Mas mais diretores se tornaram famosos neste século, como George Solti, Leonard Bernstein, entre outros. Cada um trouxe um novo estilo interpretativo, carisma, novas ideias, excentricidades. Neste período, a figura de diretor (maestro) consolidou-se como figura de destaque na orquestra e o público começou a adquirir ingressos para ver o maestro e não a orquestra. Muitos destes maestros desenvolveram também a sua atividade como pedagogos na arte da direção, deram início a formações, cursos, masterclasses e workshops de direção. Também começaram a permitir assistência e mesmo filmagens dos seus ensaios e palestras.

Depois destes, surgiu uma segunda geração de diretores, muitos deles atualmente ainda vivos e a orientar algumas das melhores orquestras do mundo. Entre eles podemos destacar, Simon Rattle, Daniel Barenboim, Cláudio Abbado, este já falecido, e Riccardo Mutti, entre outros. É de salientar o seu trabalho, graças à sua imagem de grandes diretores, em prol de países do terceiro mundo, da pobreza, da paz, entre outras causas humanas, demonstrando que a imagem de diretor musical tem grande influência no mundo musical, mais que o nome das próprias orquestras.

Atualmente, muitos maestros são formados em universidades, estas com currículos apropriados à técnica de direção bem como muitos cursos livres de direção preparados

com conteúdos adequados para a regência e ministrados por maestros com curriculum “ricos” a nível da direção. Exemplo de conteúdos a desenvolver :

1. A figura do Maestro de Orquestra atual.
2. A especialidade de Orquestra de Sopros: história, evolução e repertório.
3. As bandas de música na atualidade: da tradição ao contemporâneo.
4. A técnica gestual de um maestro.
5. Análise de partituras: morfológica, sintática, semiológica, interpretativa. A análise como base da formação do critério interpretativo.
6. Organologia bandística: instrumentações em diferentes tradições.
7. Literatura para formações instrumentais de sopros: história, evolução, estilos, atualidade.
8. Aulas práticas de repertório com orquestra de sopros e grupos instrumentais, gravadas em vídeo e analisadas posteriormente.
9. Estudo de técnicas de ensaio: preparação psicopedagógica de um maestro.
10. Programação para bandas de música: desde o aspeto formativo, ao artístico e de socialização.

### 3.2. O maestro

Diversos atributos e competências foram designados ao regente atual:

- Ele é considerado como o mais competente, perito e expressivo entre todos os músicos;
- Os seus movimentos influenciam e executam funções de alto nível da música, tais como tempo, dinâmicas, fraseado e articulação. Os seus esforços não são despendidos para a execução de notas, mas para dar-lhes conteúdo formal;
- Os regentes são treinados para imaginar sons e transmiti-los antecipadamente, através de gestos;
- Os regentes têm de manipular uma realidade, eles modulam propositadamente a aparente viscosidade do ar em torno de si, em ordem a comunicar os efeitos expressivos.



Fig. 2 - carta gestual (catorze posições distintas da arte moderna da regência) in Lustige Blätter, Berlin, 1906

O maestro deve ter alguns traços que o diferencia de todos os outros elementos do grupo, ensemble, deve ser preciso e primoroso na sua audição, criar uma empatia que cativa os músicos, vontade de impor seu estilo, grande organização, aptidão física e mental, ambição implacável, capacidade intelectual para decifrar toda a escrita musical

de forma a atingir o auge e a plenitude, bem como capacidade para transmitir as ideias que estão escritas pela compositor a todo o grupo.

Assim, a formação do regente / maestro é muito importante devendo esta respeitar inúmeros pontos: deve ter, primeiramente, uma sólida formação musical, precisa conhecer a teoria da música, a harmonia, o contraponto, as formas musicais e a história da música, além de ter um bom treino em percepção e solfejo.

Mas, além dos conhecimentos da linguagem da música, é preciso dominar as características e peculiaridades sonoras de cada instrumento e também da voz humana, quando trabalhar com coros e solistas vocais. Essa base permite que, a partir da partitura, o regente possa formar uma imagem musical da obra clara e rica em sua imaginação.

A partir do momento em que essa imagem ideal da obra se tenha formado na sua mente, a técnica possibilitará que ele dê vida à sua imaginação, através da orquestra, materializando sua concepção sonora.

Vamos analisar os princípios básicos da técnica empregada pelo maestro na arte de traduzir pensamentos musicais através de gestos e expressões.

#### Os níveis da regência

Podemos dizer que o ato de reger acontece em vários níveis distintos:

1. No mais imediato, os gestos do maestro devem indicar ao músico quando e como tocar.
2. Num segundo nível, ele deve frasear o discurso musical, conseguindo dar a cada frase sua inflexão adequada, destacando-a dos acompanhamentos.
3. Do ponto de vista mais elevado, ele deve ser capaz de articular a forma da música, conseguindo estruturar o jogo formado entre a apresentação, desenvolvimento e conclusão dos temas musicais presentes em cada obra.

Infelizmente, a grande maioria do regentes não ultrapassa o primeiro nível, muitos sendo capazes apenas de indicar o “quando”, sem mais nenhuma indicação expressiva.

A regência pode assim ser reduzida a três competências simples:

- 1) Geradora de uma mensagem,
- 2) Partilha dessa mensagem com outros,
- 3) Avaliação dos resultados dessa partilha.

Assim, na era atual, a regência pode ser definida como um processo cognitivo e comunicacional constituído por:

- a) Conceção de uma obra a partir da partitura;
- b) Comunicação desta ao ensemble através da géstica;
- c) Execução e respetiva avaliação.

Estas três ideias estão associadas ao processo de regência; apesar de metodologicamente separadas, estão relacionadas entre si para que todos os seus elementos possam convergir na regência musical que consiste em transformar imagens musicais em realizações claras, simples, vibrantes e de fácil percepção ao ouvinte.

É importante salientar que, embora a técnica da regência tenha evoluído, fundamentando-se hoje em critérios objetivos, o ponto decisivo é que haja uma comunicação efetiva entre maestro e músicos. Isso quer dizer que é possível um maestro, mesmo sem uma boa preparação técnica de regência, conseguir bons resultados, graças a uma intimidade com os músicos.

O maestro, ao dirigir um ensemble, depara-se com vários fatores de responsabilidade, devendo ter em atenção a performance de todo o ensemble a nível das dinâmicas, tempo, forma de tocar, precisão a nível de ataques e caráter da música.

### 3.2.1 Maestros em Portugal

A nível do contexto das bandas filarmónicas, o percurso da regência foi muito semelhante, muitas delas começaram por ter como diretor musical homens do clero, padres, pois eram pessoas com melhor formação a nível musical, sendo eles próprios a assumir toda a formação. Podemos retirar de muitos historiais de diferentes ensembles, a informação de que “As primeiras notas de música aprenderam-nas os jovens apaixonados nas aulas do Padre...”.

Uma segunda vaga de maestros surgiu, já mais recentemente: a dos militares. Estes, já mais profissionalizados na música, aproveitavam os seus conhecimentos musicais e muitas das vezes a sua influência no mundo da música para se integrarem na regência das bandas; encontramos em muitos cadastros de bandas, a menção de que «...foi músico militar na banda do ..., ingressando posteriormente na banda da ...”.

Atualmente, apesar de ainda existirem muitos músicos militares a reger, estes também aperfeiçoaram as técnicas, através do ingresso em universidades, pelo que está a surgir uma nova geração de maestros. Estes iniciaram os estudos musicais em conservatórios, seguindo para escolas profissionais e posterior ingresso em universidades em cursos específicos de direção; a comprová-lo já vamos encontrando referências tais como: “... iniciou os estudos musicais no conservatório de música Calouste Gulbenkian de.../... frequentou a escola da Artave .../... tirou licenciatura em performance na Universidade de .../... mestrado em direção na Universidade de...”.

Deparamos não só com uma evolução do aperfeiçoamento musical, como também na orientação específica para a direção de ensembles.

Quanto a orquestras, muitos maestros foram os seus fundadores, e, embora algumas delas estejam ainda em atividade, outras já se extinguíram; de salientar um dos maestros que, tendo sido referência da música portuguesa, fundador da extinta Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Pedro de Freitas Branco (1896-1963) foi um dos primeiros maestros portugueses com carreira internacional. Fomentou a divulgação em Portugal dos compositores que se afirmaram entre as duas guerras mundiais, tais como Bartók, Stravinsky, Ravel e Prokofiev, de que se destacam as interpretações que nos deixou de Bolero, de Maurice Ravel, ou de O Retábulo de Mestre Pedro, de Falla. Paralelamente, promoveu também a música portuguesa, tendo sido responsável pela estreia de um grande número de obras de compositores portugueses seus contemporâneos.

Pedro de Freitas Branco estudou violino, com Andrés Goñis e Francisco Benetó, e harmonia e contraponto, com Tomás Borba e com seu irmão Luís de Freitas Branco. A partir de 1924 dedica-se em exclusivo ao estudo da música, tendo passado dois anos em Londres onde teve uma breve passagem pelos palcos, como cantor.

Em 1928 criou em Portugal a Companhia Portuguesa de Ópera Lírica, com sede no Teatro de S. João do Porto, que não sobreviveu por dificuldades financeiras. Entre 1928

e 1932 dirigiu, no Teatro Tivoli, os Concertos Sinfónicos Portugueses ou Concertos Sinfónicos de Lisboa.

Em 1934 foi convidado a criar a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, cuja direção assumiu até à sua morte. Nas décadas de 1940 e 1950 a sua carreira internacional, a mais prestigiosa de um maestro português, desenvolveu-se não só em concerto mas também na ópera, tendo-se apresentado com cantores como Beniamino Gigli, Giuseppe di Stefano e Victoria de los Angeles, ou instrumentistas como o pianista Wilhelm Kempff.

Até 1961 dirigiu igualmente a Orquestra Sinfónica de Lisboa, à frente da qual estreou em Portugal muitas obras de compositores do séc. XX como Richard Strauss, Paul Hindemith e Luigi Dallapiccola. Dois dos discos que gravou receberam o Grand Prix du Disque da Academia Charles Cros, o primeiro em 1954 com obras de Maurice Ravel, e o segundo em 1962 com obras de Manuel de Falla.

Apesar de ter destacado este maestro, muitos mais tiveram destaque no panorama musical nacional, desde Álvaro Salazar, Álvaro Cassuto, José Calvário, Fernando Lopes-Graça até aos mais recentes, Joana Carneiro, Rui Massena, entre muitos outros.

### 3.3. Ensembles musicais

Existem dois tipos de ensembles musicais, que se repartem em vários ensembles, cada um com a sua finalidade específica. Ensembles de sopros que se dividem por orquestras clássicas, orquestras de câmara, bandas sinfónicas, bandas filarmónicas, entre outros e ensembles vocais que vão desde grandes coros compostos por quatro ou mais vozes (SATB) até pequenos coros de igreja que cantam em uníssono.

Aquele tipo de ensemble no qual a maior parte dos inquiridos trabalha, é a chamada banda filarmónica que, atualmente também se denomina, em alguns casos, de banda sinfónica devido à introdução de cordas no seu elenco instrumental. Este termo “banda”, segundo o dicionário de música, é originário de Itália: “Parece ter sido a Itália que “primeiro adotou este nome”, (Dicionário da Música, 2ª edição, p. 143). Este termo é usado para denominar as músicas militares, grupos que, na sua composição, têm instrumentos de percussão e de sopro. Dos instrumentos de sopro, o que mais se destaca é a trombeta, tendo-se posteriormente juntado a ele o tambor, este com a função primordial de marcar o ritmo. À posteriori também passaram a fazer parte destes grupos as flautas, flautins e pífaros, todos eles com um som agudo que sobressaía no agrupamento e eram de fácil perceção ao ouvido. Estes pífaros assumem papéis de destaque em muitos países, chegando mesmo a ser substitutos do clarim, sendo exemplo desse destaque a Alemanha. Este conjunto foi também escolhido por *Bizet* (1838-75) na composição da célebre marcha da ópera *Carmen*. As bandas divergem de país para país, como é o caso das Ilhas Britânicas e Espanha, países em que algumas bandas têm características únicas, como é o uso da gaita-de-foles. No caso das Ilhas Britânicas, este instrumento é usado por ser a “alma mater da orgânica musical”, isto é, é um instrumento de grande importância nas bandas por ser idolatrado e bastante respeitado por estes povos, devido à tradição e ao seu passado histórico.

As bandas têm evoluído musicalmente, tanto a nível dos instrumentos como das composições. Esta evolução aconteceu muito devido ao nível de formação dos executantes. Estas bandas originalmente eram compostas por músicos amadores de diferentes classes sociais, mas atualmente já integram os seus quadros músicos profissionais, muitos deles provenientes de conservatórios e academias de música que seguiram o ensino superior.

Também surgiram compositores nacionais e estrangeiros, que se dedicaram à escrita de obras para este tipo de ensemble, o que veio trazer uma nova alma a estes agrupamentos.

Outro dos fatores que veio modificar o contexto musical destes agrupamentos foi a introdução de “novo” instrumental, caso das cordas. As bandas tinham no seu elenco instrumentos de sopro e percussão, mas atualmente, além dos mencionados, têm instrumentos de corda, cello e contrabaixo de corda; nas atuações em recintos fechados, auditórios, também o piano e a harpa surgem como instrumentos integrantes.

### 3.3.1. A Orquestra

A palavra “orquestra” designa um grupo de músicos que interpretam obras musicais com diversos instrumentos. Orkéstira provinha do verbo orcheisthai, que significava “dançar” ou “eu danço”. O vocábulo grego passou ao latim como “orchestra”, com o mesmo significado. A história da orquestra está ligada à história da música instrumental.

Originalmente os instrumentos eram usados como apoio ou acompanhamento às vozes.

Foi no século XVI, durante o renascimento, que a música instrumental começou a ser praticada de forma autónoma. Os grupos instrumentais também foram, desde muito cedo, usados em cerimónias públicas, em lugares abertos, como nas festas romanas no Coliseu, onde eram usados grupos de cornetas. Acredita-se que estas festas pagãs e os espetáculos que envolviam o martírio de cristãos têm origem nas restrições do uso de instrumentos musicais na música litúrgica da igreja cristã. As cortes feudais também usaram instrumentos mais estridentes para cerimónias de coroação e festas em lugares abertos.

O surgimento da orquestra está ligado a uma autonomia dos grupos instrumentais e ao desenvolvimento da cultura urbana e burguesa. Foi no início do período barroco que estes grupos apareceram como orquestra, com grupos instrumentais de timbre definido.

As orquestras do início do século XVIII eram basicamente formadas por um naipe de instrumentos de cordas de arco. Nesta época já se podem ver as tendências que se afirmariam posteriormente no período clássico, ou seja: abandono da grande variedade de instrumentos antigos de sopros; a prática de escrever para as cordas a quatro partes; a substituição da família das violas pela família dos violinos, tendo-se mantido no entanto, a “viola da braccio”. O fim do período barroco coincide com uma grande mudança na construção dos instrumentos musicais, devido à novidade da afinação pelo sistema temperado que está ligado à consolidação do sistema tonal, baseado nas escalas maiores, nas escalas menores e nas suas transposições. Assim, os instrumentos foram adaptados para salas cada vez maiores, perdendo em riqueza de timbres e ganhando em potência e homogeneidade sonora, afinação, precisão, variação de dinâmica e articulação. Iniciou-se assim o deslocamento da prática musical das igrejas e dos salões aristocráticos para os teatros e salas de concertos públicas. Por outro lado, a forte tradição do baixo contínuo feito pelo cravo e alaúde, entre outros, seria abandonada com o fim do período barroco, sendo estes instrumentos substituídos por outros como o pianoforte.

Com o desenvolvimento da forma sonata e dos vários géneros da sinfonia, do quarteto de cordas e do concerto, a orquestra adquiriu a sua forma atual. Este período foi apelidado de classicismo. A orquestra pioneira desta transformação foi a orquestra de Mannheim, sob a direção do violinista e compositor Jan Vaclav Antonín Stamitz (1717 – 1757), a partir de 1745. Esta orquestra, de alto nível técnico de execução, tornou-se

modelo para os principais compositores do período clássico: Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Franz Josef Haydn (1733 - 1809) e Ludwig Van Beethoven (1770 - 1827). Assim surgiu neste período a orquestra clássica. Além dos instrumentos de cordas divididos em quatro partes, apareceram as madeiras com dois instrumentos por cada naipe (duas flautas, dois oboés, dois clarinetes e dois fagotes) e as trompas, ocasionalmente tímpanos, trompetes e trombones.

No século XX, a orquestra seguiu uma tendência de aumento na participação dos instrumentos de sopro que se foram aperfeiçoando pela incorporação de válvulas e pistões, permitindo que se tornassem instrumentos totalmente cromáticos. O uso de instrumentos de metal de grande potência sonora e do aumento do número de sopros por cada naipe, levou a um aumento considerável das cordas, originando uma orquestra de grandes dimensões. Esta enorme potência sonora originou o aumento do tamanho das salas de concerto e da sua capacidade de público. Por outro lado permitiu aos compositores uma gama muito maior de combinação de timbres. Apareceram novas formas musicais como o poema sinfónico, as novas formas de composição de ópera e também um novo desenvolvimento da linguagem harmónica. Ao longo do século XX houve uma tendência a abandonar a orquestra como meio privilegiado de expressão musical dos compositores do ocidente, juntamente com o esgotamento criativo das formas musicais tradicionalmente associadas à orquestra, especialmente a ópera, a sinfonia, o concerto e o poema sinfónico. A harmonia tonal foi abandonada assim como a regularidade rítmica. A dificuldade em manter grandes orquestras teve motivos económicos ligados à guerra (1<sup>a</sup> Guerra Mundial 1914 - 1918) e às crises que a seguiram.

A grande característica da orquestra do século XX é o aumento da presença dos instrumentos de percussão, que também ganharam muito em variedade, acompanhando a tendência geral de aumento da importância do fator timbre frente aos fatores melodia e harmonia.

### 3.3.2. A Banda Filarmónica

O termo “banda”, tal como referido anteriormente na pág. 21, é originário da Itália. Este termo é usado para denominar as músicas militares, grupos que na sua composição têm instrumento de sopro e percussão. Dos instrumentos de sopro, o que se destaca, o mais relevante é a trombeta, tendo-se posteriormente juntado a ele o tambor, este com função primordial de marcar o ritmo. À posteriori também passaram a fazer parte destes grupos as flautas, flautins e pífaros, todos eles com um som agudo que sobressaía no agrupamento e era de fácil perceção ao ouvido. Estes pífaros assumem papéis de destaque em muitos países, chegando mesmo a ser substitutos do clarim, sendo exemplo deste destaque a Alemanha. Este conjunto foi também escolhido por Bizet (1838-75) na composição da célebre marcha da ópera Carmen.

Em Portugal, os pífaros também tiveram um papel relevante nas Bandas, tendo estes sido relegados para papéis secundários após o aparecimento de instrumentos de palheta, passando a haver uma organização mais regular na música.

Atualmente, as Bandas são, a nível musical, organismos mais complexos e mais completos: alguns instrumentos, como é o caso da charamela, já desapareceram dando lugar a outros mais “compostos” a nível musical, como é o caso de oboés, clarinetes e fagotes. Também é de salientar a presença de instrumentos da família dos saxofones.

As bandas, até há poucos anos, eram compostas por músicos amadores com pouca formação musical. Atualmente, a realidade é outra, i.e., existem muitos músicos com formação a nível de conservatórios e escolas profissionais, bem como muitos músicos formados em universidades que, além de ser elementos executantes, também dão aulas nas escolas de música das bandas, preparando novos elementos para o elenco das bandas como futuros alunos de música, ensino regular e articulado.

É de salientar também a revolução instrumental e musical que tem vindo a surgir nas bandas. A nível instrumental, muitas bandas estão a incluir no seu elenco as cordas, mais precisamente o violoncelo e o contrabaixo, o que vem trazer um novo timbre sonoro ao grupo. A nível musical, tem vindo a surgir repertório específico para estes ensembles, estando a ficar ultrapassadas as transcrições de óperas e aberturas de orquestra. Também têm surgido misturas sonoras, grupos pop com bandas, com arranjos compostos para o momento, adaptando-se a música a outro público-alvo.

## **4. Metodologia**

### **4.1 Natureza da Investigação**

Esta investigação apresenta a descrição de um estudo qualitativo com base em dois tipos de questionários, um efetuado a músicos profissionais e amadores e outro efetuado a várias gerações de maestros com diferentes tipos de qualificações.

Também num plano mais superficial, este estudo incidiu não só em observações de estágios de orquestras de sopros, ensaios de ensembles, nos quais se observaram diferentes metodologias de trabalho, bem como na constatação de diferentes posturas dos maestros perante os ensembles.

Este trabalho tem como objetivo primordial dar a conhecer os principais fatores que influenciam a performance do maestro e por sua vez o resultado sonoro do ensemble.

A recolha dos dados foi realizada com base em inquéritos, cujos resultados foram transcritos para gráficos variados que possibilitam uma melhor projeção dos mesmos.

### **4.2 Questões da Investigação**

1. O maestro influencia a performance do ensemble?
2. Qual a característica principal para ser um bom maestro?
3. O ensemble pode atuar sem maestro?

### **4.3 Procedimentos de recolha de dados**

A Prática Supervisionada teve início no dia 06 de Outubro de 2013, de acordo com o protocolo estabelecido entre o Conservatório de Música da JOBRA e Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Foi-me concedida uma turma do 6.º ano de escolaridade, do ensino articulado de música.

A recolha de dados foi efetuada, aleatoriamente, com alunos da turma, bem como com músicos profissionais e estudantes de escolas profissionais e conservatórios de música. Procurando outra perspetiva, mais “amadora”, também foram entregues questionários a músicos filarmónicos, sem qualquer frequência em estabelecimentos de ensino de música.

Tendo em vista o outro lado da questão, o maestro, também foram entregues inquéritos a diferentes maestros, portugueses e estrangeiros, com habilitações diferenciadas, para uma melhor análise da problemática.

Outra metodologia utilizada foi a observação de ensaios de diferentes ensembles, nos quais, após observação, foi elaborada uma pequena reflexão.

#### **4.4 Contexto de intervenção**

O presente estudo enquadra-se na unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada, no âmbito do curso de Mestrado em Ensino de Música, ministrado na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Os dados para o estudo em causa foram recolhidos entre vários estudantes do ensino de música, músicos profissionais, músicos amadores e maestros de diferentes ensembles.

#### **Gráfico 1** – Distribuição do número de inquéritos

Para reunir os dados suficientes que possibilitassem obter um conhecimento satisfatório da problemática, também assisti a ensaios ministrados por vários maestros com ensembles de diferentes constituições, tanto a nível humano como instrumental.

## 4.5 Instrumentos utilizados para a recolha de dados

### 4.5.1. Descrição do instrumento 1: Questionário a maestros

A escolha deste instrumento deve-se ao facto dos questionários serem instrumentos que nos fornecem informação de forma clara e rápida.

Com este instrumento pretendeu-se conhecer a perspectiva do maestro relativamente ao trabalho que desempenha; para tal tentou-se fazer um inquérito com questões precisas e diretas.

#### a) Versão portuguesa

### Inquérito para diretores de ensembles

#### 1. Identificação:

- a) Idade: \_\_\_\_\_
- b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato\_\_\_\_ Licenciatura\_\_\_\_  
Mestrado\_\_\_\_ Doutoramento\_\_\_\_ Outro: \_\_\_\_\_
- c) N.º de anos como maestro: \_\_\_\_\_

#### 2. Ensemble (s) que dirige:

- a) Instrumentais \_\_\_\_ Vocais \_\_\_\_
- b) N.º de elementos: \_\_\_\_\_

#### 3. Questionário:

- a) A arte de dirigir, nasce com a pessoa (a), ou vai crescendo dentro dela ao longo dos anos (b)? a) \_\_\_\_ b) \_\_\_\_ Ambas \_\_\_\_\_
- b) Quais os três **principais** pontos, na sua opinião, que o maestro deve trabalhar para conseguir um melhor rendimento do ensemble?  
Postura \_\_\_\_ Ritmo \_\_\_\_ Coordenação \_\_\_\_ Afinação \_\_\_\_ Som  
Musicalidade \_\_\_\_ Carácter \_\_\_\_ Outros \_\_\_\_\_
- c) A forma de trabalhar /postura deve mudar perante o tipo de ensemble a dirigir (a) ou o maestro deve manter sempre o mesmo carácter (b)?  
a) \_\_\_\_ b) \_\_\_\_

d) A arte de dirigir sofreu alterações ao longo dos anos. Quais os conteúdos que, na sua opinião, mais se modificaram?

e) Qual o pior erro que o maestro pode cometer? Se o fizer, como contornar o mesmo, se for possível?

---

f) Na sua opinião, qual a principal característica musical para ser um bom maestro?

---

g) O ensemble pode ou não atuar sem maestro? Porquê?

---

---

#### **b) Versão inglesa**

### **Master in music teaching**

#### **Questionnaire for ensemble directors/conductors**

##### **4. Identification:**

d) Age: \_\_\_\_\_

e) Academic degree in music: Bachelor\_\_\_\_ Master\_\_\_\_ PhD\_\_\_\_ Another: \_\_\_\_

f) Years as conductor: \_\_\_\_\_

##### **5. Ensemble (s):**

c) Wind \_\_\_\_ Vocals\_\_\_\_ Another \_\_\_\_\_

d) Number of musicians: \_\_\_\_\_

##### **6. Questionnaire:**

h) The art of conducting, is born with the individual (a), or grows gradually through his life (b)? a) \_\_\_\_ b) \_\_\_\_ Both \_\_\_\_\_

i) What are the three main points, in your opinion, that the conductor should work to get a better performance from the ensemble?

Posture \_\_\_\_\_ Rhythm \_\_\_\_\_ Coordination \_\_\_\_\_ Earing \_\_\_\_\_ Sound \_\_\_\_\_  
Musicality \_\_\_\_\_ Character \_\_\_\_\_ Others \_\_\_\_\_

j) The working way / posture should change with the type of ensemble (a) or the conductor should keep the same character (b)?

a) \_\_\_\_\_ b) \_\_\_\_\_

k) The art of conducting suffered changes through the years, in your opinion, which are the contents that changed the most?

\_\_\_\_\_

l) Which is the biggest mistake a conductor can make? If you make this mistake how do you fix it?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

m) In your opinion, which is the main musical quality to be a good conductor?

\_\_\_\_\_

n) Can the ensemble be played with or without the conductor? Why?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

#### 4.5.2 Descrição do instrumento 2: inquérito a músicos

Tal como o inquérito anterior, as questões colocadas aqui foram diretas, de forma a responder às questões da problemática. Também se procurou uma diversidade de músicos, estudantes, amadores, profissionais, de forma a obter-se um leque mais abrangente de respostas.

## Inquérito para intérpretes musicais de ensembles

### 1. Identificação:

- a) Músico: Profissional \_\_\_\_ Amador \_\_\_\_
- b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato \_\_\_\_ Licenciatura \_\_\_\_  
Mestrado \_\_\_\_ Doutoramento \_\_\_\_ Outra: \_\_\_\_\_
- c) Anos como músico: \_\_\_\_\_
- d) Idade: \_\_\_\_\_

### 2. Ensemble:

- a) Vocal \_\_\_\_ instrumental \_\_\_\_
- b) Instrumento: \_\_\_\_\_
- c) Número de elementos: \_\_\_\_\_

### 3. Questionário:

- a) **Qual a** característica que considera mais importante no maestro?  
Postura \_\_ Liderança \_\_\_\_ Forma de dirigir \_\_\_\_ Empatia \_\_\_\_ Maneira de  
trabalhar o grupo \_\_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
  
- b) **Qual o** maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância \_\_\_\_ Desinteresse \_\_\_\_ Desconhecimento musical \_\_\_\_  
Descoordenação \_\_\_\_ Postura autoritária \_\_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
  
- c) Acha que o maestro influencia a interpretação musical do ensemble bem  
como a do executante? Porquê?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
  
- d) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciou(aram) a sua performance?  
De forma positiva ou negativa? Porquê?  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
  
- e) Na sua opinião, o desempenho do executante:  
1.Melhora com maestro \_\_\_\_ 2.É igual com ou sem maestro \_\_\_\_ 3.Piora  
com maestro \_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_

### 4.5.3 Descrição do instrumento 3: notas de campo

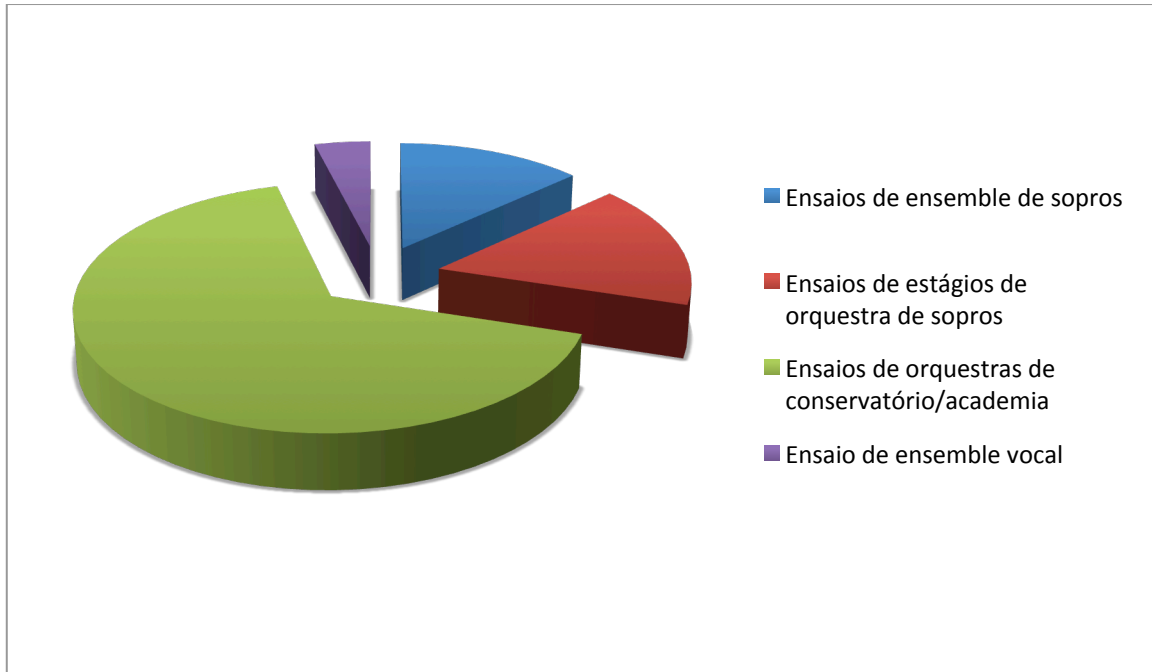
As notas de campo são elaboradas no final de cada ensaio assistido e visam traduzir em palavras as observações efetuadas em relação à forma como foi orientado o ensaio, às emoções dos músicos enquanto tocam e aos comentários produzidos por eles, bem como comentários e críticas produzidas pelo maestro em relação à execução musical e ao resultado que daí advém.

As notas servem assim para guardar as observações em papel, para não esquecer mais tarde, servem também para refletir, para traçar estratégias e ainda para encontrar ideias para novas orientações. Concordamos com Abrantes (1997) quando esta explica que “... os instrumentos de registo das observações podem fornecer uma preciosa ajuda, para se poder refletir sobre o que aconteceu e posteriormente descrevê-lo, mas fundamentalmente interpretá-lo”.

Resumidamente, as notas de campo são, como explica Bodgan e Biklen (1994, p. 150), “o relato escrito daquilo que o investigador ouve, vê, experiencia e pensa no decurso da recolha e refletindo sobre os dados de um estudo qualitativo”.

## 5. Análise dos dados

### 5.1. Apresentação dos dados de campo



**Gráfico 2:** Distribuição do número de ensaios de ensembles assistidos

Assisti a ensaios de diferentes ensembles: de salientar que todos eles eram amadores; apesar de terem alguns executantes profissionais e estudantes de música, nestes ensaios deparei com diferentes estratégias e técnicas para se conseguir o melhor resultado dos grupos que estavam a ser preparados. Também de salientar que nem todas as estratégias e posturas dos diretores foram as melhores, pois o resultado, em muitos dos ensaios, não foi positivo (opinião dos próprios).

Na maioria dos ensembles, a forma de abordagem ao grupo foi semelhante, independentemente do tipo de grupo que estava a ser ensaiado: os maestros inicialmente trabalharam o aquecimento, com escalas ou corais, usando diferentes métricas, dinâmicas e andamentos, todas direcionadas às obras que iam ser executadas. No entanto, este procedimento não ocorreu com todos os grupos, bem como a postura dos maestros desses grupos não foi a melhor, pois foram cometidos erros, tais como: atrasos no início do ensaio, notória falta de preparação do ensaio, postura desleixada, muito ruído no ensaio, uso de telemóveis durante o ensaio, entre outros.

Deparei com bons maestros, bons profissionais no seu trabalho, mas também com outros que demonstraram um certo desleixo e passividade perante as diversas situações. Constatei ainda que alguns maestros se baseiam unicamente na escola tradicional para conduzir o grupo, i.e., marcação de compasso usando como apoio as barras de divisão de compasso; como disse o maestro Navarro Lara (Los secretos del maestro, pág 5), houve uma verdadeira revolução na escola tradicional de regência tendo sido inseridos novos aspetos na condução de ensembles tais como: “gestos

motores, gestos sonoros, gestos expressivos, gestos enérgicos e gestos espirituais. Utilização de energia verbal centrada na nossa cara, nos nossos olhos...”

Quanto aos inquéritos apresentados, estes foram feitos a maestros de diferentes ensembles, uns formados em direção de ensembles e outros com diferentes habilitações, no entanto todos eles com mais de 5 anos a dirigir. Os resultados foram singulares, refletindo diferentes pontos de vista, justificando o facto dos ensembles soarem diferentes perante diferentes maestros.

Quanto aos inquéritos apresentados a músicos, estes foram distribuídos por músicos profissionais, músicos amadores e estudantes de música. Abrangi um leque de músicos que fazem desta área profissão e outros que pretendem ser profissionais, não descurando os amadores que vivem da carolice. Os resultados foram interessantes, mesmo curiosos.

## 5.2. Apresentação do questionário a maestros

Este questionário foi feito a cinco maestros nacionais e três estrangeiros, sendo 2 espanhóis e um italiano. Também dentro do panorama nacional e tentando abranger diferentes maestros, o referido questionário foi colocado a maestros com formação em direção, com outras habilitações académicas no ensino de música e sem habilitações académicas, mas com um vasto curriculum a dirigir. As respostas dadas foram deveras interessantes, não só pela perspetiva de cada um como também pelas opções que nem sempre coincidiram. De salientar que um dos maestros estrangeiros, espanhol, não respondeu diretamente ao questionário apresentado tendo por sua vez enviado entrevistas e manuais sobre direção.

Questão 3 a), interrogava o maestro sobre a arte de dirigir, se esta nascia com a pessoa ou se se desenvolvia ao longo dos anos:

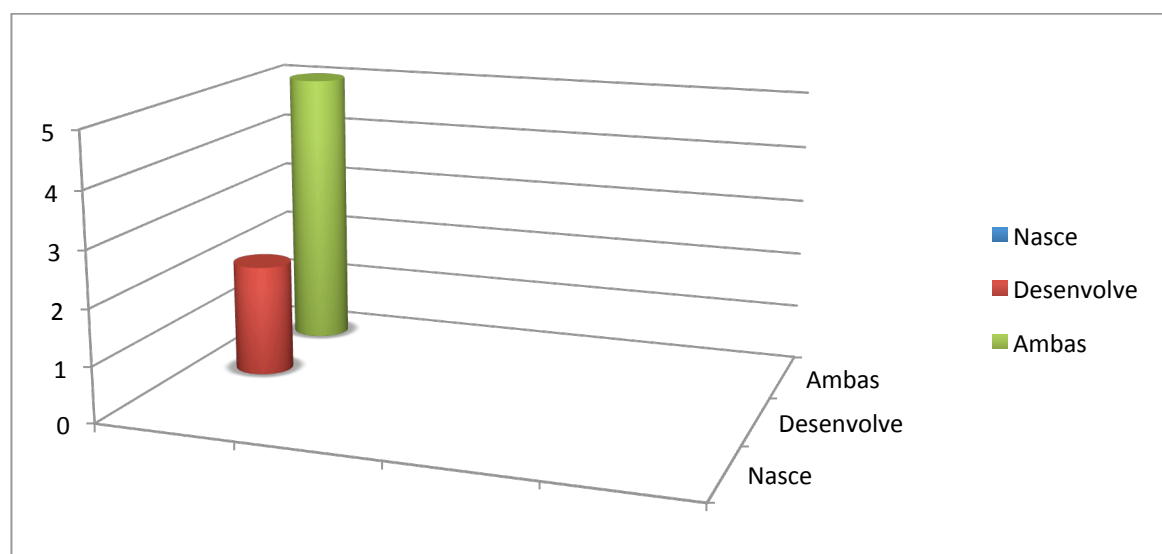
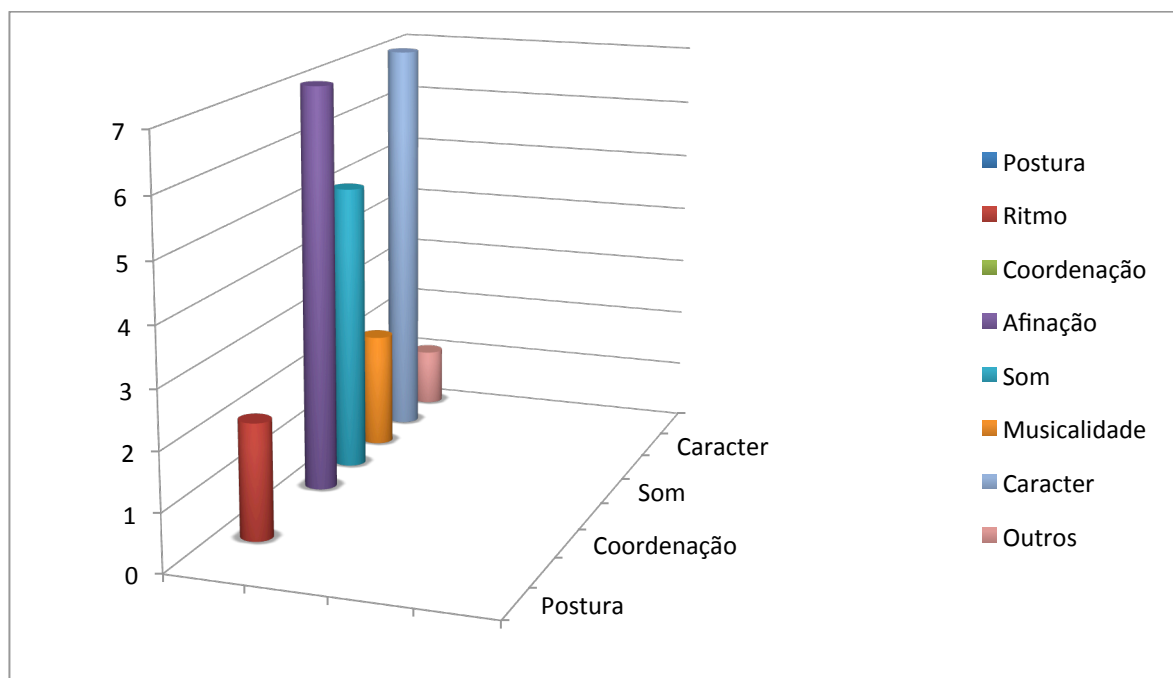


Gráfico 3: A arte de dirigir.

De salientar que um dos maestros estrangeiros não manifestou opinião sobre este ponto, mais precisamente aquele que não respondeu ao inquérito e sobre o qual tive de pesquisar nas entrevistas e nos manuais que ele facultou. Relativamente aos restantes, a maioria é da opinião que, apesar de nascer já com o “bichinho” da direção, esta tem de ser aperfeiçoada e trabalhada ao longo dos anos.

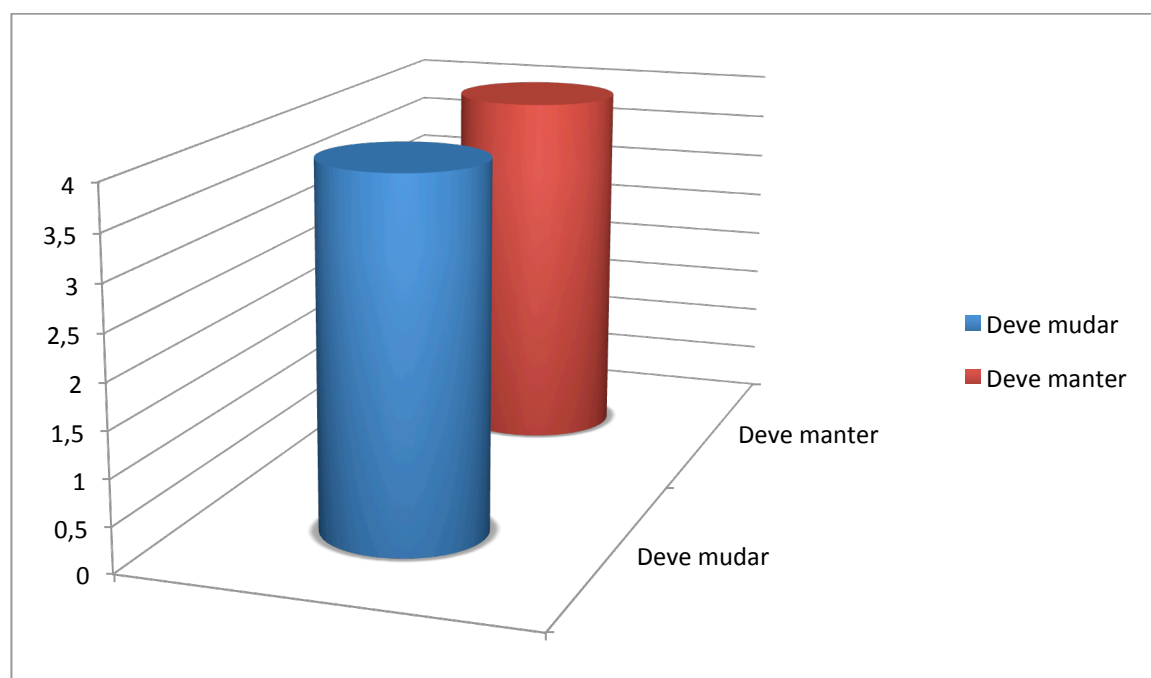
Na questão 3 b), era solicitado, dentro dos pontos facultados, aqueles que eles consideravam essenciais para se rentabilizar a performance do ensemble:



**Gráfico 4:** principais características para melhor rendimento do ensemble.

Apesar de todos os pontos serem importantes, os três que mais se evidenciaram foram: a afinação, o caráter e o som. De salientar que um dos maestros não destacou nenhum dos pontos tendo inclusive escrito na alínea “outros” o seguinte: “Conhecimento da partitura, ideias bem definidas sobre aquilo que pretende e conhecimento adequado do ensemble, por forma a adequar a escolha do repertório às características do ensemble”, (apêndice C).

Questão 3 c), os maestros eram interrogados sobre a postura perante o tipo de ensemble que dirigiam:



**Gráfico 5:** Postura perante diferentes ensembles.

Este ponto foi dos mais equilibrados de toda a pesquisa. Houve uma divisão igual de critérios.

Na questão 3 d) em que se questionavam os conteúdos que mais se tinham modificado ao longo dos anos, os maestros incidiram muito na formação acadêmica e especialização dos maestros: “Parece-me haver uma tendência para a especialização e para a formação específica que, há alguns anos atrás, não existia” (apêndice B). Também foram referidos os muitos recursos, desde repertório a recursos técnicos, agora existentes.

Na questão 3 e), solicitava-se aos maestros que enunciasses o maior erro que um maestro poderia cometer, tendo havido opiniões convergentes ao afirmarem que o maior erro era o desconhecimento da partitura, tanto a nível técnico como o desconhecimento a nível do caráter, i.e., não saber o que o compositor pretendia ao escrever aquela obra e dar-lhe um “cunho” pessoal, pois “...The respect in music begins respecting what the composer wrote”. (apêndice A)

Relativamente à questão 3 f), principal característica para se ser um bom maestro, as opiniões foram muito diversas, desde dirigir com sentimento, ser um líder, ter bom sentido rítmico, etc. No entanto houve uma que, na minha opinião, fez a convergência de todas, tal como refere Frank Battisti (On becoming a Conductor, 2007), “espírito de liderança, capacidade de trabalho, capacidade de *inner earing* e espírito crítico”. (apêndice C) De salientar que nenhum maestro destacou uma característica isolada.

Na última questão, sobre a capacidade do ensemble atuar sem maestro, as repostas foram unânimes: o tamanho do ensemble e as características das obras condicionam o haver ou não maestro a orientar, “Depende do tamanho do ensemble e das características das obras. É possível um dodecateto tocar Haendel sem maestro, mas é impossível tocar *L’histoire du soldat* (Stravinsky) sem maestro”. (apêndice C)

### 5.3. Apresentação do questionário a músicos

Com este questionário tentei abranger executantes de diferentes faixas etárias, diferentes habilitações, amadores, estudantes de música e profissionais de diferentes instrumentos. Aqui as respostas foram “curiosas”, no entanto é de salientar que, apesar da habilitação, muitas respostas foram coincidentes, demonstrando que o fator mais apreciado pelos músicos é coincidente.

Analisando as repostas dos músicos amadores, sem qualquer habilitação musical académica, com idades que vão desde os 18 anos até aos 65, num número total de 10 e todos instrumentistas de sopro, integrados numa banda filarmónica, verificou-se que as respostas não foram muito divergentes.

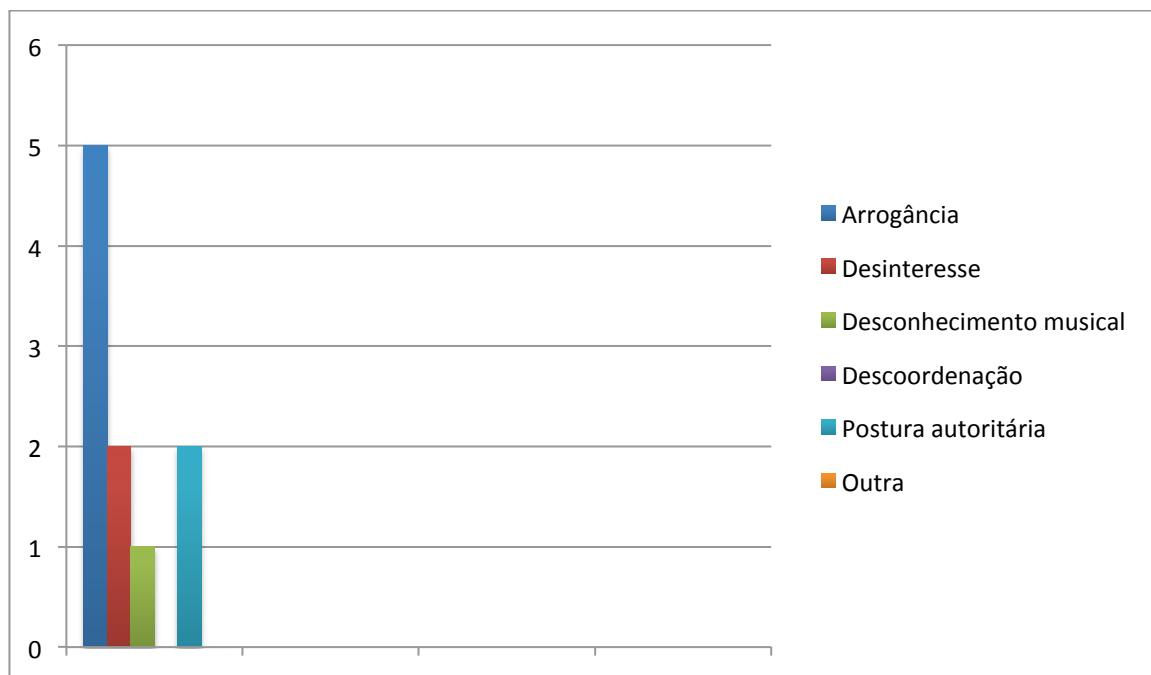
Questão número 3 a), em que era solicitada a característica mais importante num maestro:



**Gráfico 6:** Característica mais importante no maestro, músicos amadores sem habilitações académicas

Nesta questão, tal como representado no gráfico anterior, a característica de maior relevância para os inquiridos, é a maneira de trabalhar o grupo.

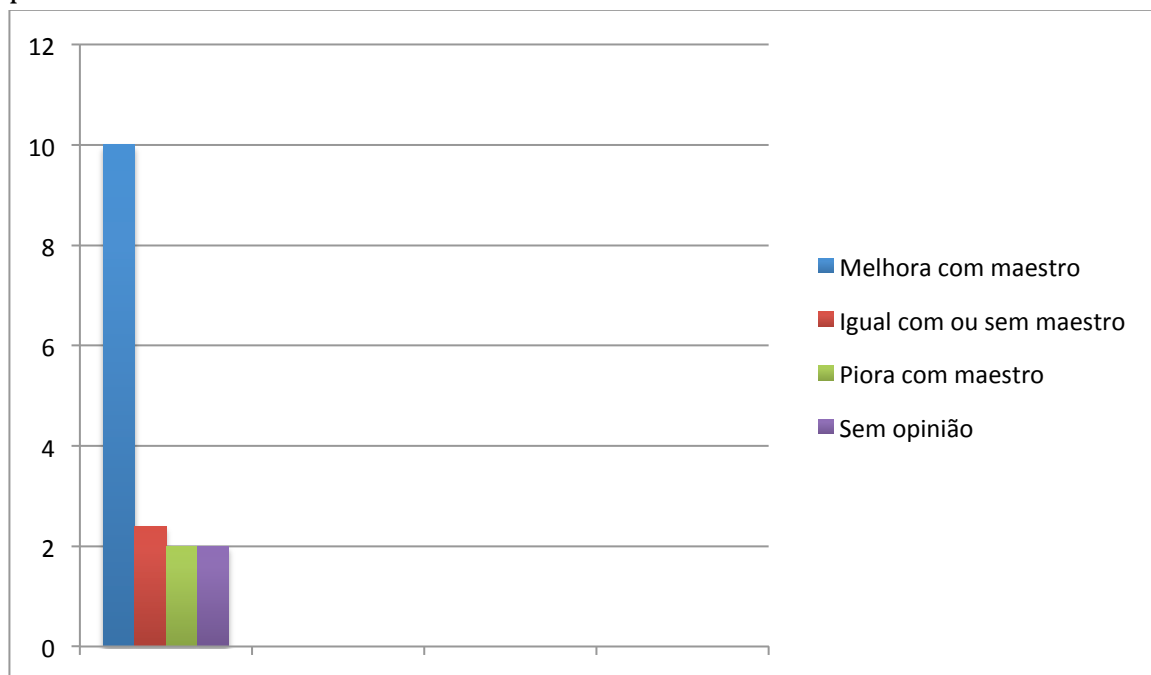
Questão 3b), em que se pedia para assinalar o maior defeito do maestro:



**Gráfico 7:** Maior defeito que o maestro pode ter, músicos amadores sem habilitações académicas

A característica que mais se destaca é a arrogância, demonstrando que uma boa relação entre grupo e maestro deve ser criada a partir da empatia.

Questão 3 e), em que se pretendia saber se se o desempenho melhorava ou piorava com maestro:



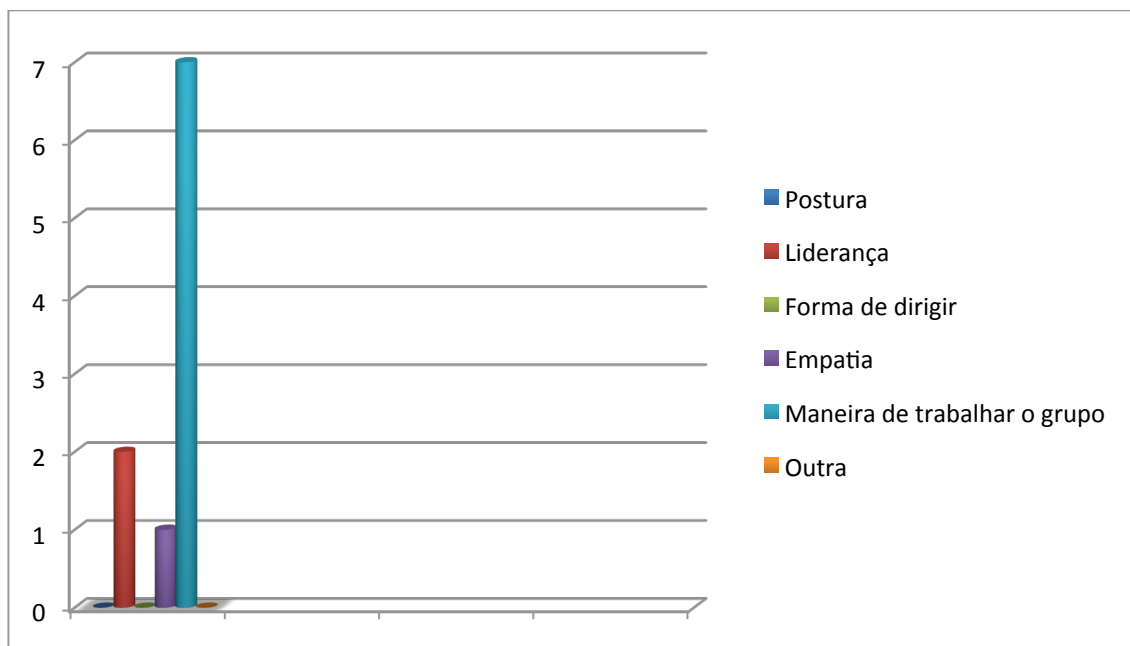
**Gráfico 8:** desempenho do executante, músicos amadores sem habilitações académicas

Nesta questão, a opinião foi unânime: o maestro tem influência na performance dos músicos amadores sem qualquer formação académica.

Relativamente às questões de desenvolvimento, de salientar que houve uma conformidade a nível das respostas, tendo todas sido praticamente iguais. Como exemplo na questão 3 c), em que era pedido para transmitirem se o maestro tinha influência na interpretação musical do grupo bem como na do executante, todos afirmaram que sim. Também na questão 3 d), o sim foi unânime, demonstrando que, sem o maestro, estes músicos têm dificuldade de interpretar o que lhes é sugerido.

Passando aos estudantes de música que estavam inseridos numa faixa etária compreendida entre os 13 e os 33 anos, alunos de conservatório e executantes de orquestras e bandas filarmónicas, verificou-se que, ao contrário dos músicos anteriores, para além de sopros, aqui estão inseridos músicos de cordas e percussão. Foram feitos também 10 inquéritos, tendo as respostas às questões sido muito semelhantes, tanto entre os estudantes inquiridos, como quando comparadas com as dos músicos amadores sem formação.

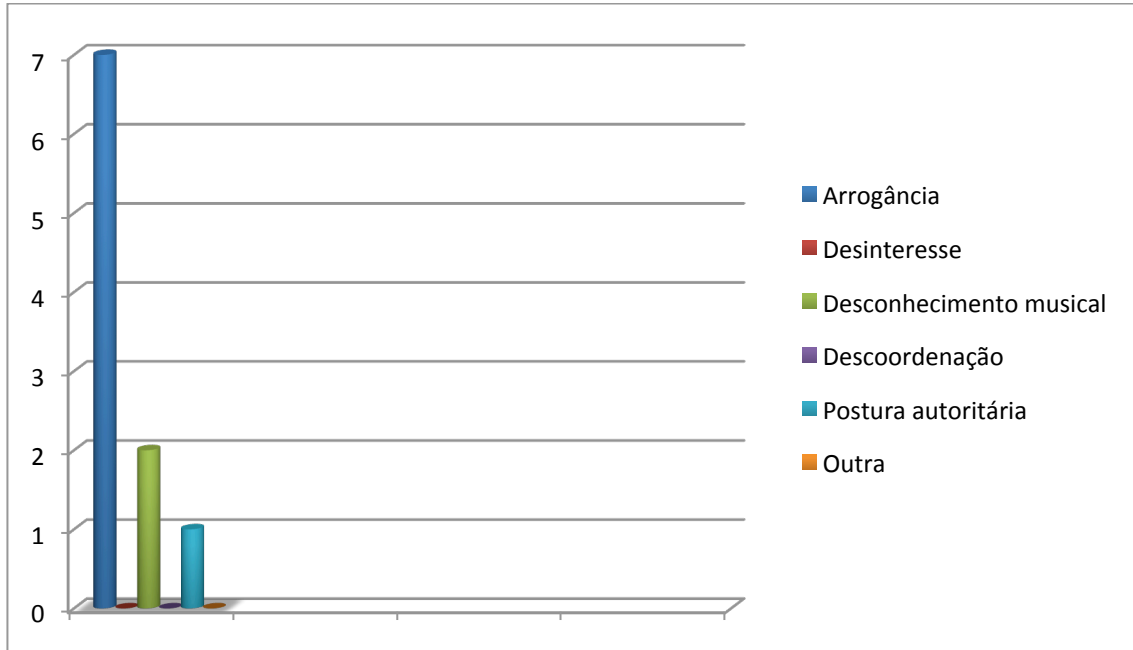
Questão 3 a), em que se pretendia saber qual era a característica mais importante no maestro:



**Gráfico 9:** Característica mais importante no maestro, estudantes de música (conservatórios)

Sem dúvida, a principal característica para estes, tal como no grupo de músicos anteriores é a maneira de trabalhar o grupo.

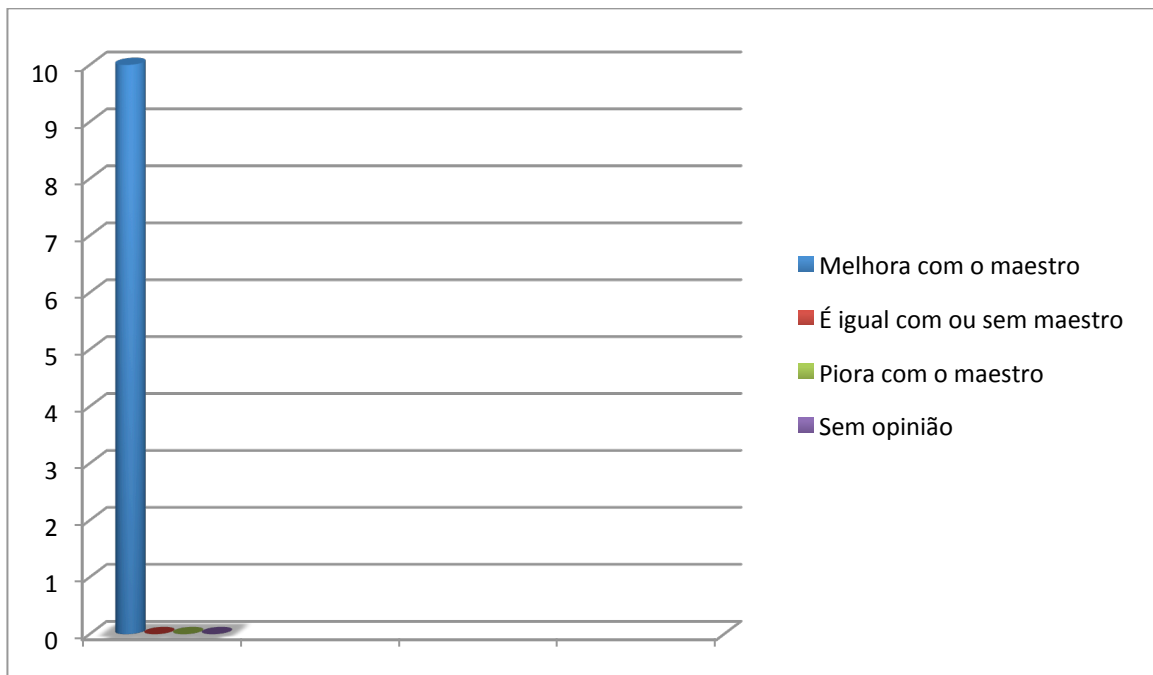
Questão 3 b), na qual se pretende saber qual é o principal defeito do maestro:



**Gráfico 10:** maior defeito que o maestro pode ter, estudantes de música (conservatórios)

Mais uma vez e tal como no grupo de músicos anterior, a arrogância foi o ponto que mais se destacou.

Questão 3 e), sobre o desempenho do executante:



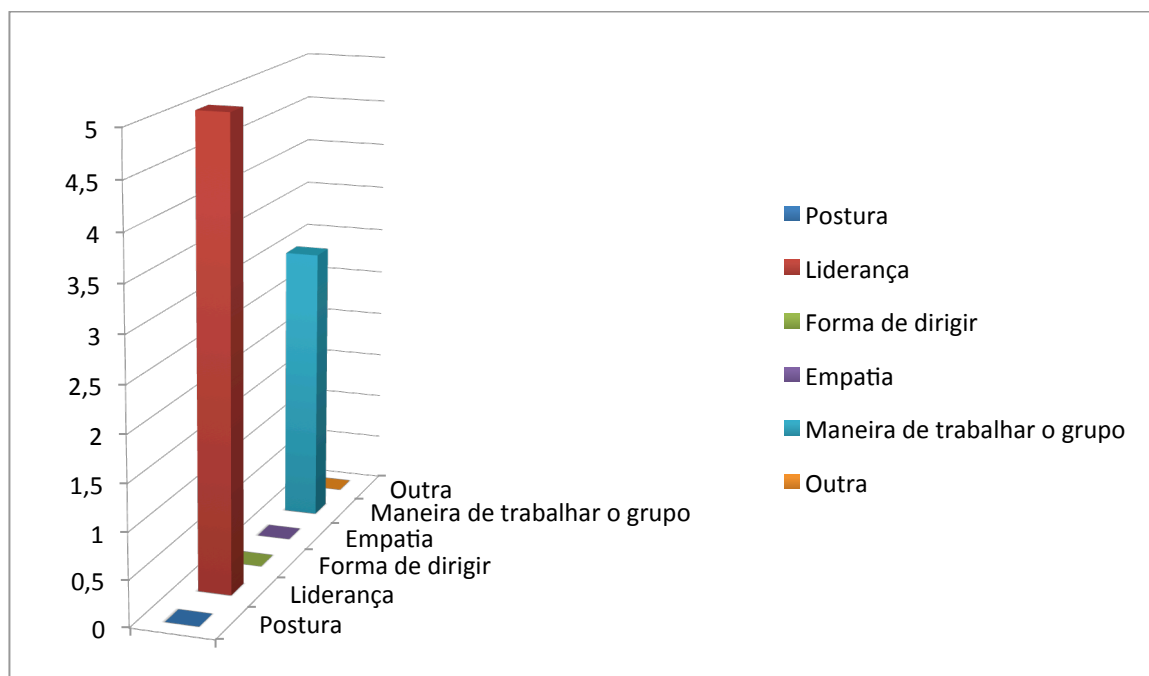
**Gráfico 11:** Desempenho do executante, estudantes de música (conservatórios)

Mais uma vez houve coincidência com o grupo de executantes anteriores: sem dúvida o maestro influencia o desempenho pessoal destes elementos.

Quanto às questões 3 c) e 3 d), o sim predominou nas respostas: o maestro tem influência na execução musical destes músicos. Com efeito, a figura do maestro foi considerada um elemento positivo para a performance destes executantes. A comprová-lo, destaco algumas afirmações contidas nas respostas à questão 3 c), feitas por jovens que demonstram já ter maturidade, gosto pela música e respeito por quem orienta: “Sim, porque uma das suas funções é motivar o grupo com que trabalha, deste modo, fazer com que todo grupo fique interessado no que tem para ensinar e fique ainda disposto para aprender com o seu maestro”, estudante de flauta transversal com 16 anos, (apêndice F), na questão 3 d) “Os maestros com quem trabalhei melhoraram a minha performance de forma positiva, pois ensinaram-me a trabalhar em grupo, a melhorar a minha postura e como trabalhar / estudar peças com maior grau de dificuldade”, estudante de violino com 13 anos. (apêndice E)

No inquérito a músicos profissionais estiveram envolvidos 8 músicos com idades compreendidas na faixa etária dos 26 aos 36 anos e que apresentavam outro nível de conhecimentos e de habilitações musicais. Todos os inquiridos eram professores de instrumento e executantes, tanto de orquestras como de bandas filarmónicas.

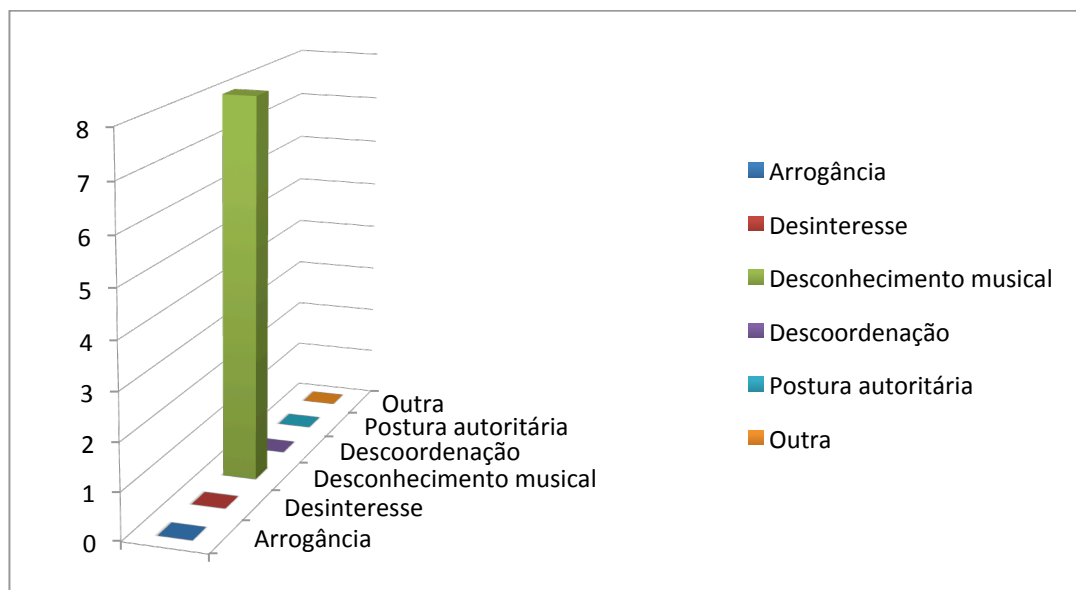
Questão 3 a), que pretende identificar a principal característica do maestro:



**Gráfico 12:** Característica mais importante no maestro, músicos profissionais.

Para músicos profissionais, o mais importante é, sem dúvida, a liderança, não deixando de salientar que, tal como nos grupos anteriores, a maneira de trabalhar o grupo também se destaca.

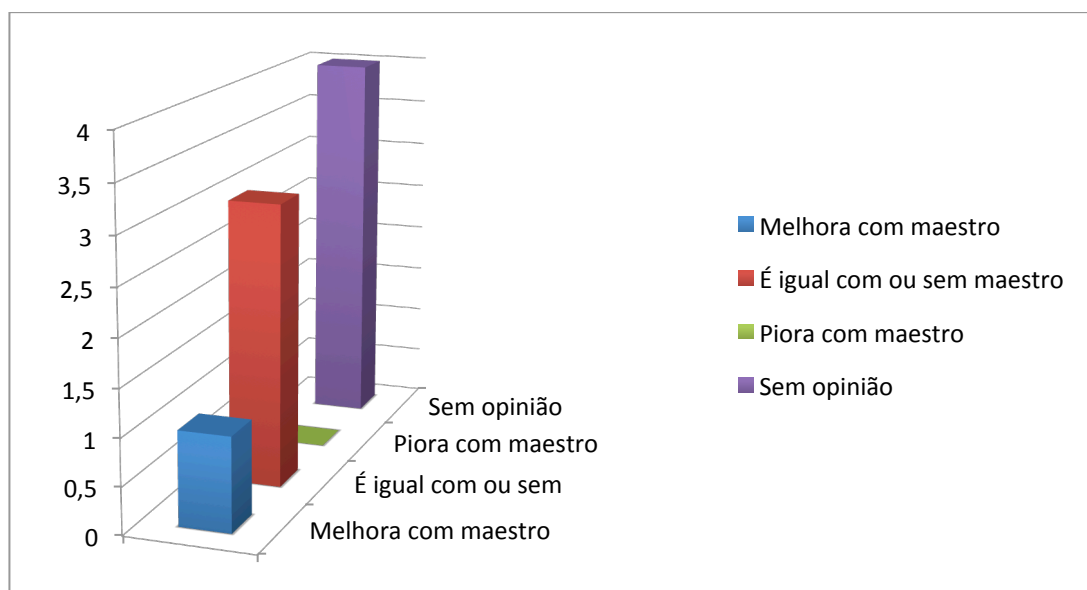
Questão 3 b), em que solicitava o maior defeito do maestro:



**Gráfico 13:** Maior defeito que o maestro pode ter, músicos profissionais.

Nesta questão e ao contrário dos grupos anteriores que deram maior importância à pessoa, tendo considerado a arrogância o maior defeito, para este grupo de músicos o aspecto técnico é prioritário, pelo que os inquiridos foram unânimes ao identificarem o desconhecimento musical como maior erro que o maestro pode ter.

Questão 3 e), questionava os inquiridos se o desempenho como executante era influenciado pelo maestro:



**Gráfico 14:** Desempenho do executante, músicos profissionais.

Nesta questão, e mais uma vez ao contrário dos grupos anteriores, a alínea sem opinião foi a mais votada, apesar de alguns terem dito que a sua performance era igual com ou sem maestro. Esta questão veio demonstrar que os músicos amadores têm grande dependência do maestro, este tem muita influência na sua performance.

Relativamente às questões 3 c) e 3 d), as opiniões não foram divergentes dos grupos anteriores, o sim foi unânime, os maestros influenciam a performance dos executantes. Na questão 3 c) distingo parte da resposta de um(a) dos inquiridos, músico profissional, clarinetista de 26 anos, licenciado(a), quando afirma “Sim, um ensemble funciona para o maestro como um instrumento para o instrumentista.” (apêndice G). Relativamente à questão 3 d), todos afirmaram que os maestros influenciaram a sua performance, tanto positivamente como negativamente. Este grupo tem outro conhecimento musical; assim, ao contrário dos grupos anteriores que deram uma opinião positiva sobre a influência do maestro nas suas performances, estes afirmam que os maestros tanto foram influências positivas, como negativas; destaco a resposta de um(a) trombonista que afirma “Penso que todos influenciaram a minha performance e influenciam a performance de qualquer músico executante. Alguns influenciaram de forma negativa pelo seu desconhecimento e falta de trabalho no âmbito da direção, o que não quer dizer que mesmo estudando, seja um bom maestro. Outros influenciaram muito positivamente a minha performance, pois ser maestro é muito mais que ser um mero indicador de tempo ou compasso, é ser líder, é ser criativo, é ser ele próprio, é ser genuíno, é ser motivador”. (apêndice H). Não posso de deixar de destacar nesta questão a resposta de um(a) outro(a) clarinetista que disse “Influenciam sempre. Cabe a mim a absorção do conhecimento correto e coerente. Um maestro faz sempre parte da nossa conduta musical como um exemplo ou não a seguir futuramente”. (apêndice I). Penso que esta resposta demonstra um conhecimento musical totalmente diferente dos grupos anteriores, exprimindo que sabe distinguir o que é benéfico e prejudicial para a sua performance musical.

## 6. Reflexão Global

“un director debe poseer una gran dosis de humildad y de humanidad”. (Maestro Francisco Navarro Lara)

A reflexão sobre a informação recolhida e analisada na segunda parte deste trabalho leva-nos a concluir que o maestro é uma peça preponderante no ensemble. O pensamento crítico é valorizado pela abertura a outras perspetivas e opiniões. No caso deste estudo, essa perspetiva externa e distanciada é-nos transmitida pela opinião de vários músicos e maestros com os quais trabalhei e se mostraram surpreendidos pelo tema deste trabalho, tendo inclusive um dos maestros afirmado “o teu trabalho é um trapézio sem rede”, está deveras pertinente. O maestro é importante para o grupo, no entanto nem sempre é benéfico para o mesmo.

Os músicos consideram o maestro importante e influenciador na sua performance; os amadores foram, sem dúvida, unânimes nas opiniões dando grande importância à pessoa que estava à sua frente. É mais importante a pessoa, a sua maneira de lidar com o grupo, a sua maneira de estar, de falar, a sua simpatia, em suma o Homem, descurando muitas das vezes os aspetos técnicos, talvez por desconhecimento ou por considerarem mais importante o grupo, o convívio, a amizade. Os músicos profissionais preferem um líder que seja bom tecnicamente, que musicalmente leve o grupo a performances de excelência, pois a sua profissão é a música e estão ali para executar e trabalhar.

Posso afirmar que o grupo em que os músicos estão inseridos, influencia as suas opiniões, i.e., os músicos amadores estão inseridos em bandas filarmónicas e orquestras amadoras que trabalham a música como hobby, ao contrário dos músicos profissionais que fazem vida da música, daí terem a necessidade de se afirmarem musicalmente para estarem incluídos nas orquestras e/ ou serem contratados por diferentes ensembles para espetáculos esporádicos. Estes, com um conhecimento mais profundo de técnicas e teorias musicais, observam o maestro de outra forma, estando sempre no seu auge de performance com ou sem maestro.

Relativamente aos maestros, alguns são meros “marcadores de compasso”, conseguem estabelecer e manter o tempo, no entanto fazem-no de uma forma rudimentar. Mostram conhecer o ritmo e tempo da obra, mas descuram a sua técnica gestual. Trabalham o grupo pelo som que este produz, muitas das vezes quanto mais forte melhor, não dando muita importância à parte técnica. Durante a observação de ensaios, constatei que houve maestros que não souberam ser líderes, muitas das vezes observei o ensemble orientar o maestro, tanto a nível de dinâmica como de pulsação. Demonstraram pouca capacidade de comunicação com o grupo, não prepararam o ensaio em casa. Também outro erro muito frequente, foi o não criar equilíbrio sonoro no grupo, havia sempre um ou dois naipes que estavam, sonoramente, acima do conjunto.

Mas, por outro lado, observei alguns maestros que, ao contrário dos referidos anteriormente, demonstraram uma condução personalizada e firme. Nestes, o grupo executava como o maestro pretendia, no tocante à dinâmica, pulsação e até mesmo as alterações súbitas de pulsação eram perfeitamente trabalhadas; procediam à execução de “Warm ups”, que ajudavam a trabalhar dinâmicas, andamentos, dicção, entre outros aspetos técnicos. Percebia-se que o trabalho tinha sido preparado em casa, ao ponto de as obras serem trabalhadas unicamente em pontos específicos, pontos estes onde o grupo ou naipe, havia falhado na atuação transata. De salientar que estes maestros demonstravam um grande conhecimento da obra e do que era pretendido pelo compositor; neste ponto, considero interessante registar a opinião de um dos maestros que respondeu ao inquérito, quando afirmou que o maior erro do maestro passava pelo desconhecimento da obra e daquilo que o compositor pretendia, criando uma versão pessoal da mesma.

## 7. Considerações Finais e Recomendações

### 7.1 Conclusões

O objetivo deste trabalho era comprovar que o maestro tinha influência na performance do ensemble, independentemente da sua influência ser positiva ou negativa. Penso que o mesmo foi comprovado, dando assim resposta à primeira das questões da investigação.

#### 1. O maestro influencia a performance do ensemble?

De facto, o maestro influencia a performance do ensemble. Esta influência nem sempre é positiva, quer para o ensemble quer para os músicos. O maestro faz o grupo, no entanto de salientar que, durante o trabalho, deparei com maestros que eram comandados pelo grupo, não tendo capacidade de liderança e demonstrando inclusive serem submissos a muitos elementos do ensemble, não conseguindo ter capacidade para moldar o grupo, demonstrando uma influência negativa no grupo. No entanto, encontrei ensembles muito bem trabalhados em que o maestro era influente não só no grupo como no próprio executante, não deixando de lado a ideia pretendida pelo compositor com a obra a ser executada.

#### 2. Qual a característica principal para ser um bom maestro?

Nesta segunda questão procurou-se uma característica que sobressaísse, pois um bom maestro tem de reunir vários requisitos para tal; um só requisito, como em qualquer outra profissão, não é suficiente para se ser um bom profissional. Relativamente aos músicos, a escolha dos amadores foi diferente da dos profissionais : a característica essencial a um bom maestro vai de encontro às necessidades e às capacidades do executante. Quanto aos maestros, enumeraram várias, demonstrando que não existe uma característica única; um bom maestro tem de reunir determinadas características que o vão diferenciar do grupo.

#### 3. O ensemble pode atuar sem maestro?

Tal como respondido pelos maestros, a existência do maestro está dependente do grupo e do grau de dificuldade de execução da obra. Os grupos variam em tamanho, qualificações, habilitações, etc., o que influencia a necessidade ou não de maestro. Se o grupo for pequeno, quinteto ou octeto, pode muito bem orientar-se sem necessidade de maestro, mas também depende do grau de dificuldade da obra a executar. Se o grupo for maior, o maestro tem de ser figura presente tanto para orientar como para ajudar na interpretação da ideia pretendida pelo compositor da obra. O nível académico do grupo também tem influência na necessidade ou não de existência de maestro.

## 7.2 Recomendações

A todos aqueles que têm pretensões em ser diretores / maestros, independentemente do tipo de ensemble, vocal, instrumental, amador, profissional, com muitos ou poucos elementos, recomendo que tenham em atenção ao grupo, trabalhem em casa, preparem o ensemble para atingir a plenitude, nunca esqueçam a parte humana nem a técnica e acima de tudo tentem demonstrar o cerne de cada obra, o que era pretendido pelo compositor. Também, se possível, efetuem gravação de ensaios para que os executantes possam ver / ouvir as evoluções realizadas e mesmo comparar com outras já existentes de outros ensembles.

"A música é a alma do universo.  
Dá voo à imaginação, alegra o espírito, afugenta a tristeza.  
Dá vida a tudo que é bom e justo."

(Platão 427-347 a.C.)

## Bibliografia

Borba, Tomás e Graça, Fernando L., Dicionário da Música, 2ª edição.

Brito, Manuel C., (1989) Estudos da História da Música em Portugal.

Carvalho, R. (1996). História do Ensino em Portugal: Desde a Fundação da Nacionalidade até ao Fim do Regime de Salazar – Caetano. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Dionísio, Manuel da Silva, (1972), Manual da Música, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

<http://www.unt.edu>

Fabini, Enrico, La Estética Musical desde la Antigüedad hasta el Siglo XX.

Freitas – Branco, J. (1995). História da Música Portuguesa. Lisboa.

Galindo, J. M. (1998). Cordas Pró Guri. São Paulo: Sociedade dos amigos do Projeto Guri.

Gehrckens, Karl W., (1918). Conducting by Karl Wilson Gehrckens, Oberlin Conservatory of Music.

Gordon, Ira J., (1967). El maestro y su función orientadora.

Honegger, M. (1996) Connaissance de la Musique. Les Savoirs.

Kershensteiner, Jorge, (1928). El alma del educador y el problema de formación del maestro.

Lara, Francisco N., (2013). Los secretos del maestro, [www.musicum.net](http://www.musicum.net)

Mateus, Mário, (2009). Gestualidade e Expressão Musical.

Martinez Beltrán, J. M., (1997). El maestro y su influencia en el desarrollo de la creatividad;

Michels, Ulride, (2003). Atlas da Música, 1ª edição.

Padilha, António Francisco de Sales, (2011). Direção, Ansiedade e Performance, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Pahlen, Kurt, (1993). Nova História Universal da Música.

Simões, Thays Peneda, (1987); O gesto corporal na performance coral; 2012

Swanwick, K. (1988). Music, Mind, and Education. Routledge

Vidal, Ignacio Garcia, (2011). Propuesta metodológica para la didáctica de la Dirección Musical, Tesis Doctoral, Universidad de Las Palmas, Gran Canaria.

Watson, Carolyn, (May 2012). Gesture as Communication: The Art Of Carlos Kleiber, Conservatorium of Music University of Sydney.

## Lista de Apêndices

Apêndice A: Questionário de um dos maestros estrangeiros.

Apêndice B: Questionário de um dos maestros nacionais, habilitações em música.

Apêndice C: Questionário de um dos maestros nacionais, habilitações em direção.

Apêndice D: Questionário de um dos maestros nacionais, habilitações próprias.

Apêndice E: Questionário a um dos executantes amadores, estudante de música.

Apêndice F: Questionário a um dos executantes amadores, estudante de música.

Apêndice G: Questionário a um dos músicos profissionais.

Apêndice H: Questionário a um dos músicos profissionais.

Apêndice I: Questionário a um dos músicos profissionais.

Apêndice J: Questionário a um dos executantes amadores.

## Apêndice A



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Master in teaching music

#### Questionnaire for ensemble directors/conductors

**1. Identification:**

- a) Age: 33
- b) Academic degree in music: Major in CLARINET PERFORMANCE -  
Master FILM MUSIC COMPOSITION
- c) Years as conductor: 5

**2. Ensemble (s):**

- a) Another : Concert Bands and Symphony Orchestras
- b) Number of musicians: 70 aprox.

**3. Questionnaire:**

- a) The art of conducting, is born with the individual (a), or grows gradually through his life (b)? a) \_\_\_ b) \_\_\_ Both **X**
- b) What are the three main points, in your opinion, that the conductor should work to get a better performance from the ensemble?  
Posture \_\_\_ Rhythm \_\_\_ Coordination \_\_\_ Earing \_\_\_ Sound  
**X** Musicality **X** Character **X** Others \_\_\_\_\_
- c) The working way / posture should change with the type of ensemble (a) or the conductor should keep the same character (b)?  
a) **X** b) \_\_\_
- d) The art of conducting suffered changes through the years, in your opinion, which are the contents that changed the most?

The Body expression and the musicians treatment.

Which is the biggest mistake a conductor can make? If you make this mistake how do you fix it?

The biggest mistake is forgetting what the composer wants with the Score and create a personal version of the Score. The respect in music begins respecting what the composer wrote.

In your opinion, which is the main musical characteristic to be a good conductor?

Conducting with the heart and not with the brain.

- e) Can the ensemble be played with or without the conductor? Why?
- Every ensemble can play without a conductor, but there would be a lot of different ideas of interpretation and we couldn't find a unique idea. Having a Conductor, we can work with the same idea together, the composer's idea through the conductor. Then the conductor has to know why the composer wrote every note and what is the style of the piece, what the composer wanted when he wrote the piece, etc... and put all of these ideas together with the orchestra.

## Apêndice B



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Mestrado em ensino de música

#### Inquérito para diretores de ensembles

##### 7. Identificação:

- g) Idade: 39
- h) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato\_\_\_\_ Licenciatura\_\_\_\_  
Mestrado **X** Doutoramento\_\_\_\_ Outro: \_\_\_\_\_
- i) N.º de anos como maestro: 14

##### 8. Ensemble (s) que dirige:

- c) Instrumentais **X** Vocais \_\_\_\_
- d) N.º de elementos: 70

##### 9. Questionário:

- o) A arte de dirigir, nasce com pessoa (a), ou vai crescendo dentro dela ao longo dos anos (b)? a) \_\_\_\_ b) \_\_\_\_ Ambas **X**
- p) Quais os três **principais** pontos, na sua opinião, que o maestro deve trabalhar conseguir tirar o melhor rendimento do ensemble?  
Postura \_\_\_\_ Ritmo **X** Coordenação \_\_\_\_ Afinação **X** Som Musicalidade  
\_\_\_\_ Carácter **X** Outros \_\_\_\_\_

q) A forma de trabalhar /postura deve mudar perante o tipo de ensemble a dirigir (a) ou o maestro deve manter sempre o mesmo carácter (b)?

a) \_\_\_\_\_ b) **X**

r) A arte de dirigir sofreu alterações ao longo dos anos, quais os conteúdos que na sua opinião mais se modificaram?

**Parece-me haver uma tendência para a especialização e para a formação específica que, há alguns anos atrás não existia. Há uma gradual mudança de um padrão em que um instrumentista passava a maestro e a sua formação assentava essencialmente na experiência, para um padrão em que há consciência da necessidade de formação específica em direção. Esta evolução tem resultado em maestros mais bem equipados de recursos técnicos e com uma maior consciência crítica acerca do repertório.**

s) Qual o pior erro que o maestro pode cometer? Se o fizer como contornar o mesmo, se for possível?

**Na minha opinião, o pior erro que um maestro pode cometer, é perder a legitimidade de liderança junto dos executantes. A melhor maneira de contornar é ter um conhecimento abrangente das obras que dirige, ter uma noção muito clara dos objetivos que pretende atingir, e reconhecer os erros próprios junto dos executantes.**

t) Na sua opinião, qual a principal característica musical para ser um bom maestro?

**Ter bom sentido rítmico, saber o que pretende, por antecipação.**

u) O ensemble pode ou não atuar sem maestro? Porquê?

**Depende do repertório e do tempo de preparação do mesmo. A complexidade de coordenação do conjunto determina a necessidade de um maestro. Parece-me que, por muito complexo que seja o repertório, é sempre possível executá-lo sem maestro, no entanto levará mais tempo a preparar e necessitará sempre de uma figura de liderança que arbitre questões subjetivas de interpretação na fase de ensaios.**

## Apêndice C



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Mestrado em ensino de música

#### Inquérito para diretores de ensembles

##### 10. Identificação:

- j) Idade: 40
- k) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato\_\_\_\_ Licenciatura\_\_\_\_  
Mestrado  Doutoramento\_\_\_\_ Outro: \_\_\_\_\_
- l) N.º de anos como maestro: 16

##### 11. Ensemble (s) que dirige:

- e) Instrumentais  Vocais \_\_\_\_\_
- f) N.º de elementos: Entre 30 e 80

##### 12. Questionário:

- v) A arte de dirigir, nasce com pessoa (a), ou vai crescendo dentro dela ao longo dos anos (b)? a) \_\_\_\_ b)  Ambas \_\_\_\_\_
- w) Quais os três **principais** pontos, na sua opinião, que o maestro deve trabalhar conseguir tirar o melhor rendimento do ensemble?  
Postura \_\_\_\_ Ritmo \_\_\_\_ Coordenação \_\_\_\_ Afinação \_\_\_\_ Som Musicalidade \_\_\_\_ Carácter \_\_\_\_ Outros **Conhecimento da partitura, Ideias bem definidas sobre aquilo que pretende e conhecimento adequado do ensemble, por forma a adequar a escolha do repertório às características do ensemble.**

x) A forma de trabalhar /postura deve mudar perante o tipo de ensemble a dirigir (a) ou o maestro deve manter sempre o mesmo carácter (b)?

a)  b) \_\_\_\_\_

y) A arte de dirigir sofreu alterações ao longo dos anos, quais os conteúdos que na sua opinião mais se modificaram?

Não considero que tenha havido grandes alterações. No entanto considero que há muito mais recursos (informação sobre obras, estudos, livros sobre a arte (técnica de direção, técnica de ensaio, etc.) disponíveis e mais facilmente acessíveis aos maestros do que há alguns anos atrás.

z) Qual o pior erro que o maestro pode cometer? Se o fizer como contornar o mesmo, se for possível?

Começar o trabalho com o grupo sem ter um conhecimento absoluto de tudo o que contém a partitura. Não há como contornar, porque logo que inicia o ensaio, acabou de o dar como perdido.

aa) Na sua opinião, qual a principal característica musical para ser um bom maestro?

Tal como refere Frank Battisti (On becoming a Conductor, 2007), espírito de liderança, capacidade de trabalho, capacidade de *inner earing* e espírito crítico.

bb) O ensemble pode ou não atuar sem maestro? Porquê?

Depende do tamanho do ensemble e das características da obra. É possível um dodecateto tocar Handel sem maestro, mas é impossível tocar *L'histoire du Soldat* (Stravinsky) sem maestro.

## Apêndice D



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Mestrado em ensino de música

#### Inquérito para diretores de ensembles

##### 13. Identificação:

- m) Idade: 53
- n) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato      Licenciatura       
Mestrado      Doutoramento      Outro: 8º ano de conservatório equivalente  
curso sup. de música, curso de chefia do exército português      e outras  
formações.
- o) N.º de anos como maestro: 28

##### 14. Ensemble (s) que dirige:

- g) Instrumentais x Vocais
- h) N.º de elementos: 70,

##### 15. Questionário:

- cc) A arte de dirigir, nasce com pessoa (a), ou vai crescendo dentro dela ao longo dos anos (b)? a)      b)      Ambas x
- dd) Quais os três **principais** pontos, na sua opinião, que o maestro deve trabalhar conseguir tirar o melhor rendimento do ensemble?  
Postura      Ritmo      Coordenação      Afinação x Som x  
Musicalidade      Carácter x Outros
- ee) A forma de trabalhar /postura deve mudar perante o tipo de ensemble a dirigir (a) ou o maestro deve manter sempre o mesmo carácter (b)?

a) \_\_\_\_\_ b)  \_\_\_\_\_

ff) A arte de dirigir sofreu alterações ao longo dos anos, quais os conteúdos que na sua opinião mais se modificaram?

O grande conteúdo foi a grande formação musical que os maestros de hoje têm, em relação a muitos maestros amadores. Outro grande conteúdo foi o acesso acessível quer a nível de audição de grandes obras assim como de grandes agrupamentos.

gg) Qual o pior erro que o maestro pode cometer? Se o fizer como contornar o mesmo, se for possível?

Quando erra, acusar indevidamente o grupo, não assumindo a sua responsabilidade. Automaticamente assumir o erro e trabalhar para que não volte a acontecer.

hh) Na sua opinião, qual a principal característica musical para ser um bom maestro?

Além da característica musical deve ser um líder, tem que ser (músico) conhecedor do grupo, ter técnica adequada para a função que desempenha, estar em permanência atualização e receptivo as mudanças quer a nível técnico quer a nível de repertório.

ii) O ensemble pode ou não atuar sem maestro? Porquê?

O ensemble terá que aturar não gosto da expressão, mas, acatar as opções feitas pelo Maestro, porque todas as decisões tomadas supostamente são pensadas e devidamente analisadas para a coesão do grupo quer artisticamente quer a nível social.

Se por algum motivo se sentirem que o Maestro está desfasado do grupo, então a mudança terá que ser feita, em prol do grupo e só do grupo e nunca em prol de egos.

## Apêndice E



### Inquérito para interpretes musicais de ensembles

#### 1. Identificação:

- a) Músico: Profissional \_\_\_ Amador X
- b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato \_\_\_  
Licenciatura \_\_\_ Mestrado \_\_\_ Doutoramento \_\_\_ Outra: 4º grau conservatório
- c) Anos como músico: 9
- d) Idade: 13

#### 2. Ensemble:

- a) Vocal \_\_\_ instrumental X
- b) Instrumento: Violino
- c) Numero de elementos: 40

#### 3. Questionário:

- a) **Qual a** característica que considera mais importante no maestro?  
Postura \_\_\_ Liderança \_\_\_ Forma de dirigir \_\_\_ Empatia \_\_\_  
Maneira de trabalhar o grupo X Outra \_\_\_\_\_
- b) **Qual o** maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância X Desinteresse \_\_\_ Desconhecimento musical \_\_\_  
Descoordenação \_\_\_ Postura autoritária \_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
- c) Acha que o maestro influencia a interpretação musical do ensemble bem como do executante? Porquê?  
Sim pois se o maestro tivesse má forma de dirigir e de trabalhar no ensemble este teria pior performance.

d) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram na sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

Os maestros com que trabalhei melhoraram a minha performance de forma positiva pois ensinaram-me \*

e) Na sua opinião, o desempenho do executante:

1. Melhora com maestro X 2. É igual com ou sem maestro \_\_\_\_\_

3. Piora com maestro \_\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_

\* a trabalhar em grupo, a melhorar a minha postura e como trabalhar/estudar peças com maior grau de dificuldade.

## Apêndice F



### Inquérito para interpretes musicais de ensembles

#### 1. Identificação:

- a) Músico: Profissional \_\_\_ Amador X
- b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato \_\_\_  
Licenciatura \_\_\_ Mestrado \_\_\_ Doutoramento \_\_\_ Outra: 6º Grau
- c) Anos como músico: 5
- d) Idade: 16

#### 2. Ensemble:

- a) Vocal \_\_\_ instrumental X
- b) Instrumento: Flauta transversal
- c) Numero de elementos: 65

#### 3. Questionário:

- a) Qual a característica que considera mais importante no maestro?  
Postura \_\_\_ Liderança \_\_\_ Forma de dirigir \_\_\_ Empatia \_\_\_  
Maneira de trabalhar o grupo X Outra \_\_\_\_\_

- b) Qual o maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância X Desinteresse \_\_\_ Desconhecimento musical \_\_\_  
Descoordenação \_\_\_ Postura autoritária \_\_\_ Outra \_\_\_\_\_

- c) Acha que o maestro influencia a interpretação musical do ensemble  
bem como do executante? Porquê?

Sim, porque uma das suas funções é motivar o grupo com que trabalha, ensina deste modo, fazer com que todo o grupo fique interessado no que tem para ensinar e fique ainda disposto para aprender com o seu maestro.

d) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram a sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

*Sim, de maneira positiva pois recebi um, à sua maneira, ensinou-me um pouco daquilo que sabia, ajudando e corrigindo a minha performance.*

e) Na sua opinião, o desempenho do executante:

1. Melhora com maestro  2. É igual com ou sem maestro \_\_\_\_\_

3. Piora com maestro \_\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_

## Apêndice G



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Mestrado em ensino de música

#### Inquérito para interpretes musicais de ensembles

##### 1. Identificação:

- a) Músico: Profissional  Amador
- b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato  Licenciatura   
Mestrado  Doutoramento  Outra: \_\_\_\_\_
- c) Anos como músico: 14
- d) Idade: 24

##### 2. Ensemble:

- a) Vocal  instrumental
- b) Instrumento: Clarinete
- c) Numero de elementos: 60

##### 3. Questionário:

- a) Qual a característica que considera mais importante no maestro?

Postura  Liderança  Forma de dirigir  Empatia  Maneira de trabalhar o grupo  Outra \_\_\_\_\_

- b) Qual o maior defeito que o maestro pode ter?

Arrogância  Desinteresse  Desconhecimento musical   
Descoordenação  Postura autoritária  Outra \_\_\_\_\_

- c) Acha que o maestro influencia a interpretação musical do ensemble bem como do executante? Porquê? Sim, um ensemble funciona para o maestro como um instrumento para o instrumentista. Se o maestro por exemplo se enganar ou não

tiver os conhecimentos necessários para dirigir uma obra certamente que a interpretação musical vai ser alguém e tanto ensemble como instrumentista serão influenciados.

- d)** O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram a sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

Sim, posso afirmar que já fui dirigido por diversos maestros de vários níveis com os quais atingi performances bastante positivas. A performance de um instrumentista na minha opinião tem a haver com o domínio do instrumento/partitura e não depende tanto de um maestro como a interpretação musical.

- e)** Na sua opinião, o desempenho do executante:

1.Melhora com maestro. X 2.É igual com ou sem maestro \_\_\_\_\_ 3.Piora com maestro \_\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_

## Apêndice H



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

### Mestrado em ensino de música

## Inquérito para interpretes musicais de ensembles

### 4. Identificação:

- e) Músico: Profissional X Amador\_\_\_
- f) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato\_\_\_ Licenciatura\_\_\_  
Mestrado\_X\_ Doutoramento\_\_\_ Outra: \_\_\_\_\_
- g) Anos como músico: \_\_25\_\_\_\_
- h) Idade: \_\_36\_\_\_\_

### 5. Ensemble:

- d) Vocal \_\_\_ instrumental \_\_X\_\_
- e) Instrumento: TROMBONE
- f) Numero de elementos: \_\_\_\_\_

### 6. Questionário:

- f) **Qual a** característica que considera mais importante no maestro?  
Postura \_\_\_ Liderança \_\_X\_\_ Forma de dirigir \_\_\_ Empatia \_\_\_ Maneira  
de trabalhar o grupo \_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
- g) **Qual o** maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância\_\_\_ Desinteresse \_\_\_ Desconhecimento musical \_\_X\_\_  
Descoordenação\_\_\_ Postura autoritária \_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
- h) Acha que o maestro influência a interpretação musical do ensemble bem  
como do executante? Porquê?

O maestro tem uma importância extremamente importante, disso ninguém tem dúvida. Quanto maior o seu conhecimento musical melhor será a “música”. É muito importante para todo e qualquer executante sentir-se seguro por quem nos dirige, por aquele que pretende fazer música a sua maneira. É difícil para o executante fazer o que o maestro quer, e os gestos por si só não querem dizer muito, há uma série de questões extrínsecas que são muito importantes para o executante e para a forma que ele deve tocar e conseqüentemente fazer música.

- i) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram na sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

Penso que todos influenciaram a minha performance e influenciam a performance de qualquer músico executante.

Alguns influenciaram de forma negativa pelo seu desconhecimento e falta de trabalho no âmbito da direção, o que não quer dizer que mesmo estudando, seja um bom maestro. Outros influenciaram muito positivamente na minha performance, pois ser maestro é muito mais que ser um mero indicador de tempo ou compasso, é ser líder, é ser criativo, é ser ele próprio, é ser genuíno, é ser motivador.

- j) Na sua opinião, o desempenho do executante:

1.Melhora com maestro\_\_\_\_ 2.É igual com ou sem maestro \_\_\_\_\_ 3.Piora com maestro\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_X\_\_

## Apêndice I



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

## Mestrado em ensino de música

### Inquérito para interpretes musicais de ensembles

#### 7. Identificação:

- i) Músico: Profissional  Amador
- j) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato  Licenciatura   
Mestrado  Doutoramento  Outra: \_\_\_\_\_
- k) Anos como músico:  18
- l) Idade:  30

#### 8. Ensemble:

- g) Vocal  instrumental
- h) Instrumento:  Clarinete
- i) Numero de elementos:  65

#### 9. Questionário:

- k) **Qual a** característica que considera mais importante no maestro?  
Postura  Liderança  Forma de dirigir  Empatia  Maneira de trabalhar o grupo  Outra \_\_\_\_\_
- l) **Qual o** maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância  Desinteresse  Desconhecimento musical   
Descoordenação  Postura autoritária  Outra \_\_\_\_\_
- m) Acha que o maestro influência a interpretação musical do ensemble bem como do executante? Porquê? Cabe ao maestro a conduta da sua

interpretação sobre a obra. O seu conhecimento e gosto musical serão refletidos na interpretação dos músicos.

n) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram na sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

Influenciam sempre. Cabe a mim a absorção do conhecimento correto e coerente. Um maestro faz sempre parte da nossa conduta musical como um exemplo ou não a seguir futuramente. \_\_\_\_\_

o) Na sua opinião, o desempenho do executante:

1.Melhora com maestro\_\_\_\_ 2.É igual com ou sem maestro \_\_x\_\_ 3.Piora com maestro\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_

## Apêndice J



Instituto Politécnico de Castelo Branco  
Escola Superior de Artes Aplicadas

Mestrado em ensino de música

### Inquérito para interpretes musicais de ensembles

#### 1. Identificação:

- a) Músico: Profissional \_\_\_ Amador X  
b) Nível Académico de Formação Musical: Bacharelato \_\_\_  
Licenciatura \_\_\_ Mestrado \_\_\_ Doutoramento \_\_\_ Outra: X \_\_\_  
c) Anos como músico: 34  
d) Idade: 48

#### 2. Ensemble:

- a) Vocal \_\_\_ instrumental X  
b) Instrumento: Tuba  
c) Numero de elementos: \_\_\_\_\_

#### 3. Questionário:

- a) **Qual a** característica que considera mais importante no maestro?  
Postura \_\_\_ Liderança \_\_\_ Forma de dirigir \_\_\_ Empatia \_\_\_  
Maneira de trabalhar o grupo X Outra \_\_\_\_\_
- b) **Qual o** maior defeito que o maestro pode ter?  
Arrogância X Desinteresse \_\_\_ Desconhecimento musical \_\_\_  
Descoordenação \_\_\_ Postura autoritária \_\_\_ Outra \_\_\_\_\_
- c) Acha que o maestro influencia a interpretação musical do ensemble bem como do executante? Porquê?  
Sim, porque é ele que transmite aos músicos o ênfase a dar.

d) O(s) maestro(s) com quem trabalhou influenciaram na sua performance? De forma positiva ou negativa? Porquê?

Sim, de forma positiva.

e) Na sua opinião, o desempenho do executante:

1. Melhora com maestro x 2. É igual com ou sem maestro \_\_\_\_\_

3. Piora com maestro \_\_\_\_\_ 4. Sem opinião \_\_\_\_\_