



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Processo de Audições para Orquestra Principais excertos de fagote e estratégias de estudo



Mestrado em Ensino da Música - Instrumento e Classe de Conjunto

Inês Sousa Magalhães de Sousa Lemos

Orientadores

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor Especialista Carolino António Silva Neves Carreira

Julho de 2018



Instituto Politécnico
de Castelo Branco
Escola Superior
de Artes Aplicadas

Processo de Audições para Orquestra Principais excertos de fagote e estratégias de estudo

Inês Sousa Magalhães de Sousa Lemos

Orientadores

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor Especialista Carolino António Silva Neves Carreira

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Instrumento e Classe de Conjunto, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho, Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco e coorientação científica do Professor Especialista Carolino António Silva Neves Carreira, Professor Adjunto Convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Junho de 2018

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Especialista Pedro Miguel Reixa Ladeira

Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Professor especialista Robert Glassburner

Docente da Escola Profissional de Música de Espinho e do Conservatório de Música do Porto

Professor Doutor José Francisco Bastos Dias de Pinho

Professor Adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Aos meus pais

Agradecimentos

Começo por agradecer vivamente ao Professor Carolino Carreira por toda a sabedoria transmitida, amizade e pela confiança que sempre demonstrou no meu trabalho.

Agradeço ao Professor Francisco Pinho pela disponibilidade em acompanhar este projeto, assim como pelo tempo dispensado e empenho na orientação do presente trabalho.

Agradeço à Diana Dias pelo voto de confiança ao permitir que orientasse os seus alunos. Obrigada por toda a disponibilidade, ajuda e amizade.

Agradeço aos docentes, não docentes e alunos do Conservatório de Música de Seia que estiveram presentes durante o meu estágio e que foram fundamentais no meu processo de aprendizagem enquanto professora de música.

Agradeço a todos os fagotistas que aceitaram colaborar neste trabalho sem os quais não seria possível a sua realização. Um agradecimento especial ao Professor Robert Glassburner, por ser sempre um exemplo de músico, professor e amigo.

Agradeço a todos os meus amigos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para que eu completasse este desafio.

Agradeço à Ana Campos e às minhas irmãs, Maria e Ana, pela revisão do texto e por toda a ajuda que me deram ao longo da realização do presente trabalho.

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional desde sempre.

Por fim, agradeço ao António todo o apoio, paciência e amor.

Resumo

O presente relatório é composto por uma parte referente ao estágio desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada e uma outra referente ao projeto de investigação desenvolvido no âmbito da unidade curricular de Projeto do Ensino Artístico.

A primeira parte integra toda a informação relativa ao processo educativo, incluindo desafios, processos, desempenhos e estratégias utilizadas no estágio realizado no Conservatório de Música de Seia – *Collegium Musicum*, durante o ano letivo de 2016/2017.

A segunda parte apresenta o trabalho de investigação intitulado *Processo de Audições para Orquestra: Principais excertos de fagote e estratégias de estudo*. O domínio de excertos orquestrais é essencial para um fagotista e, por isso, considero ser essencial o estudo de excertos durante o percurso de aprendizagem, sendo que estes devem ser cuidadosamente selecionados e analisados pelo professor de instrumento. Esta investigação tem como objetivo geral contribuir para a compreensão dos fatores que promovem uma melhor preparação dos candidatos a uma audição de fagote para uma orquestra. Para isso, desenvolveu-se um estudo descritivo onde se contou com a contribuição de orquestras portuguesas, fagotistas de orquestras e professores de fagote.

Palavras-chave

Audições de orquestra, excertos orquestrais, fagote, ensino de música.

Abstract

The following report is composed of a section regarding the internship developed within the curricular unit 'Supervised Teaching Practice' and another one regarding the research project developed within the curricular unit 'Artistic Teaching Project'.

The first section integrates all the information on the educational process, including challenges, processes, performances and strategies used in the internship developed in the Conservatório de Música de Seia – *Collegium Musicum*, in the academic year of 2016/2017.

The second part presents the research work entitled *Orchestral Auditions Process: main bassoon excerpts and study strategies*. Mastery of orchestral excerpts is essential for a bassoonist and, therefore, I consider the study of excerpts mandatory during the learning process and these should be carefully selected and analyzed by the teacher. This research has the general aim of contributing to the understanding of the factors that promote a better preparation of the candidates to a bassoon orchestral audition. To this end, a descriptive study was carried out with the contribution of portuguese orchestras, orchestral bassoonists and bassoon teachers.

Keywords

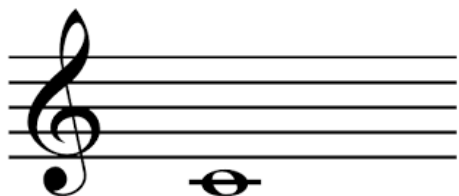
Orchestral auditions, orchestral excerpts, bassoon, music teaching.

Índice geral

Índice acústico	XV
Lista de exemplos musicais	XVII
Lista de tabelas	XIX
Lista de gráficos	XXI
PARTE I: Prática de Ensino Supervisionada	1
1. Introdução	3
2. Caracterização da escola e do meio envolvente	4
2.1. Contextualização da cidade de Seia	4
2.2. Conservatório de Música de Seia - <i>Collegium Musicum</i>	5
3. Oferta formativa do ano letivo 2016/2017	6
4. Prática de Ensino Supervisionada: o ensino de Fagote	9
4.1. Caracterização do aluno de fagote	9
4.2. Planificação anual	9
4.3. Síntese da prática pedagógica	12
4.4. Planificações e relatórios de aula	13
4.5. Avaliação	22
5. Prática de Ensino Supervisionada: o ensino de Classe de Conjunto	23
5.1. Caracterização da classe de conjunto	23
5.2. Planificação anual	24
5.3. Síntese da prática pedagógica	26
5.4. Planificações e relatórios de aula	27
5.5. Avaliação	35
6. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada	36
PARTE II – Processo de Audições para Orquestra: Principais excertos de fagote e estratégias de estudo	37
1. Introdução	39
2. Enquadramento teórico	41
2.1. Audição de seleção de orquestras	41
2.1.1. O processo das audições	41
2.1.2. A preparação do músico	44

2.1.3. A ansiedade de palco	48
2.2. Excertos selecionados de fagote	51
2.2.1. Mozart, <i>As Bodas de Fígaro</i> (abertura)	51
2.2.2. Beethoven, 4ª Sinfonia (4º andamento)	56
2.2.3. Tchaikovsky, 4ª Sinfonia (2º andamento)	57
2.2.4. Stravinsky, <i>Sagração da Primavera</i>	59
2.2.5. Ravel, <i>Bolero</i>	61
3. Metodologia de Investigação	63
4. Resultados e discussão	66
4.1. Análise documental	66
4.2. Inquérito por entrevista	70
4.3. Inquérito por questionário	74
4.4. Discussão	86
5. Conclusões	91
Referências bibliográficas	93
Anexos	95

Índice acústico



D₃

Lista de exemplos musicais

Ex. 1	Excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> de Mozart, abertura, compassos 1-24.	51
Ex. 2	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	52
Ex. 3	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	52
Ex. 4	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	53
Ex. 5	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	53
Ex. 6	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	53
Ex. 7	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	54
Ex. 8	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	54
Ex. 9	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	54
Ex. 10	Sugestão de exercício para aplicar no excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> . Adaptado de (Weait, 2013).	55
Ex. 11	Excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven, 4º andamento, compassos 184-190 e 348-fim.	56
Ex. 12	Excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky, 2º andamento, compassos 274-fim.	57
Ex. 13	Excerto de <i>A Sagração da Primavera</i> de Stravinsky, compassos 1-15.	59
Ex. 14	Excerto de <i>Bolero</i> de Ravel, compassos 41-57.	61

Lista de tabelas

Tabela 1	Estrutura de organização do subsistema do ensino artístico.	6
Tabela 2	Carga horária semanal das disciplinas do curso de iniciação.	6
Tabela 3	Carga horária semanal das disciplinas do curso básico.	7
Tabela 4	Carga horária semanal das disciplinas da componente especializada do curso secundário.	7
Tabela 5	Competências e conhecimentos de 3º grau da disciplina de Fagote.	10
Tabela 6	Conteúdos programáticos de 3º grau da disciplina de Fagote.	10
Tabela 7	Matriz das provas de avaliação do 3º grau da disciplina de Fagote.	10
Tabela 8	Critérios de avaliação da disciplina de Instrumento referentes ao Ensino Básico.	11
Tabela 9	Síntese da prática pedagógica das aulas de fagote da aluna A durante o ano letivo 2016/17.	12
Tabela 10	Conteúdos das aulas de fagote da aluna A durante o ano letivo 2016/17.	13
Tabela 11	Planificação da aula de Fagote do dia 9 de novembro de 2016.	16
Tabela 12	Planificação da aula de Fagote do dia 11 de janeiro de 2017.	18
Tabela 13	Planificação da aula de Fagote do dia 15 de março de 2017.	20
Tabela 14	Avaliação trimestral da disciplina de Fagote da aluna A.	22
Tabela 15	Competências e conhecimentos da disciplina de Classe de Conjunto.	24
Tabela 16	Conteúdos programáticos definidos para a Classe de Conjunto (dueto de fagotes).	25
Tabela 17	Critérios de avaliação da disciplina de Classe de Conjunto referentes ao Ensino Básico.	25
Tabela 18	Síntese da prática pedagógica das aulas de Classe de Conjunto do dueto de fagotes durante o ano letivo 2016/17.	26
Tabela 19	Conteúdos das aulas de Classe de Conjunto do dueto de fagotes durante o ano letivo 2016/17.	27
Tabela 20	Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 30 de novembro de 2016.	29
Tabela 21	Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 25 de janeiro de 2017.	31
Tabela 22	Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 17 de maio de 2017.	33

Tabela 23	Avaliação trimestral da disciplina de Classe de Conjunto das alunas A e B.	35
Tabela 24	Sugestão da prática organizada de excertos durante 8 semanas. Adaptado de (Stees, 2009).	44
Tabela 25	Efeitos da ansiedade na performance. Adaptado de (Klickstein, 2009).	49
Tabela 26	Identificação da orquestra, data da audição e posição de candidatura.	63
Tabela 27	Referência da obra e percentagem de orquestras que solicita cada excerto.	66
Tabela 28	Percentagem de orquestras que solicita a apresentação de currículo.	68
Tabela 29	Percentagem de orquestras que exige cada obra.	69
Tabela 30	Categorias estabelecidas e percentagens da pergunta 7 da entrevista.	72
Tabela 31	Parâmetros avaliados pelo júri em relação a cada excerto.	74
Tabela 32	Categorias estabelecidas e percentagens da pergunta 5 do questionário.	77
Tabela 33	Comparação dos excertos mais solicitados por orquestras em diferentes investigações. Os excertos sublinhados correspondem àqueles que são comuns.	86

Lista de gráficos

Gráfico 1	Níveis de ensino lecionados pelos docentes de fagote inquiridos.	65
Gráfico 2	Respostas e percentagens obtidas na pergunta 1 do questionário.	75
Gráfico 3	Respostas e percentagens obtidas na pergunta 2 do questionário.	75
Gráfico 4	Frequência do trabalho de excertos em aulas de classe.	76
Gráfico 5	Frequência com que os professores exemplificam os excertos para os alunos.	76
Gráfico 6	Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> de Mozart.	78
Gráfico 7	Grau de dificuldade do excerto de <i>As Bodas de Fígaro</i> de Mozart, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.	79
Gráfico 8	Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven (4º andamento).	80
Gráfico 9	Grau de dificuldade do excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven (4º andamento), relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.	80
Gráfico 10	Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky (2º andamento).	81
Gráfico 11	Grau de dificuldade do excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky (2º andamento), relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.	82
Gráfico 12	Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de <i>A Sagração da Primavera</i> de Stravinsky.	83
Gráfico 13	Grau de dificuldade do excerto de <i>A Sagração da Primavera</i> de Stravinsky, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.	84
Gráfico 14	Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de <i>Bolero</i> de Ravel.	85
Gráfico 15	Grau de dificuldade do excerto de <i>Bolero</i> de Ravel, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.	85

PARTE I

Prática de Ensino Supervisionada

1. Introdução

O presente relatório reflete a prática de ensino desenvolvida no estágio realizado no âmbito da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música.

O estágio foi realizado no Conservatório de Música de Seia – *Collegium Musicum*, durante o ano letivo de 2016/2017. A docente da disciplina de fagote, Diana Dias, esteve um período de tempo em licença de maternidade e, durante esse tempo, assumi o papel de professora de fagote da instituição.

O objetivo deste relatório é elaborar um documento organizado, com toda a informação relativa ao processo educativo em questão, incluindo desafios, processos, desempenhos e estratégias utilizadas.

O relatório é constituído por três principais secções: inicia com uma contextualização da cidade de Seia, do Conservatório de Seia e com a apresentação da oferta formativa da escola; de seguida, contém uma apresentação da prática pedagógica desenvolvida durante o estágio, onde inclui a caracterização dos alunos, a planificação anual, relatórios e planificações de aulas e avaliação; por fim, apresento uma reflexão crítica pessoal relativamente à prática pedagógica realizada, tendo em conta o percurso ao longo do ano letivo.

2. Caracterização da escola e do meio envolvente

2.1. Contextualização da cidade de Seia

A cidade de Seia pertence ao distrito da Guarda e está localizada na vertente ocidental da Serra da Estrela. É sede de concelho, com 435,69 km², tem uma população de 24.641 (segundo os censos de 2011) e tem um total de 21 freguesias (115 localidades). Seia é delimitada por Nelas, Mangualde, Gouveia, Manteigas, Covilhã, Arganil e Oliveira do Hospital. O ponto mais alto de Portugal continental situa-se na Torre, Serra da Estrela, que abrange parte dos municípios de Seia, Covilhã e Manteigas.

A cidade de Seia fica a cerca de 550 metros de altitude e a temperatura é moderada no verão e baixa no inverno, onde é frequente a ocorrência de neve. A atividade turística é predominante nesta cidade em qualquer altura do ano, devido às paisagens, natureza, lagoas, entre outros. No inverno, um dos principais atrativos é a neve, onde existe uma estância de esqui natural, a Estância de Ski da Vodafone, situada na freguesia de Loriga. A cidade tem também uma forte tradição industrial, principalmente nos têxteis, distribuição de energia elétrica e produção de queijo.

Oppidum Cena é o nome pelo qual se chamava a cidade de Seia quando foi ocupada pelos Túrdulos, na época pré-romana, no século V a.C. Foi edificado um castro no lugar de Nogueira e outros três castros mais pequenos estavam estrategicamente a defendê-lo. Aquando da invasão da Península Ibérica pelo império romano, os Lusitanos utilizaram a serra como quartel-general e acabou por se tornar um importante obstáculo para os invasores. Em 1055 foi conquistada por D. Fernando Magno, que mandou edificar o seu castelo.

Na época em que a nação portuguesa se estava a formar, Bermuda Peres, cunhado de D. Teresa, iniciou uma revolta no castelo de Seia, mas o infante D. Afonso Henriques teve conhecimento das suas intenções e conseguiu travar a revolta. Em 1132, D. Afonso Henriques doou Seia a João Viegas pelo reconhecimento de serviços prestados. Passados quatro anos, concedeu a Seia o seu primeiro foral, atribuindo-lhe a designação de *Civitatem Senam* (Cidade de Seia). A povoação era formada nesta altura por um reduzido número de habitações circunvizinhas. Em 1510, foi concedido o segundo foral, sendo o concelho já mais alargado, constituído pelos lugares de Passarela, Lages, Folhadosa, Pinhanços, Santa Comba, Sameice e outros mais pequenos. No séc. XIX, teve um substancial alargamento com a agregação de importantes concelhos e, no início do século XX, o concelho de Seia estava constituído por um novo quadro administrativo com 29 freguesias e cerca de 115 povoações. Em 2013 houve uma união entre freguesias, passando o concelho a ser composto por 21 freguesias.

2.2. Conservatório de Música de Seia - *Collegium Musicum*

O Conservatório de Música de Seia é uma escola do Ensino Artístico Especializado de Música e é propriedade da Associação de Fomento do Ensino Artístico (AFEA). É uma escola do ensino particular e cooperativo que tem como missão implementar e desenvolver o ensino artístico especializado de música. A AFEA é uma instituição sem fins lucrativos que integra associados individuais e associados institucionais como a Câmara Municipal de Seia, a Junta de Freguesia de Seia, a Banda de Seia e o Orfeão de Seia.

A sede do Conservatório é a Casa Municipal das Artes, a qual foi gentilmente cedida pela Câmara à AFEA para o ensino da música segundo a legislação em vigor. O Conservatório tem protocolos de articulação com as seguintes escolas: EB 2/3 Guilherme Correia de Carvalho (Seia), EB 2/3 Abranches Ferrão (Seia), EB 2/3 Fortunato de Almeida (Nelas), Agrupamento de Escolas de Gouveia e Agrupamento de Escolas Brás Garcia de Mascarenhas (Oliveira do Hospital).

Para além da implementação de estudos musicais na região, os objetivos do Conservatório passam também pela integração do ensino vocacional de música no percurso educativo das crianças e jovens da região, promovendo a formação de músicos através da criação de cursos preparatórios, básicos e complementares de instrumento. Tem também o objetivo de estimular as atividades musicais e o intercâmbio cultural, técnico e científico na área das ciências musicais, tendo em vista o desenvolvimento do ensino artístico e o reconhecimento da música enquanto domínio de conhecimento.

3. Oferta formativa do ano letivo 2016/2017

O Ensino Artístico Especializado de Música constitui a componente especializada do Ensino Básico e Secundário e desenvolve-se paralelamente ao ensino regular. Desta forma, o Conservatório de Música de Seia obedece à estrutura de organização do subsistema do ensino artístico, tal como mostra a tabela 1.

Tabela 1 - Estrutura de organização do subsistema do ensino artístico.

Curso de Iniciação	1º-4º ano de escolaridade
Curso Básico	5º-9º ano de escolaridade
Curso Secundário	10º-12º ano de escolaridade - após realização do Curso Básico

Curso de Iniciação

Apesar do plano curricular do ensino artístico especializado de música se iniciar no 5º ano de escolaridade, o ensino musical é essencial desde o 1º ciclo do ensino básico, com um currículo apropriado que prepare o ingresso no curso básico e apoie os alunos na escolha do instrumento. A tabela 2 apresenta a carga horária de cada disciplina da componente especializada do curso de iniciação.

Tabela 2 - Carga horária semanal das disciplinas do curso de iniciação.

Disciplina	Carga horária semanal
Instrumento	45 min
Formação Musical	45 min
Classe de Conjunto	45 min
Total: 2h15	

Curso Básico

Decorre ao longo de 5 anos/graus e destina-se aos alunos que frequentam o 2º ciclo (5º e 6º ano) e o 3º ciclo (7º ao 9º ano) do ensino regular. A tabela 3 apresenta a carga horária de cada disciplina da componente especializada do curso básico.

Tabela 3 - Carga horária semanal das disciplinas do curso básico.

Disciplina	Carga horária semanal
Instrumento	90 min (aula partilhada entre dois alunos)
Formação Musical	90 min
Classe de Conjunto	90 min
Total: 4h30	

Curso Secundário

Decorre ao longo de 3 anos/graus e destina-se a alunos que frequentam o ensino secundário (10^o ao 12^o ano) do ensino regular. A tabela 4 apresenta a carga horária de cada disciplina da componente especializada do curso secundário.

Tabela 4 - Carga horária semanal das disciplinas da componente especializada do curso secundário.

	Disciplina	Carga horária semanal
Componente de Formação Científica	História e Cultura das Artes	90 min + 45 min
	Formação Musical	90 min
	Análise e Técnicas de Composição	90 min + 45 min
Componente de Formação Técnica Artística	Instrumento	90 min
	Classe de Conjunto	90 min + 45 min
	Disciplina de opção	90 min
		Total: 11h15

O curso básico e o curso secundário de ensino artístico especializado de música podem ser frequentados, no Conservatório de Música de Seia, em dois regimes: articulado ou supletivo.

Regime Articulado

O regime articulado aplica-se aos alunos que frequentam o ensino artístico especializado da música no curso básico ou secundário de música, em articulação com a escola do ensino regular, obedecendo a um plano de estudos próprio. A escola especializada do ensino artístico oferece apenas as disciplinas das componentes específicas da educação artística, enquanto que as restantes disciplinas do currículo geral ficam a cargo das escolas regulares de ensino básico e secundário. Este regime implica uma candidatura e depende da oferta da escola. Os alunos estão isentos do

pagamento de propina e são obrigados a manterem-se nesta modalidade até ao final de cada ciclo de estudos.

Regime Supletivo

O regime supletivo é aplicado aos alunos que frequentam a totalidade do currículo geral, ao mesmo tempo que frequentam o currículo específico do curso de música. Os alunos que frequentarem o regime supletivo no curso secundário têm de completar, pelo menos, as disciplinas de Instrumento, Formação Musical, Classe de Conjunto e Análise e Técnicas de Composição. Esta modalidade de ensino pode ficar isenta de propina caso o grau que o aluno estiver a frequentar no Conservatório tenha correspondência com o ano de frequência na escola do ensino regular. Se a situação for diferente, o aluno fica sujeito a uma propina anual.

4. Prática de Ensino Supervisionada: o ensino de Fagote

4.1. Caracterização do aluno de fagote

A classe de fagote do Conservatório de Música de Seia é composta por oito alunos, sendo que sete estão em regime articulado e um está em regime supletivo. Há dois alunos no 1º grau, dois alunos no 2º grau, três alunos no 3º grau e um aluno no 4º grau. Tendo que se escolher apenas um aluno para a prática de ensino supervisionada, optou-se por uma aluna que está a frequentar o 3º grau, não só por ter instrumento (que é da banda mas está à responsabilidade da aluna), mas também por ser uma aluna interessada e que mostrou bons resultados nos anos anteriores.

A aluna A¹ é natural de Gouveia e frequenta a Escola Básica de Gouveia e frequenta o Conservatório no regime supletivo. Frequenta natação como atividade extra-curricular.

Quando estava no 3º ano de escolaridade, a aluna começou a estudar flauta de bisel. Queria mudar para flauta transversal, mas foi-lhe sugerido que experimentasse o fagote. Inicialmente, estranhou o instrumento, mas depressa se adaptou e acabou por querer prosseguir os estudos musicais com o fagote.

Dados sobre a aluna A:

Data de nascimento: 20-02-2004

Grau: 3º

Morada: Gouveia

4.2. Planificação anual

A planificação anual da aluna é feita com base nos documentos da escola, onde incluo os objetivos (tabela 5), o programa (tabela 6), a matriz das provas trimestrais (tabela 7) e os critérios de avaliação (tabela 8), de acordo com os pressupostos para uma aluna de fagote que se encontra no 3º grau.

¹ Os nomes dos alunos envolvidos no estágio não são divulgados por questões de confidencialidade e anonimato.

Tabela 5 - Competências e conhecimentos de 3º grau da disciplina de Fagote.

Objetivos Gerais	Objetivos Específicos
<ul style="list-style-type: none"> - Estimular a formação e o desenvolvimento equilibrado de todas as potencialidades do aluno, de acordo com uma visão holística do ensino; - Proporcionar o contacto com o fenómeno musical, nas suas mais diversas formas, promovendo a sua compreensão sensorial e intelectual; - Desenvolver o gosto por uma constante evolução e atualização de conhecimentos resultantes de bons hábitos de estudo; - Fomentar a integração do aluno no seio da classe de fagote tendo em vista o desenvolvimento da sua sociabilidade; - Desenvolver os conteúdos musicais e técnicos da execução instrumental; - Desenvolver a qualidade sonora; - Desenvolver a musicalidade e interpretação; - Desenvolver a capacidade de memorização e concentração; - Desenvolver a responsabilidade e gosto pelas apresentações públicas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Executar confortável e corretamente as dedilhações entre Sib₀ e Sib₃; - Saber ler na Clave de Dó na 4ª linha; - Executar escalas cromáticas no âmbito de duas oitavas; - Executar escalas maiores e relativas menores até quatro alterações; - Executar o arpejo de 7ª da dominante das escalas até uma alteração; - Utilizar diferentes dinâmicas (<i>f, ff, mf, p, pp, crescendos e diminuendos</i>); - Aplicar os conhecimentos adquiridos em novas situações; - Compreender e transmitir ideias musicais.

Tabela 6 - Conteúdos programáticos de 3º grau da disciplina de Fagote.

Peças	Métodos
<ul style="list-style-type: none"> - Tarantella op.20, Ludwig Milde; - Vortagsstucke, Julius Weissenborn; - 6 Sonatas, Johann Ernst Galliard; - Serenade, Ivo Foster; - Sonatina, Ferenc Farkas; - Aria et Ruade, Pierre Max Dubois. 	<ul style="list-style-type: none"> - Bassoon Studies op.8, Julius Weissenborn; - Fagott-Iskola - Fagottschule I, László Hara; - Metodo Per Fagotto, Emanuele Krakamp; - Metodo Progressivo, Alamiro Giampieri; - Metodo Progressivo, Étienne Ozi.

Tabela 7 - Matriz das provas de avaliação do 3º grau da disciplina de Fagote.

1º Período	2º Período	3º Período
<ul style="list-style-type: none"> - 1 escala maior e relativa menor até 3 alteração, arpejos e inversões (20%) - 1 estudo entre 2 apresentados (35%) - 1 peça entre 2 apresentadas (45%) 	<ul style="list-style-type: none"> - 1 escala maior e relativa menor até 3 alteração, arpejos e inversões (20%) - 1 estudo entre 2 apresentados (35%) - 1 peça entre 2 apresentadas (45%) 	<ul style="list-style-type: none"> - 1 escala maior e relativa menor até 3 alteração, arpejos e inversões (20%) - 1 estudo entre 2 apresentados (35%) - 1 peça entre 2 apresentadas (45%)

Tabela 8 - Critérios de avaliação da disciplina de Instrumento referentes ao Ensino Básico.

	Critérios Gerais	Critérios Específicos	Instrumentos Indicadores de Avaliação	%
Cognitivo Capacidades e Competências	<ul style="list-style-type: none"> - Aquisição de competências essenciais e específicas; - Domínio dos conteúdos programáticos; - Aplicação de conhecimentos a novas situações: - Evolução na aprendizagem; - Hábitos de estudo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Postura instrumental; - Coordenação psico-motora; - Sentido da pulsação/ritmo/fraseio; - Realização de diferentes articulações e dinâmicas; - Utilização correta da digitação; - Agilidade e segurança na execução; - Respeito pelo andamento que as obras determinam; - Capacidade de concentração e memorização; - Capacidade de compreensão dos diferentes estilos e formas; - Capacidade de se ouvir; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los; - Regularidade do estudo; - Métodos de estudo. 	Observação Direta (Aulas e Audições)	60%
			Provas de Avaliação	25%
Atitudes e Valores	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia; - Desenvolvimento do espírito de tolerância, de seriedade, de cooperação e de solidariedade; - Manifestação de hábitos de trabalho. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade e pontualidade; - Apresentação do material necessário à aula; - Interesse e empenho; - Cumprimento das tarefas propostas; - Participação nas atividades da escola, dentro e fora da sala de aula; - Respeito pelos outros, pelos materiais e pelos equipamentos; - Postura em apresentações públicas, seja como participante, seja como ouvinte. 	Observação Direta	15%

4.3. Síntese da prática pedagógica

A tabela 9, apresentada de seguida, mostra uma síntese da prática pedagógica das aulas individuais de fagote com a aluna A, onde faço uma distinção entre as aulas lecionadas por mim e as aulas lecionadas pela professora de fagote oficial da escola.

Tabela 9 - Síntese da prática pedagógica das aulas de Fagote da aluna A durante o ano letivo 2016/17.

	Mês	Dia do mês				
1º Período	Outubro de 2016	12 Aula assistida	19 Aula assistida	26 Aula assistida	-	-
	Novembro de 2016	2 Aluna faltou	9 Aula lecionada	16 Aula lecionada	23 Aula lecionada	30 Aula lecionada
	Dezembro de 2016	7 Aula lecionada	14 Aula lecionada	-	-	-
2º Período	Janeiro de 2017	4 Aula lecionada	11 Aula lecionada	18 Aula lecionada	25 Aula lecionada	-
	Fevereiro de 2017	1 Aluna faltou	8 Aula lecionada	15 Aula lecionada	22 Aula lecionada	-
	Março de 2017	8 Aula lecionada	15 Aula lecionada	22 Aula lecionada	29 Aula lecionada	-
	Abril de 2017	19 Aula assistida	-	-	-	-
3º Período	Maio de 2017	3 Faltei	10 Aluna faltou	17 Aula assistida	24 Aula assistida	-
	Junho de 2017	7 Aula assistida	14 Aula assistida	-	-	-

4.4. Planificações e relatórios de aula

A tabela 10 apresenta os conteúdos das aulas de fagote da aluna A de todo o ano letivo. Incluir no presente trabalho as planificações de todas as aulas tornar-se-ia redundante e demasiado extenso e, por conseguinte, selecionei três aulas distintas onde apresento pormenorizadamente a planificação e o relatório da aula (ver tabelas 11, 12 e 13).

Tabela 10 - Conteúdos das aulas de Fagote da aluna A durante o ano letivo 2016/17.

Aula nº	Data	Atividade	Conteúdos
1º Período			
1	12-10-2016	Aula assistida.	Escala: Ré maior e Si menor; Estudos : Lição 3 nº12 e lição 3 nº13; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
2	19-10-2016	Aula assistida.	Escala: Ré maior, Si menor e cromática; Estudos: Lição 3 nº12 e lição 5 nº9 e nº16; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
3	26-10-2016	Aula assistida.	Exercício para estabilidade da coluna de ar; Escala: Sib maior e Sol menor; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
4	02-11-2016	Aluna faltou.	-
5	09-11-2016	Aula lecionada.	Escala: Sol menor; Exercício de escalas em Dó maior; Estudos: Lição 3 nº12 e lição 5 nº16; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
6	16-11-2016	Aula lecionada.	Escala: Sol menor; Exercício de escalas em Dó maior; Estudos: Lição 3 nº12 e lição 5 nº16; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
7	23-11-2016	Aula lecionada.	Escala: Lá maior; Estudos: Lição 4 completa e lição 6 nº1, 2 e 3; Exercício de escalas em Fá maior; Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
8	30-11-2016	Aula lecionada.	Escala: Lá maior; Estudos: Lição 6 nº4 Peça: 1º andamento da sonata de Boismortier.
9	07-12-2017	Aula lecionada.	Prova prática de avaliação.

10	14-12-2016	Aula lecionada.	Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 6 nº6 Peça: 2º andamento da sonata de Boismortier.
2º Período			
11	04-01-2017	Aula lecionada.	Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 6 nº8, 10 e 13; Peça: 2º andamento da sonata de Boismortier.
12	11-01-2017	Aula lecionada.	Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 6 nº15; Peça: 2º andamento da sonata de Boismortier.
13	18-01-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 7 nº1, 3 e 8; Peça: 2º andamento da sonata de Boismortier.
14	25-01-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Sol maior, Mi menor e cromática; Estudos: Lição 7 nº8 e 10; Peça: Tarantella de Milde.
15	01-08-2017	Aluna faltou.	-
16	08-02-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Sol maior, Mi menor e cromática; Estudos: Lição 7 nº2, 3 e 4; Peça: Tarantella de Milde.
17	15-02-2017	Aula lecionada.	Escala: Ré maior, Si menor e cromática; Estudos: Lição 7 nº7; Peça: Tarantella de Milde.
18	22-02-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Ré maior, Si menor e cromática; Estudos: Lição 8 nº3; Peça: Tarantella de Milde.
19	08-03-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Ré maior, Si menor e cromática; Estudos: Lição 8 nº4; Peça: Tarantella de Milde.
20	15-03-2017	Aula lecionada.	Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 8 nº4; Peça: Tarantella de Milde.

21	22-03-2017	Aula lecionada.	Exercício de notas longas; Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 8 nº5; Peça: Tarantella de Milde.
22	29-03-2017	Aula lecionada.	Prova prática de avaliação.
3º Período			
23	19-04-2017	Aula assistida.	Escala: Mib maior; Estudos: Lição 8 nº12 e lição 9 nº1-5; Peça: Tarantella de Milde.
24	03-05-2017	Faltei.	Escala: Mib maior; Leituras à primeira vista; Estudos: Lição 9 nº14 e 16; Peça: Tarantella de Milde.
25	10-05-2017	Aluna faltou.	-
26	17-05-2017	Aula assistida.	Exercício de notas longas; Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 9 nº14; Exercícios de leitura em clave de Dó na quarta linha; Peça: Tarantella de Milde.
27	24-05-2017	Aula assistida.	Exercício de notas longas; Escala: Mib maior, Dó menor e cromática; Estudos: Lição 9 nº16; Exercícios de leitura em clave de Dó na 4ª linha; Peça: Tarantella de Milde.
28	07-06-2017	Aula assistida.	Escala: Mi maior, Dó# menor e cromática; Estudos: Lição 9 nº16; Peça: Tarantella de Milde.
29	14-06-2017	Aula assistida.	Escala: Mi maior, Dó# menor e cromática; Estudos: Lição 9 nº16; Peça: Tarantella de Milde.

Tabela 11 - Planificação da aula de Fagote do dia 9 de novembro de 2016.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 09-11-2016	Disciplina: Fagote		
Hora: 16h15	Aluno: A		
Duração: 45 min	Nível: 3º grau		
Recursos pedagógicos:			
Manual com exercícios sobre escalas;			
L'apprenti bassoniste, vol. II;			
Sonata de Boismortier para 2 fagotes.			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala e arpejo de Sol menor	Consolidar a 2ª oitava, com especial atenção ao Fá#3.	Isolar a passagem da escala harmónica Mib ₃ -Fá# ₃ -Sol ₃ e trabalhar lento e com recurso a ritmos diferentes.	5min
Exercício de escalas em Dó maior	Desenvolver destreza e fluência técnica nos diferentes registos do instrumento.	Realizar o exercício de forma lento e recorrendo a diferentes articulações: <i>staccato</i> , <i>legato</i> , misto.	5min
Lição 3 nº12 (L'apprenti bassoniste, II)	Aplicar a articulação <i>staccato</i> . Desenvolver técnica de dedos em passagens com o Láb.	Percutir o ritmo com o metrónomo. Isolar pequenas frases e aplicar diferentes ritmos.	10min
Lição 5 nº16 (L'apprenti bassoniste, II)	Aplicar a articulação <i>legato</i> . Distinguir as dinâmicas. Estruturar fraseado.	Solfejar o estudo. De seguida, tocar 1º apenas ritmo e notas, 2º incluir articulações, 3º incluir dinâmicas e 4º incluir fraseado, para que o aluno se concentre numa característica de cada vez.	10min
Sonata de Boismortier, 1º andamento	Desenvolver precisão rítmica. Ouvir e acompanhar com segurança a parte de 2º fagote. Executar fluentemente até ao compasso 17.	Pedir à aluna que indique onde começam e terminam as frases. Solfejar os compassos 11-13, e fazer exercícios rítmicos. Tocar a até ao compasso 17 com a aluna e depois, quando a aluna estiver segura, tocar a duas partes.	15min

Relatório:

Ao realizar a escala de Sol menor, a aluna teve dificuldades em lembrar-se da construção das escalas natural, harmónica e melódica. Assim, sem dizer a resposta, tentei levá-la a compreender o processo de cada escala menor, na tentativa de conseguir lembrar-se sempre que necessário. A realização das escalas acabou por prolongar-se mais do que o esperado, pois a aluna demorava sempre mais tempo do que o previsto a dar resposta aos exercícios pedidos.

Relativamente ao primeiro estudo, que já não era novidade para a aluna, não estava bem estudado. Nota-se que a discente tem dificuldade em estudar por secções e com o acompanhamento do metrónomo. Assim, fizemos algum trabalho rítmico com as passagens mais difíceis e tentei dar-lhe a conhecer diferentes tipos de exercícios que pode realizar em casa de forma a solucionar as passagens com maior facilidade. Sobre o estudo seguinte, a aluna respondeu melhor, pois é mais acessível tecnicamente. No entanto, como é mais exigente a nível expressivo e de variação de dinâmicas, insisti um pouco na questão do som, pois a aluna sopra sempre aquém do necessário e as diferentes dinâmicas acabam por não ser tão notórias.

Por fim, em relação à sonata de Boismortier, a aluna começou a tocar a uma velocidade ambiciosa e, quando chegou ao compasso 11, não conseguiu continuar. Por um lado, a velocidade estava demasiado rápida para o que conseguia tocar e, por outro lado, o ritmo não estava muito claro. Assim, após algum trabalho sobre esses compassos, a aluna conseguiu realizar a passagem com sucesso e, no momento, revelou entusiasmo. No entanto, tentei mostrar-lhe que, se o trabalho não fosse contínuo fora da aula, na semana seguinte os problemas iriam ser semelhantes e a sonata iria demorar muito tempo a ser executada corretamente.

Conseguí abordar todos os conteúdos que planeei, todavia, os exercícios finais acabaram por ser um pouco penalizados pois, por motivo de falta de estudo, acabámos por demorar muito tempo nas escalas e nos estudos.

Tabela 12 - Planificação da aula de Fagote do dia 11 de janeiro de 2017.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 11-01-2017	Disciplina: Fagote		
Hora: 16h15	Aluno: A		
Duração: 45 min	Nível: 3º grau		
Recursos pedagógicos:			
L'apprenti bassoniste, vol. II; Sonata de Boismortier para 2 fagotes.			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala e arpejo de Mib maior e Dó menor. Escala cromática	Desenvolver destreza e fluência técnica. Praticar registo agudo.	Começar por tocar numa velocidade lenta e aumentar gradualmente. Fazer variações rítmicas.	10min
Lição 6 n.º15 (L'apprenti bassoniste, II)	Desenvolver a emissão de som. Utilizar diferentes dinâmicas.	Tocar o estudo concentrando a atenção nas notas e ritmo. De seguida, adicionar as corretas articulações e, por fim, as dinâmicas. Executar as frases separadamente e exagerar nas diferentes dinâmicas. Quando a aluna controlar todos os aspetos, tocar com acompanhamento.	15min
Sonata de Boismortier, 2º andamento	Praticar a execução de diferentes trilos. Interpretar a obra tendo em atenção o estilo e o carácter.	Isolar os trilos da 2ª parte e trabalhá-los separadamente. Discutir sobre o fraseado em todo o andamento. Depois de a aluna ser capaz de tocar numa velocidade lenta, aumentar aos poucos. Por fim, tocar a 2ª parte com dois fagotes.	20min

Relatório:

Relativamente às escalas, a aluna estava muito mais segura do que na aula anterior. Assim, conseguiu tocar numa velocidade mais desafiante. No entanto, a escala cromática continua a ser aquela onde demonstra mais dificuldade, principalmente no registo agudo. Desta forma, tentei insistir mais na secção aguda onde a aluna comete mais erros.

Ao tocar o estudo, a aluna também revelou um bom trabalho de casa. O aspeto menos conseguido foi no que respeita às dinâmicas, pois estas eram pouco distintas e pouco perceptíveis. Neste estudo aparecem três diferentes indicações de dinâmicas e, numa tentativa de melhorar este aspeto, isolámos as frases e concentrámos toda a atenção nas dinâmicas, exagerando-as ao máximo. Penso que, no final, estas foram um pouco mais perceptíveis, no entanto, é necessário um trabalho contínuo de som e coluna de ar, para que os resultados se tornem mais visíveis.

Em relação à sonata, a aluna ainda demonstrou alguma dificuldade em realizar os trilos, principalmente no contexto da frase. Assim, para cada trilo, trabalhámos primeiro a sua execução e só depois a sua integração nas frases, de forma muito lenta. De resto, a aluna conseguiu dominar este andamento, ainda numa velocidade lenta, e apenas demonstrou mais dificuldades numa parte onde surgem síncopas. Nesse ponto, demorámos algum tempo para que a aluna conseguisse compreender a sua execução, fazendo alguns exercícios rítmicos que a levassem a melhorar o seu desempenho.

Tabela 13 - Planificação da aula de Fagote do dia 15 de março de 2017.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 15-03-2017	Disciplina: Fagote		
Hora: 16h15	Aluno: A		
Duração: 45 min	Nível: 3º grau		
Recursos pedagógicos:			
L'apprenti bassoniste, vol. II;			
Tarantella, Milde.			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala e arpejo de Mib maior e Dó menor; Escala cromática	Desenvolver destreza e fluência técnica.	Tocar as escalas numa velocidade lenta e focar a atenção na projeção sonora uniforme. Fazer a escala quebrada.	10min
Lição 8 n°4 (L'apprenti bassoniste, II)	Praticar o registo agudo. Desenvolver precisão rítmica.	Percutir o ritmo ao som do metrónomo. A aluna deve tocar do início ao fim e verificar a evolução desde a aula anterior. Caso necessário, isolar passagens e trabalhar aspetos como o ritmo.	15min
Tarantella	Executar todo o andamento fluentemente. Desenvolver precisão técnica e rítmica.	Tocar todo o andamento sem paragens. Isolar passagens que apresentem mais dificuldades e fazer exercícios de mecanismo. Por fim, tocar com acompanhamento (fagote a tocar as notas fundamentais do piano) .	20min

Relatório:

A escala desta aula foi bem sucedida quando tocada numa velocidade lenta, mas a aluna voltou a mostrar dificuldades quando lhe era pedido para tocar mais rápido. Por outro lado, continua a apresentar dificuldades na escala cromática no registo agudo e, por isso, isolámos as notas entre Mi₃ e Lá₃ e fizemos alguns exercícios de mecanismo.

Relativamente ao estudo, a aluna apresentou-o com alguns erros, o que já se tinha verificado na aula anterior. Como a discente já conhecia o estudo, desta vez foi mais fácil ultrapassar as dificuldades demonstradas. O aspeto mais problemático foi, sem dúvida, o ritmo. Após dedicarmos algum tempo da aula a exercícios rítmicos, a aluna foi capaz de o tocar o estudo com segurança.

Em relação à peça, a aluna revelou algumas dificuldades técnicas que sugerem alguma falta de método no seu estudo individual. Por exemplo, tempo muito inconstante e algumas células rítmicas muito pouco rigorosas sugerem que a aluna precisava de mais auxílio do metrónomo. Ao longo das aulas, é visível uma evolução positiva, contudo, para tocar esta peça de forma muito satisfatória, é necessário um estudo individual mais constante e metódico por parte da aluna.

4.5. Avaliação

A avaliação da disciplina de Instrumento contém parâmetros qualitativos e parâmetros quantitativos, que devem estar de acordo para uma avaliação final de 1 a 5 valores. A tabela 14 apresenta a avaliação trimestral da disciplina de Fagote da aluna A.

Tabela 14 - Avaliação trimestral da disciplina de Fagote da aluna A.

	1º Período	2º Período	3º Período
Assiduidade e Pontualidade	SB	SB	SB
Comportamento	SB	SB	SB
Empenho	S	S	S
Musicalidade	S	S	S
Rítmica (Compreensão/Reprodução)	S	S	S
Melodia/ Harmonia (Compreensão/peprodução)	S	SB	SB
Aquisição e Aplicação de Conhecimentos	S	S	SB

Cognitivo Capacidades e Competências	Observação Direta: Aulas e Audições 25%	4	4	4
	Provas de Avaliação 25%	4	4	4
Atitudes e Valores	Observação Direta 50%	4	4	4

Nota Final	4	4	4
------------	---	---	---

5. Prática de Ensino Supervisionada: o ensino de Classe de Conjunto

5.1. Caracterização da classe de conjunto

A Classe de Conjunto com a qual foi realizada a prática pedagógica é um dueto de fagotes, constituído por duas alunas que se encontram no 3º grau. Como não estão habituadas a grupos tão pequenos, este grupo é desafiante para elas, pois têm de estar sempre bastante ativas.

Apesar de se tratar de um dueto de fagotes, ao longo do ano decidi incluir alguns trios de fagote, onde eu seria o 3º elemento, de forma a ser um exemplo para as alunas no processo de interação entre músicos num grupo de música de câmara.

Dados sobre os alunos:

Aluna A

Data de nascimento: 20-02-2004

Grau: 3º

Instrumento: Fagote

Morada: Gouveia

Aluna B

Data de nascimento: 25-07-2004

Grau: 3º

Instrumento: Fagote

Morada: Seia

5.2. Planificação anual

A planificação anual da Classe de Conjunto é feita com base nos documentos da escola, onde inclui os objetivos (tabela 15), o programa (tabela 16) e os critérios de avaliação (tabela 17). Como a variedade de instrumentação pode ser muito elevada, o programa foi elaborado por mim, de acordo com o grupo.

Tabela 15 - Competências e conhecimentos da disciplina de Classe de Conjunto.

Objetivos Gerais	Objetivos Específicos
<ul style="list-style-type: none"> - Despertar o aluno para a música de conjunto; - Motivar o aluno para a expressão musical através da música de conjunto; - Desenvolver as capacidades musicais dos alunos; - Promover a interação entre a formação técnica e artística; - Promover a aquisição de métodos de trabalho suscetíveis de preparar o aluno para o mundo profissional; - Fomentar a autonomia do aluno e a sua capacidade criativa; - Fomentar a autocrítica e a heterocrítica evitando juízos valorativos de senso comum; - Desenvolver o sentido de responsabilidade, segurança e autoestima do aluno face às exigências académicas e às futuras exigências profissionais; - Promover a clareza, rigor e fundamentação científico-artística das posições assumidas; - Contribuir para o desenvolvimento sócioafetivo dos estudantes; - Articular a música de conjunto no âmbito das disciplinas científicas e artísticas afins. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade e pontualidade; - Apresentação do material necessário para a aula; - Interesse e empenho na disciplina; - Métodos de estudo; - Atitude na sala de aula; - Cumprimento das tarefas propostas; - Cumprimento dos trabalhos de casa; - Regularidade e qualidade do estudo; - Participação nas atividades da escola (dentro e fora da escola); - Respeito pelos outros, pelos materiais e equipamentos escolares; - Postura em apresentações públicas, como participante e como ouvinte; - Ter boa postura corporal; - Ter uma boa projeção e qualidade sonora; - Desenvolver noções de divisão do espaço cénico; - Flexibilidade dos membros e tronco; - Desenvolver um correto sentido de afinação em conjunto instrumental; - Desenvolver a noção de frase; - Coordenação psico-motora; - Sentido de pulsação/ ritmo/ harmonia/ fraseado; - Qualidade do som trabalhado; - Realização de diferentes articulações, dinâmicas e agógica; - Fluência da leitura; - Agilidade e segurança na execução; - Respeito pelo andamento que as obras determinam; - Capacidade de concentração e memorização; - Capacidade de abordar a ambiência e estilo das obras; - Capacidade de formulação e apreciação crítica; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de diagnosticar problemas e resolvê-los.

Tabela 16 - Conteúdos programáticos definidos para a Classe de Conjunto (dueto de fagotes).

Peças	Exercícios
<ul style="list-style-type: none"> - Duetti per fagotti, Étienne Ozi (rev. Corrado Dabbene); - 18 easy duets for two bassoons, François Devienne; - Bass Clef Sessions Compilation. 	<ul style="list-style-type: none"> - Escalas em uníssono, em notas longas, para trabalho de afinação; - Escalas em 3^{as}, 5^{as} ou 8^{as} em notas longas, para trabalho de afinação a nível de harmonia; - Escalas em cânone, para trabalho de afinação de naipe e em conjunto; - Escalas com variações de dinâmicas (<i>piano</i>, <i>crescendo</i>, <i>forte</i>, <i>decrescendo</i>).

Tabela 17 - Critérios de avaliação da disciplina de Classe de Conjunto referentes ao Ensino Básico.

	Critérios Gerais	Critérios Específicos	Instrumentos Indicadores de Avaliação	%
Cognitivo Capacidades e Competências	<ul style="list-style-type: none"> - Aquisição de competências essenciais e específicas; - Domínio dos conteúdos programáticos; - Aplicação de conhecimentos a novas situações; - Evolução na aprendizagem; - Hábitos de estudo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Coordenação psico-motora; - Postura; - Sentido de pulsação/ ritmo/ fraseado; - Agilidade e segurança na execução de obras corais; - Afinação; - Respeito pelo andamento determinado nas obras; - Capacidade de concentração e memorização; - Capacidade de se ouvir; - Capacidade de abordar e explorar repertório novo; - Capacidade de diagnosticar problemas e encontrar soluções; - Regularidade do estudo; - Métodos de estudo. 	Observação Direta (Aulas e Audições)	25%
			Provas de Avaliação	25%
Atitudes e Valores	<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolvimento do sentido de responsabilidade e autonomia; - Desenvolvimento do espírito de tolerância, de seriedade, de cooperação e de solidariedade; - Manifestação de hábitos de trabalho. 	<ul style="list-style-type: none"> - Assiduidade e pontualidade; - Comportamento; - Apresentação do material necessário à aula; - Interesse e empenho; - Cumprimento das tarefas propostas; - Participação nas atividades da escola, dentro e fora da sala de aula; - Capacidade de integração em grupo; - Respeito pelos outros, pelos materiais e pelos equipamentos; - Postura em apresentações públicas, seja como participante seja como ouvinte. 	Observação Direta	50%

5.3. Síntese da prática pedagógica

A tabela 18, apresentada de seguida, mostra uma síntese da prática pedagógica das aulas de Classe de Conjunto, onde faço uma distinção entre as aulas lecionadas por mim e as aulas lecionadas pela professora de fagote oficial da escola.

Tabela 18 - Síntese da prática pedagógica das aulas de Classe de Conjunto do dueto de fagotes durante o ano letivo 2016/17.

	Mês	Dia do mês				
1º Período	Novembro de 2016	2 Aluna faltou	9 Aula lecionada	16 Aula lecionada	23 Aula lecionada	30 Aula lecionada
	Dezembro de 2016	7 Aula lecionada	14 Aula lecionada	-	-	-
2º Período	Janeiro de 2017	4 Aula lecionada	11 Aula lecionada	18 Aula lecionada	25 Aula lecionada	-
	Fevereiro de 2017	1 Aluna faltou	8 Aula lecionada	15 Aula lecionada	22 Aula lecionada	-
	Março de 2017	8 Aula lecionada	15 Aula lecionada	22 Aula lecionada	29 Aula lecionada	-
3º Período	Abril de 2017	19 Aula lecionada	-	-	-	-
	Maio de 2017	3 Faltei	10 Aluna faltou	17 Aula lecionada	24 Aula lecionada	-
	Junho de 2017	7 Aula lecionada	14 Aula lecionada	-	-	-

5.4. Planificações e relatórios de aula

A tabela 19 apresenta os conteúdos das aulas de Classe de Conjunto do dueto de fagotes de todo o ano letivo. Incluir no presente trabalho as planificações de todas as aulas tornar-se-ia redundante e demasiado extenso e, por conseguinte, selecionei três aulas distintas onde apresento pormenorizadamente a planificação e o relatório das mesmas (ver tabelas 20, 21 e 22).

Tabela 19 - Conteúdos das aulas de Classe de Conjunto do dueto de fagotes durante o ano letivo 2016/17.

Aula nº	Data	Atividade	Conteúdos
1º Período			
1	02-11-2016	Aluna faltou.	-
2	09-11-2016	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Dó maior em uníssono e em cânone; Peças: Dueto nº1 de Ozi.
3	16-11-2016	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Dó maior em uníssono e por intervalos de 3ª e 5ª; Peças: Dueto nº1 de Ozi e dueto nº1 de Devienne.
4	23-11-2016	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Dó maior em uníssono e por intervalos de 3ª e 8ª; Peças: Dueto nº1 de Devienne.
5	30-11-2016	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá maior com nota pedal; Peças: Dueto nº1 de Devienne e dueto nº2 de Ozi.
6	07-12-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá maior com nota pedal; Peças: Dueto nº2 de Ozi e dueto nº1 de Devienne.
7	14-12-2016	Aula lecionada.	Prova prática de avaliação.
2º Período			
8	04-01-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá maior com nota pedal; Peças: Dueto nº11 de Devienne.
9	11-01-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá M em uníssono e por intervalos de 3ª; Peças: Dueto nº11 de Devienne.
10	18-01-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá maior em uníssono e por intervalos de 3ª e 8ª; Peças: Dueto nº11 de Devienne.
11	25-01-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Fá maior com nota pedal; Peças: Dueto nº11 de Devienne e <i>Song of the Vulgar Boatman</i> .
12	01-08-2017	Aluna faltou.	-
13	08-02-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Ré maior em uníssono e por intervalos de 5ª; Peças: Dueto nº11 de Devienne e <i>Song of the Vulgar Boatman</i> .

14	15-02-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Ré menor em uníssono e por intervalos de 5ª; Peças: Dueto nº11 de Devienne e <i>Song of the Vulgar Boatman</i> .
15	22-02-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Sib maior com nota pedal; Peças: <i>Song of the Vulgar Boatman</i> e leitura à primeira vista.
16	08-03-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Sib maior com <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> ; Peças: <i>Song of the Vulgar Boatman</i> e leitura à primeira vista.
17	15-03-2017	Aula lecionada.	Exercícios: Escala de Sib maior com <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> ; Peças: <i>Song of the Vulgar Boatman</i> e dueto nº11 de Devienne.
18	22-03-2017	Aula lecionada.	Prova prática de avaliação.
19	29-03-2017	Aula lecionada.	Peças: <i>Musical Curiosities</i> : Gavotte, MinueteuniM, Hare and Tortoise.
3º Período			
20	19-04-2017	Aula assistida.	Exercícios: Escala de Sol maior com nota pedal; Peças: <i>Nocturne</i> , Mendelssohn.
21	03-05-2017	Faltei.	-
22	10-05-2017	Aluna faltou.	-
23	17-05-2017	Aula assistida.	Exercícios: Escala de Sol maior com <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> ; Peças: <i>Nocturne</i> , Mendelssohn e Polonaise.
24	24-05-2017	Aula assistida.	Exercícios: Escala de Ré maior em uníssono e em cânone; Peças: Polonaise.
25	07-06-2017	Aula assistida.	Exercícios: Escala de Ré maior com <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> ; Peças: Polonaise e <i>Nocturne</i> , Mendelssohn.
26	14-06-2017	Aula assistida.	Prova prática de avaliação.

Tabela 20 - Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 30 de novembro de 2016.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 30-11-2016		Disciplina: Classe de Conjunto	
Hora: 17h00		Formação: Dueto de fagotes	
Duração: 45 min		Nível: 3º grau	
Recursos pedagógicos:			
18 easy duets for two bassoons, François Devienne;			
Duetti per fagotti, Étienne Ozi (rev. Corrado Dabbene).			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala de Fá maior	Apurar a afinação. Desenvolver o sentido de equilíbrio sonoro de grupo.	Uma das alunas mantém a tónica (fá) enquanto a outra toca a escala e depois trocam. Tocar a escala em semibreves para a aluna que está a fazer a escala ter tempo de ouvir cada intervalo.	10min
Dueto nº1 de Devienne	Desenvolver interação e movimento corporal. Distinguir dinâmicas. Executar fluentemente todo o dueto.	Fazer o dueto uma vez com as dinâmicas exageradas ao máximo, para que se consiga depois encontrar um equilíbrio. Tocar uma vez do início ao fim, sem intervenção do professor. Verificar se ainda há fragilidades técnicas e se a interação do grupo está a funcionar.	20min
Dueto nº2 de Ozi	Desenvolver a leitura. Definir o fraseado e respirações.	Fazer uma primeira leitura com a articulação sempre em notas destacadas e com a dinâmica de <i>mf</i> . Depois de uma primeira abordagem ao dueto, o grupo deve sugerir as respirações tendo em conta o fraseado.	15min

Relatório:

Iniciámos a aula com a escala de Fá maior, com um exercício onde uma aluna mantinha a tónica e a outra tocava toda a escala, de forma a ouvir com atenção cada intervalo e tentar perceber se a afinação estava correta. O exercício não foi muito bem sucedido porque nem sempre sabiam exatamente o que fazer, mas penso que se trata de um exercício importante, pois, com a ajuda do professor (e, quando necessário, de um afinador) vão corrigindo a afinação e, aos poucos, vão memorizando os intervalos corretos.

Na realização do dueto de Devienne, dedicámos o tempo principalmente à aplicação de dinâmicas, pois na aula anterior verifiquei que estas não estavam equilibradas dentro do grupo, nem estavam suficientemente variadas. Assim, pedi para tocarem determinadas frases com exagero nas dinâmicas, o máximo de diferença possível. Mesmo com esse exagero, a diferença continuava pouco perceptível. No entanto, a partir daí, notava-se alguma variedade e havia uma maior dinâmica de grupo, pois o equilíbrio entre as duas vozes era maior. Quando o dueto foi tocado do início ao fim, o grupo teve uma prestação globalmente positiva, todavia, por vezes, focavam a atenção apenas num aspeto por estarem preocupadas em falhar e acabavam por errar notas ou ritmos onde normalmente não havia qualquer dificuldade.

Por fim, fizemos uma nova leitura a um dueto de Ozi. Depois de corrigidos alguns problemas rítmicos, pedi para sugerirem onde deveriam ser as respirações. Estas sugestões nem sempre faziam sentido, por isso pedi à aluna para cantar essa parte, pois é mais fácil e natural perceber o fraseado com a voz. Após alguma resistência em cantar, a aluna conseguiu cantar e percebeu que essa respiração faria mais sentido noutro lugar. Na próxima aula, iremos continuar a trabalhar este dueto, insistindo no rigor rítmico, articulações e dinâmicas.

Tabela 21 - Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 25 de janeiro de 2017.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 25-01-2017	Disciplina: Classe de Conjunto		
Hora: 17h00	Formação: Dueto de fagotes		
Duração: 45 min	Nível: 3º grau		
Recursos pedagógicos:			
18 easy duets for two bassoons, François Devienne;			
Bass Clef Sessions Compilation.			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala de Fá maior	Apurar a afinação. Desenvolver o sentido de equilíbrio sonoro de grupo.	Uma das alunas mantém a tónica (Fá) enquanto a outra toca a escala e depois trocam. Tocar a escala em semibreves para a aluna que está a fazer a escala ter tempo de ouvir cada intervalo.	15min
Dueto nº11 de Devienne	Desenvolver interação musical. Executar fluentemente todo o dueto.	Tocar o dueto do início ao fim, sem intervenção do professor. Verificar se o grupo é capaz de executar tendo em conta o solfejo, dinâmicas, articulações, fraseado e interação. Identificar aspetos a melhorar.	15min
<i>Song of the Vulgar Boatman</i>	Desenvolver a leitura. Desenvolver a precisão rítmica.	Percutir o ritmo de cada parte e depois percutir o ritmo em dueto. Fazer uma primeira leitura com a articulação sempre em notas destacadas e com a dinâmica de <i>mf</i> .	15min

Relatório:

Durante o exercício de aquecimento, chamei a atenção das alunas para a qualidade sonora, reforçando a ideia de que devem manter um bom apoio do ar e uma embocadura relaxada. Penso que as alunas não têm o hábito de fazer notas longas sem ser na aula e, por isso, sempre que realizamos o exercício, as alunas não mostram uma evolução muito grande. No entanto, aos poucos, vão percebendo melhor certas noções referentes ao ar e a tudo o que está com ele relacionado.

Pedi às alunas que tocassem o dueto completo e, no final, seriam elas a fazer o ponto de situação. Após três aulas de trabalho em torno deste dueto, onde sempre foi visível evolução, penso que o grupo podia ter estado melhor. Só pelo facto de ter pedido para tocarem do início ao fim, já foi suficiente para ficarem nervosas e não conseguiram concentrar-se com calma nos aspetos que fomos trabalhando. Assim, foi dada muito pouca atenção a aspetos para além do ritmo, que era o que as preocupava mais. As dinâmicas estavam muito idênticas e as articulações pouco consistentes. Trabalhámos pequenos aspetos e na próxima aula iremos repetir o exercício, para verificar se haverá melhorias.

Relativamente ao novo dueto que lhes apresentei, tem algumas particularidades principalmente a nível de ritmo e de articulação. Assim, nesta aula, dedicámos mais tempo à leitura rítmica, onde fizemos exercícios a percutir o ritmo e, depois, tocámos todo o dueto. Apesar de ainda não estarem muito seguras, penso que compreenderam as diferentes células rítmicas que aparecem e perceberam como executá-las. Com o tempo e com estudo da parte delas, rapidamente estarão mais à vontade na sua execução.

Tabela 22 - Planificação da aula de Classe de Conjunto do dia 17 de maio de 2017.

Planificação e relatório de aula lecionada			
Data: 17-05-2017	Disciplina: Classe de Conjunto		
Hora: 17h00	Formação: Dueto de fagotes		
Duração: 45 min	Nível: 3º grau		
Recursos pedagógicos:			
Bass Clef Sessions Compilation;			
6 Pieces for 3 Bassoons, op.4, Julius Weissenborn.			
Conteúdos programáticos:	Competências a desenvolver:	Estatégias e metodologias:	Duração:
Escala de Sol maior	Desenvolver o sentido de equilíbrio sonoro de grupo.	Notas longas em uníssono. Exercícios de <i>crescendo</i> e <i>diminuendo</i> em cada nota.	10min
<i>Nocturne</i> , Mendelssohn	Utilizar diferentes articulações e dinâmicas. Desenvolver o sentido de fraseado.	Fazer exercícios com diferentes articulações na mesma nota. Aplicar essas articulações na peça. Definir fraseado e trabalhá-lo lentamente em grupo. Identificar as diferentes dinâmicas e exagerar nos extremos, de forma a haver mais variedade.	20min
Polonaise (Weissenborn)	Desenvolver a leitura em contexto de grupo.	Fazer uma leitura da obra, numa velocidade lenta. Definir fraseado e identificar partes solistas e partes de acompanhamento. Identificar os pontos de maior dificuldade técnica.	15min

Relatório:

O exercício de aquecimento consistiu na execução de notas longas com variação de dinâmicas a partir da escala de Sol maior. Este exercício é útil a vários níveis, mas um dos objetivos é aumentar a amplitude de dinâmicas do grupo. As alunas têm executado o exercício satisfatoriamente, porém, ainda mostram dificuldades no controlo do *diminuendo*.

Relativamente ao *Nocturne*, a obra é de leitura fácil, no entanto, tem muitos detalhes a trabalhar. Depois de algum tempo em torno de articulações, focámos a atenção nas dinâmicas e no fraseado, pois trata-se de uma peça muito delicada e expressiva. Durante a aula, discutimos ideias sobre o fraseado, ideias essas que agora devem ser estudadas em casa, de forma a não ficarem esquecidas.

Por fim, fizemos uma leitura à Polonaise, uma peça original para esta formação. É exigente a nível técnico e, por isso, tocámos numa velocidade muito lenta, de forma a que as alunas tivessem uma ideia geral da obra. De seguida, as alunas identificaram os momentos que apresentaram mais dificuldades, e tentei auxiliar com sugestões de estudo, pois esta obra vai exigir bastante trabalho autónomo. Ainda pudemos analisar o conteúdo, de forma a que as alunas tivessem noção dos momentos musicais que deveriam ser destacados. Esta obra foi escolhida para que durante as próximas aulas pudéssemos trabalhar pormenores como a ornamentação, articulação ou fraseado.

5.5. Avaliação

A avaliação da disciplina de Classe de Conjunto contém parâmetros qualitativos e parâmetros quantitativos, que devem estar de acordo para uma avaliação final de 1 a 5 valores. A tabela 23 apresenta a avaliação trimestral da disciplina de Classe de Conjunto das alunas A e B.

Tabela 23 - Avaliação trimestral da disciplina de Classe de Conjunto das alunas A e B.

		1º Período		2º Período		3º Período	
		Aluna A	Aluna B	Aluna A	Aluna B	Aluna A	Aluna B
Assiduidade e Pontualidade		SB	SB	SB	SB	SB	SB
Comportamento		SB	SB	SB	SB	SB	SB
Empenho		S	S	S	S	S	S
Musicalidade		S	S	S	S	S	S
Rítmica (Compreensão/Reprodução)		S	S	S	NS	S	S
Melodia/ Harmonia (Compreensão/ Reprodução)		S	S	SB	S	SB	S
Aquisição e Aplicação de Conhecimentos		S	S	S	S	SB	S
Cognitivo Capacidades e Competências	Observação Direta: Aulas e Audições 25%	4	3	4	3	4	4
	Provas de Avaliação 25%	4	4	4	4	4	4
Atitudes e Valores	Observação Direta 50%	4	4	4	4	4	4
Nota Final		4	4	4	4	4	4

6. Reflexão final sobre a Prática de Ensino Supervisionada

Durante este ano letivo, ao assumir o papel de professora de fagote na substituição da professora Diana Dias, por motivo de licença de maternidade, foi a primeira vez que tive uma classe de fagote. Assim, tive a oportunidade de acompanhar a evolução não só da minha aluna de estágio, como também de toda a classe de fagote da instituição.

Ao elaborar este relatório, pude organizar e esquematizar toda a informação relativa ao processo educativo dos alunos selecionados para o estágio. Penso que foi muito útil, pois, ao esquematizar todo o processo, o professor consegue uma melhor compreensão da evolução do aluno, assim como explorar diferentes estratégias e metodologias e refletir sobre os resultados.

A minha experiência enquanto professora de fagote e classe de conjunto trouxe muitas aprendizagens. Percebi que cada aluno tem a sua história, as suas características, os seus interesses, o seu ritmo de aprendizagem e que é muito difícil adotarmos as mesmas estratégias para todos. Assim, é importante o diálogo, a interação e a compreensão, de forma a que haja uma adaptação mútua entre o professor e o aluno. O professor deve ter conhecimento de diferentes estratégias e métodos e deve procurar ajustá-los a cada aluno. Para além disso, deve também estar aberto a novos desafios, procurando conhecer sempre mais. Por isto, é importante sublinhar que a prática de ensino é uma constante aprendizagem para o professor.

Pela minha experiência enquanto aluna, sei que o papel de um professor pode ser determinante na vida de um aluno, quer seja de forma negativa ou positiva. Durante este ano letivo, tentei criar laços de amizade com todos os alunos, pois o professor deve ser visto como um guia que orienta e facilita a aprendizagem do aluno e não uma figura autoritária.

Em modo de conclusão, penso que este ano foi um grande desafio para mim, mas que decorreu de forma positiva, possibilitando uma significativa aprendizagem relativamente à prática pedagógica.

PARTE II

Processo de Audições para Orquestra: Principais excertos de fagote e estratégias de estudo

1. Introdução

Uma das saídas profissionais mais desejadas por fagotistas de elevado nível que pretendem seguir uma via enquanto *performers* é a integração numa orquestra. O processo de audição de seleção para admissão das orquestras é semelhante em todo o país e requer sempre uma prova prática, baseada principalmente em excertos orquestrais, onde, em poucos minutos, o músico tem de convencer o júri de que é o melhor candidato. O músico tem de ter um bom controlo das dificuldades técnicas sendo que, muitas vezes, o fator psicológico acaba por ser determinante no sucesso ou insucesso da audição. Nos dias de hoje, cada vez mais se vê o aparecimento de orquestras para jovens e, mesmo essas, têm também uma audição de seleção para admissão onde são pedidos excertos orquestrais.

Na minha opinião, o estudo de excertos orquestrais é também importante na formação daqueles que não pretendem seguir essa via profissional, pois são importantes referências do repertório sinfónico para o fagote. Para além disso, os excertos são, muitas vezes, desafiantes a nível técnico ou expressivo, o que acaba por permitir a evolução do fagotista.

Posto isto, penso que é importante o estudo de excertos numa fase intermédia do percurso de aprendizagem, mas estes devem ser cuidadosamente selecionados e analisados. As estratégias de estudo estabelecidas pelos professores devem ser bem pensadas, para permitir uma maior probabilidade de sucesso.

Este estudo tem como objetivo geral dar uma contribuição para a compreensão dos fatores que promovem uma melhor preparação dos candidatos a uma audição de fagote para uma orquestra. Os objetivos específicos subjacentes são: verificar os excertos de fagote mais pedidos em Portugal nas diferentes fases das audições para orquestra; delinear as principais estratégias a ter em conta na preparação para uma audição de orquestra; e procurar diferentes métodos na abordagem ao estudo de excertos de fagote selecionados.

Assim, pretendo abordar as orquestras portuguesas de forma a aceder à documentação editada para processos de audição de orquestra; pretendo ter contacto com fagotistas de orquestras que já estiveram presentes em audições de seleção para orquestra na qualidade de jurados; e pretendo ter contacto com professores de fagote que estejam habituados a lecionar excertos orquestrais com os alunos.

Analisados todos os dados recolhidos, pretendo ter uma maior mestria na qualidade de professora de fagote relativamente à forma como vou preparar os meus futuros alunos para audições de orquestra em que possam participar.

Neste estudo, decidi aprofundar a abordagem a cinco excertos de fagote, os quais vão ser referidos de forma recorrente ao longo do trabalho, nomeadamente no enquadramento teórico, nos resultados das entrevistas realizadas aos fagotistas de orquestra e nos resultados dos questionários realizados aos professores de fagote.

Para selecionar estes excertos, recorri à investigação levada a cabo por Nigro (1975-76), onde a autora mostra os resultados de uma investigação sobre os excertos mais pedidos por orquestras na América do Norte e na Europa. Para tal, selecionei os primeiros cinco excertos dessa lista: abertura de *As Bodas de Fígaro* de Mozart; 4º andamento da 4ª Sinfonia de Beethoven; 2º andamento da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky; *Sagração da Primavera* de Stravinsky; e *Bolero* de Ravel. Penso que se trata de excertos de elevada dificuldade técnica ou expressiva e têm todas características bastante distintas que poderão levar a diferentes abordagens no seu estudo.

Uma componente importante da minha investigação está relacionada com as orquestras portuguesas, nomeadamente na análise de documentos das audições de fagote e nas entrevistas a fagotistas de orquestra. Todavia, considerei ser importante incluir também uma abordagem aos professores de fagote, pois estes têm um papel fundamental na formação dos fagotistas em Portugal. Os professores, ao se depararem com alunos com qualidades muito diferentes, têm de diversificar as estratégias que utilizam na abordagem ao estudo do instrumento e, muitas vezes, são “obrigados” a criar diferentes alternativas, dependendo da resposta dos alunos. Assim, considerei que seria uma mais-valia ter a contribuição dos docentes de fagote relativamente à forma como abordam os excertos orquestrais nas aulas de instrumento.

No enquadramento teórico, desenvolvo, primeiramente, a temática das audições de seleção de orquestras, nomeadamente o processo subjacente às audições; a forma como um músico se deve preparar para uma audição; e algumas considerações sobre a ansiedade de palco. De seguida, analiso os cinco excertos selecionados onde, em cada um, refiro aspetos históricos, particularidades da obra em questão, estratégias de estudo, e questões relativas à interpretação.

No capítulo referente à metodologia de investigação, refiro as diferentes técnicas de recolha de dados que utilizei e caracterizo cada técnica mencionando qual o meu objetivo com essa pesquisa específica; a razão pela qual escolhi essa forma para recolher os dados; uma caracterização da amostra; e a forma como analisei os dados obtidos.

No capítulo relativo aos resultados e discussão, exponho todos os resultados obtidos neste estudo, fazendo uma divisão entre a análise documental, o inquérito por entrevista e o inquérito por questionário. Segue-se um ponto de discussão onde se relacionam os dados obtidos nas diferentes técnicas de recolha de dados, e a informação do enquadramento teórico.

Por fim, apresento as conclusões desta investigação, onde incluo também as implicações do estudo para o ensino da música e sugestões para futuras investigações.

2. Enquadramento teórico

2.1. Audição de seleção de orquestras

2.1.1. O processo das audições

A porta de entrada numa carreira de músico de orquestra é através de uma audição. No entanto, de orquestra para orquestra, a forma como decorrem as audições de admissão segue diferentes modelos (Yeo, 2013).

Yeo (2013) define e reflete sobre os quatro principais modelos que são habitualmente visíveis em processos de audição:

1- Todos os interessados para a posição são convidados a tocar de forma presencial para um painel de jurados - apesar deste sistema parecer o mais justo, a grande concorrência que existe atualmente pode conduzir a audições que levariam vários dias a concluir. Para além disso, permite que candidatos com poucas qualificações acedam à audição, o que pode originar um processo muito demorado.

2- Um pequeno número de candidatos é convidado para a audição, com base na sua reputação, experiência e currículo - este sistema assegura que apenas candidatos com competências compareçam na audição e esta será realizada num tempo mais razoável. No entanto, isto não permite que candidatos menos experientes tenham a oportunidade de se candidatar a uma posição que até poderiam ganhar.

3- Um certo número de candidatos é convidado para a audição com base na reputação, experiência e currículo e aos outros candidatos é-lhes pedido para fazer uma audição por gravação - este sistema privilegia aqueles com mais experiência e currículo, mas permite que outros enviem uma gravação. No entanto, não são claros os critérios da escolha dos músicos que têm de fazer a gravação.

4- A todos os candidatos é pedido para fazer uma audição por gravação - por um lado, este método é tão justo como o primeiro. Todavia, muitos músicos de grande qualidade já têm posições noutras orquestras e sentem que deveriam ser convidados com base na sua reputação e consideram um desrespeito terem de enviar uma gravação, optando por não comparecer à audição.

Segundo Uscher (1990), há um número crescente de instrumentistas de enorme qualidade para preencher as poucas vagas que existem em orquestras. Esta competição tem-se tornado tão intensa que uma preparação excelente pode não ser suficiente para ganhar o concurso. Por vezes, ninguém fica com o lugar porque o júri não encontra nenhum candidato que se destaque do resto e isto acontece por haver muitos candidatos de excelente nível (e não por nenhum candidato ter competência para o lugar).

Segundo Kahn (2015), todos os candidatos de audições para orquestra procuram o mesmo: uma oportunidade justa para competir por uma vaga numa orquestra e para ser tratado como um profissional durante todo o processo. Por outro lado, existe uma comissão que prepara as audições e que enfrenta outros desafios distintos. O autor enumera os diferentes desafios a enfrentar durante o processo de uma audição por parte dos músicos e por parte da comissão da audição. Por um lado, os candidatos têm de suportar os custos das despesas; têm de ser flexíveis relativamente ao calendário das audições; têm de se sujeitar às condições da audição em si. Por outro lado, a comissão da audição tem de decidir se a audição deve, ou não, ser realizada; tem de decidir a forma de selecionar os candidatos; tem de estabelecer os horários para os candidatos; tem de decidir sobre o uso ou não de cortina²; tem de procurar realizar o processo de forma justa.

Corey (1975) aponta que é necessária uma reestruturação do processo das audições, sendo necessário um sistema mais justo e mais semelhante e transversal a todas as orquestras. O autor refere também que uma audição pode ser um risco: muitas vezes, é aberta uma vaga, mas o candidato já foi escolhido de antemão. Isto traduz-se numa perda de tempo e dinheiro para os demais candidatos, sendo que é frequente o músico tocar dois minutos antes de ser rejeitado.

O uso da pré-seleção para a audição baseada em gravação não é um tema consensual. Por um lado, há quem defenda este meio, pois permite combater os elevados gastos. Se um músico qualificado que viva a uma grande distância do local da audição pedir para enviar uma gravação de vídeo, a orquestra deve aceitar este procedimento (Corey, 1975). Por outro lado, Herzberg (1989) defende que a gravação não é um meio válido para se julgar um candidato. O autor considera que ninguém deve ser proibido de fazer a audição presencial apenas por ter sido eliminado pela gravação, caso seja a sua vontade comparecer. Corey (1975-76) discorda do método das audições preliminares por gravação, pois estas podem ser alteradas e não constituem uma apresentação honesta. Para além disso, as gravações são feitas em circunstâncias psicológicas muito distintas comparativamente às audições presenciais.

Relativamente à utilização de cortina, este é outro tema que apresenta alguma discórdia. Numa tentativa de tornar as audições mais justas, com menos discriminação para mulheres e pessoas de diferentes etnias, muitas orquestras começaram a utilizar a técnica da cortina, pelo menos na primeira eliminatória. Há certas orquestras que usam a cortina durante todas as fases da audição, incluindo as finais, enquanto que outras não usam a cortina em nenhuma fase (Uscher, 1990). Douvas (2008) defende que a cortina deve estar presente em todas as fases da audição e os membros que compõem o júri não devem estar autorizados a falar entre

² Em contexto de audições de seleção de orquestras, é frequentemente colocada uma cortina entre o candidato e o júri com a finalidade de evitar que o júri consiga identificar quem está a tocar, numa tentativa de tornar a votação mais imparcial.

si, de modo a evitar influências. Por vezes, há candidatos que são rejeitados por certas orquestras por motivos não-musicais e acabam por entrar numa orquestra que usa a cortina em todo o processo. Assim, o voto é feito apenas consoante o que se ouve. Por outro lado, Corey (1975) considera que a última fase de cada audição deve ser num palco sem cortina, pois um músico não deve ser contratado apenas através da prestação atrás da cortina, pois é uma situação muito impessoal, fria e que não vai de encontro aos objetivos artísticos. Woods (2012) vai mais longe e refere que, apesar da cortina aparentar ser um modelo justo, acredita que há vários exemplos de pessoas que chegaram a orquestras e que tiveram algum tipo de ajuda para lá chegar. Nestas situações, o uso de cortina serve como uma proteção, pois aqueles que manipulam o sistema podem referir que a cortina foi utilizada e que o candidato foi eleito de forma justa.

Corey (1975-76) refere que, muitas vezes, os fatores que devem ser considerados numa audição não estão claramente definidos. Assim, apresenta os critérios a que o júri, segundo o seu ponto de vista, presta maior atenção: precisão rítmica, afinação, sonoridade em relação à posição específica, tal como em relação ao “estilo” da orquestra; no caso de posições de *tutti*, é importante avaliar se o candidato tem o potencial para se tornar um membro construtivo e cooperante para o naipe.

Woods (2012) considera que o atual sistema está focado na perfeição e força os candidatos a subir a um nível de excelência musical muito mais elevado do que aquele a que estão habituados no conservatório/faculdade. Desta forma, restringe o desenvolvimento musical daqueles que aspiram a ser músicos de orquestra. Os músicos começam a direcionar o estudo para um nível de perfeição técnica e focam a atenção num limitado número de excertos orquestrais, tornando-se difícil desenvolver um conhecimento do repertório e a consciência histórica e estilística fica aquém do esperado. Assim, o autor refere que o atual sistema identifica aqueles que são melhores a tocar numa audição, o que não significa que seja a melhor pessoa a tocar em orquestra.

Para Woods (2012), numa audição não se deve procurar aquele músico que consegue tocar uma determinada passagem na velocidade mais rápida. Na sua opinião, o importante é procurar aquele que consegue tocar no tempo exatamente igual ao dos outros membros do naipe, na mesma articulação³, na mesma dinâmica⁴; aquele que é capaz de ouvir e corresponder ao que os colegas estão a fazer; aquele que é capaz de dosear a sua contribuição para o volume do naipe; aquele que consegue antecipar o que os colegas vão fazer; aquele que consegue ler à primeira vista novas obras com energia e perspicácia; aquele que consegue seguir o maestro; aquele que consegue seguir um solista; aquele que consegue inspirar as pessoas que o rodeiam. O autor considera que o atual sistema não promove a procura por candidatos com estas características e isto leva excelentes músicos de orquestra a não

³ Em termos musicais, entende-se por articulação a forma como as notas são executadas.

⁴ Em termos musicais, entende-se por dinâmica a intensidade sonora que deve ser executada.

serem bem sucedidos em audições, ao mesmo tempo que outros músicos vencem as audições e acabam por não ser os mais competentes para o lugar.

2.1.2. A preparação do músico

As audições de orquestra são uma situação muito particular na vida de um músico, pois este tem de tocar muita música de grande dificuldade, num tempo muito curto, e pode ter a sua vida profissional em jogo. Deste modo, enquanto está na fase de preparação, o músico tem de ter em atenção dois aspetos principais: por um lado, não pode deixar escapar nenhum pormenor no estudo do material musical; por outro lado, não se pode preocupar com aspetos que estão fora do seu controlo (Cooper, 2007).

Segundo Sprott (2010), é importante dominar os excertos *standard* antes de começar a fazer audições. No entanto, a partir do momento em que se adquire este conhecimento, não é particularmente benéfico estar constantemente a estudar os mesmos excertos caso não haja audições num futuro próximo. Assim, quando o músico começa a preparar-se para uma audição específica, pode estar muito mais focado no material sem estar cansado dos excertos. Nesta fase, é importante estar concentrado apenas no repertório da audição.

Stees (2009) apresenta um exemplo da organização do estudo para uma audição de fagote. Divide os excertos estabelecidos em três categorias: “nunca estudados”, “desafiantes” e “familiares e confortáveis”⁵. A partir daqui, estabelece uma tabela com a prática organizada destes excertos num espaço de tempo de oito semanas (ver tabela 24).

Tabela 24 - Sugestão da prática organizada de excertos durante 8 semanas. Adaptado de (Stees, 2009).

Semana 1	Estudar a lista completa, com ênfase nos excertos “nunca estudados”. Analisar as partituras gerais dos excertos e ouvir gravações. Fazer anotações no caderno de estudo e colocar excertos desconhecidos na lista “desafiantes” (caso se verifique).
Semana 2	Continuar com a lista de excertos “nunca estudados”. Praticar outros excertos mais técnicos numa velocidade lenta, se houver tempo. Gravar os excertos “nunca estudados” no final da semana. Gravar com vídeo, se possível. Rever a gravação. Tirar notas na partitura. Os excertos que estiverem menos satisfatórios, devem continuar para a semana seguinte.
Semana 3	Pôr de lado a lista de excertos “nunca estudados”. Começar a ver os excertos mais técnicos. Começar a ver a lista “desafiantes”.
Semana 4	Estudar a lista “desafiantes”. Ter algumas sessões de excertos de registo agudo. Escolher palhetas e tudéis para estes excertos. Gravar tudo. Ouvir e tirar notas. Os excertos que estiverem menos satisfatórios, devem continuar para a semana seguinte.

⁵ Tradução livre dos termos “unfamiliar”, “perennial challenges” e “familiar and comfortable”, utilizados pelo autor.

Semana 5	Continuar com os “desafiantes” que estavam menos satisfatórios. Começar a lista “familiares e confortáveis”. Finalizar as palhetas que podem ser usadas na audição.
Semana 6	Estudar a lista de “familiares e confortáveis”. Estudar o concerto (arranjar um pianista para acompanhar). Começar a selecionar palhetas que podem ser usadas na audição. Gravar “familiares e confortáveis” e o concerto. Ouvir e tirar notas. Os excertos que estiverem menos satisfatórios, devem continuar para a semana seguinte.
Semana 7	Rever excertos “nunca estudados” e “desafiantes”. Fazer audições simuladas para amigos no final da semana. Gravar, ouvir e tirar notas.
Semana 8	Praticar para manutenção. Rever excertos que ainda não estiverem sólidos. Fazer leituras à primeira vista, tocar estudos e outros concertos.
Semanas ímpares	Focar a atenção em praticar a técnica, com muitas repetições numa velocidade lenta.
Semanas pares	Trabalhar minuciosamente a interpretação para gravar. Estudar a partitura geral. Tentar perceber a parte do fagote em relação ao resto da orquestra. Desenvolver um sentido de música de câmara.

Se o repertório da audição incluir excertos que o músico nunca tocou em orquestra, é essencial que os prepare de uma forma que mostre que conhece muito bem a obra. É importante ouvir pelo menos 3 gravações diferentes de cada excerto, pois cada um tem alguma variedade de tempos interpretados, ou seja, pode não haver um tempo “certo”, mas há tempos errados. Assim, o músico deve memorizar o tempo que definiu para que consiga tocar sempre àquela velocidade, mesmo sob condições de maior ansiedade (Cooper, 2007). Um erro bastante comum em audições é a contagem pouco precisa dos tempos de duração de notas longas e de pausas, demonstrando pouca atenção em relação à subdivisão do tempo. Estes problemas podem ser resolvidos com a utilização meticulosa do metrônomo e com o recurso a autogravação (McCarty, 1988).

Yeo (2013) refere que, até certo ponto, os livros de excertos podem ser uma boa opção. No entanto, é frequente estes livros apresentarem problemas: excertos escritos na clave errada; notas erradas; falta de indicações de dinâmicas e de *tempo*; e falta de pontos de referência, como números de compasso. Assim, apesar de serem uma boa ajuda, não devem ser a única fonte. Apenas a partitura geral da orquestra consegue dar a ideia da relação do instrumento com o resto da orquestra. É também muito importante ter acesso a dicionários de alemão, francês e italiano, pois é muito importante saber o que quer dizer cada palavra escrita na partitura.

McCarty (1988) salienta que os excertos pedidos em audições são passagens que não foram pensadas para serem tocadas fora do contexto orquestral e, muitas vezes, nem são passagens melódicas. Desta forma, o músico tem o desafio de apresentar o excerto no contexto musical correto, através do *tempo*, ritmo preciso, forma da frase, cor, dinâmica, consciência da tensão rítmica e harmónica, detalhes de articulação, ataques e finais de nota, entre outros.

Relativamente ao estudo do repertório, Cooper (2007) salienta que a preparação com o metrônomo é essencial. O estudo da técnica envolve uma grande disciplina: se

determinada passagem não está clara, então a velocidade está demasiado rápida. Assim, para dominar a passagem, é importante procurar formas de fazer com que uma passagem pareça nova. O autor salienta também que é importante o estudo de uma determinada passagem numa velocidade em que não haja tensão e ir aumentando a velocidade, fazendo um esforço por nunca aumentar a tensão. O’Gieblyn (n.d.) considera que o metrónomo é uma das ferramentas mais importantes na preparação de uma audição, visto que a precisão rítmica é crucial para ganhar uma audição. Assim, é importante começar a estudar determinado excerto numa velocidade muito lenta até se dominar notas e ritmos sem erros e aumentar o tempo gradualmente. De seguida, é muito benéfico estudar com diferentes subdivisões, diferentes acentuações e desfazamento da primeira nota de cada célula. Gravar os excertos com o metrónomo ligado permite verificar se há irregularidades rítmicas ou tendência para acelerar ou atrasar o tempo.

Para além do estudo técnico, Cooper (2007) realça a importância de se adquirir uma personalidade musical. Se um músico conseguir tocar com um bom domínio técnico e com uma sonoridade elegante, pode ter uma boa vantagem na audição, mas não é suficiente. Cada excerto deve ter o seu carácter específico, sendo essencial refletir sobre cada um, mesmo sem o instrumento. Deve haver um plano para cada excerto e cada frase deve ser pensada de modo a ser tocada sempre da forma desejada - em momentos de maior ansiedade, é menos uma preocupação. Em relação ao que se escreve na partitura, Sprott (2010) considera pertinente escrever sempre uma palavra para cada excerto que relembre o ambiente que se quer transmitir. Cada excerto é uma oportunidade para mostrar uma qualidade diferente. O autor refere que nos primeiros dias de estudo são precisos cerca de 90 segundos para pensar em tudo o que está escrito no papel e em tudo o que é necessário para se ser bem sucedido. A cada dia que passa, o tempo necessário a pensar no excerto vai diminuindo. À medida que o músico se vai familiarizando com o que tem escrito na partitura, vai ser capaz de processar toda a informação em menos tempo. O objetivo é que no dia anterior à audição precise apenas de 10 segundos para pensar entre cada excerto. Charreyre (como citado em Bellon, 2006) refere que a melhor forma de se pensar no fraseado que se pretende é através do canto, ao mesmo tempo que se vai fazendo as posições no instrumento. Desta forma, o músico fica mais próximo da expressividade pretendida, pois não existe o intermediário do instrumento.

Outra técnica sugerida por O’Gieblyn (n.d.) é o recurso ao gravador, pois ouvir a nossa própria gravação pode ser uma prática muito elucidativa. Muitas vezes, o músico apercebe-se de certos aspetos de que não gosta, pois a perceção que se tem quando se está a tocar ou quando se ouve a gravação pode ser muito diferente. Assim, é importante reconhecer o que se pode melhorar e saber como lá chegar. O autor sugere também que se deve ouvir a mesma gravação várias vezes e focar a atenção num aspeto específico de cada vez, como a precisão rítmica, as dinâmicas, a afinação. Knopper (n.d.) realça que se deve separar as atividades de gravar e ouvir de forma a que se possa focar em profundidade na forma como a música está a soar. Depois de a

gravação ser atentamente ouvida, é importante estabelecer um plano de trabalho que possa levar os excertos ao máximo nível de detalhe.

Uma boa estratégia para um músico se preparar para o ambiente da audição, é fazer audições simuladas. Assim, deve procurar pessoas que respeite musicalmente, quer sejam do mesmo instrumento, quer sejam de outro. Deve dar cópias dos excertos a cada um e pedir para se colocarem no papel de júri, anotando comentários num papel e dando a opinião no final da prova. Este processo vai fazer com que fique menos nervoso no dia da audição, porque já fez "essa" audição algumas vezes nos dias anteriores (Nuccio, 2017). A audição simulada deve ser o mais real possível: deve usar a roupa que vai usar no dia da audição; o júri deve escolher a ordem dos excertos; o músico deve tocar atrás de uma cortina, visto que é uma situação estranha para quem nunca experienciou; deve tentar simular o nervosismo, por exemplo, subindo um lance de escadas a correr antes de começar a tocar, de forma a fazer com que o ritmo cardíaco aumente; deve ajustar a temperatura da sala, de acordo com os efeitos que costuma sentir no momento da prova (como mãos frias ou mãos a suar); deve tocar todo o repertório, sem falar e sem interrupções; deve pedir aos colegas para fazerem pedidos com diferentes interpretações, pois os maestros procuram alguém que seja capaz de se ajustar ao que é pedido no momento (O'Gieblyn, n.d.). Pode ser vantajoso gravar estas audições simuladas, de forma a que se possa proceder a uma análise comparativa relativamente às gravações realizadas nas sessões de estudo regulares (Knopper, n.d.).

Quando se sabe a data da audição, é importante verificar se o instrumento está em boas condições. Se o instrumento não estiver perfeito, pode ser preciso fazer mais força em certas chaves⁶, algumas notas podem ser emitidas com maior dificuldade, algumas notas podem estar desafinadas, entre outros. Caso seja necessário algum ajuste, o músico deve levar o instrumento a um especialista com alguma antecedência em relação à audição (Cooper, 2007). Os instrumentistas de palheta dupla têm também a preocupação com as palhetas. Na preparação para uma audição, o músico deve fazer um número de palhetas superior ao habitual e deve escolher a cana com algum cuidado, para ficar apenas com material de excelente qualidade. Quando se vai para uma audição, é importante que o músico tenha a sensação de que tem uma variedade de boas palhetas à escolha, pois isto vai tirar um grande peso e ansiedade antes e durante a audição (Cooper, 2007).

Há certos aspetos não-musicais que o músico deve ter em conta para estar ao mais alto nível no dia da audição. Deve certificar-se que tem uma rotina diária saudável, adotando um regime de sono suficiente, uma alimentação equilibrada, e uma prática de exercício físico de forma regular (Waterhouse, 2003).

Knopper (n.d.) refere que o músico deve fazer um esforço por abordar o dia da audição como se fosse um dia normal de estudo, sendo importante evitar ajustes de

⁶ O termo "chaves" refere-se a mecanismos presentes em diversos instrumentos musicais, como é o caso do fagote.

última hora. Se for possível, deve gravar a audição para análise posterior. No geral, deve tentar aprender o máximo com a experiência e usá-la para melhorar o processo da audição de forma a que da próxima vez possa ser melhor.

Se for possível, o músico deve tentar ir ao local da audição antes da prova, para conhecer a sala, a acústica, a orquestra para o qual vai fazer a prova, entre outros. Já na sala de aquecimento, o músico deve ter comida e água, porque muitas vezes não sabe o tempo que vai ficar à espera da prova. O autor também aconselha levar livros ou revistas, para que o músico esteja distraído, em vez de estar a ouvir os outros candidatos a tocar. Desta forma, não está sistematicamente a pensar se eles tocam melhor ou pior, ou se deve mudar alguma coisa na sua interpretação. (Nuccio, 2017).

No momento da audição, o músico deve concentrar-se em não dar qualquer argumento ao júri que possa ser usado contra ele. Certas particularidades como deixar fugir ar da embocadura, excesso de movimento corporal ou fazer certas expressões exageradas pode levar o júri a eliminar candidatos. Numa audição, não se deve fazer nada que não tenha sido experimentado nas sessões de estudo. Uma audição deve ser simplesmente uma representação da forma de tocar de todos os dias. Assim, a sinceridade é a chave para a comunicação musical e só desta forma será possível conseguir convencer o júri e o maestro que realmente se sabe o que se está a fazer (McGill, 2007).

Por fim, Cooper (2007) realça que há muitas pessoas que perdem tempo e energia a preocupar-se com coisas que não podem controlar, como, por exemplo: que músicos irão fazer a audição; quantas pessoas irão aparecer; qual será a ordem e o que isso pode significar; qual será a temperatura da sala; qual será a acústica da sala; o que é que o júri poderá querer ouvir; qual será o estado do tempo; como está a sua saúde no dia da audição; será que o júri vai gostar da sua prestação; e, por último, se irá ganhar o lugar. Em vez disso, o músico deve estar concentrado naquilo que pode controlar, que inclui a atitude, a preparação, as palhetas e a performance.

2.1.3. A ansiedade de palco

A ansiedade em performance, também conhecida como *stage-fright*, é um medo exagerado, por vezes incapacitante, de se apresentar em público. Algum nível de tensão pode ser benéfico para a performance, mas a conversa interior e a sensação de pânico podem afetá-la de forma muito prejudicial (Wilson & Roland, 2002).

As crianças raramente sentem o tipo de ansiedade em performance que afeta as pessoas mais velhas. Pelo contrário, as crianças adoram atuar, ter uma audiência e não se importam com pequenas falhas que possam acontecer. A transição desta fase para uma ansiedade em performance elevada deve-se a uma combinação de fatores, entre os quais o temperamento inato; o aumento da capacidade cognitiva e de auto-reflexão; a educação em casa e outras experiências interpessoais; a nossa perceção e

interpretação do mundo que nos rodeia; as nossas capacidades técnicas; e experiências performativas específicas que possam ter um impacto positivo ou negativo (Kenny, 2006).

Muitos *performers*, pela natureza da sua profissão, são afetados pelo stress relacionado com o facto de terem de atuar sob condições de grande adrenalina, ansiedade, fadiga, pressão social e insegurança financeira (Kenny, 2006).

Os efeitos da ansiedade na performance são muito variáveis de pessoa para pessoa. A tabela 25 mostra as categorias definidas por Klickstein (2009), que contêm os efeitos da ansiedade na performance em diferentes fases e em diferentes níveis.

Tabela 25 - Efeitos da ansiedade na performance. Adaptado de (Klickstein, 2009).

Pré-performance	Durante a performance		Pós-performance
	Físicos/ comportamentais	Mentais/ emocionais	
Evitar a prática	Tremor	Medo	Pensamento distorcido
Prática obsessiva	Mãos frias	Confusão	Vergonha
Desorganização	Batimento cardíaco acelerado	Lapsos de memória	Raiva/ hostilidade
Depressão/ fadiga/ preguiça	Transpiração	Pensamento distorcido	Atribuição errada
Preocupação/ pensamento distorcido	Náuseas/ tonturas	Agitação	Evitar a prática
Dor de cabeça	Tensão muscular	Hipersensibilidade	Depressão/ fadiga
Insónias	Insegurança técnica	Pensamentos negativos	Insónia persistente
Problemas de concentração	Respiração irregular	Vergonha	Problemas com relacionamentos
Problemas intestinais/ perda de apetite	Boca seca	Raiva	Declínio do rendimento escolar
Problemas com relacionamentos	Vontade de urinar	Pânico	Abuso de substâncias prejudiciais à saúde
Declínio do rendimento escolar			
Abuso de substâncias prejudiciais à saúde			

Há diferentes intervenções que podem ser feitas de forma a reduzir a ansiedade sentida pelo músico. Kenny (2006) enumera e descreve sucintamente as principais técnicas:

- As terapias behavioristas focam-se na mudança dos comportamentos disfuncionais que surgem quando as pessoas se sentem ansiosas. Um dos principais alvos destas terapias é a excessiva tensão muscular, que é tratada com treino de relaxamento muscular profundo. Neste processo, a pessoa é encorajada a imaginar certas situações de ansiedade em diferentes graus até que consiga visualizar a experiência sem que a tensão muscular se intensifique.

- A terapia cognitiva dá mais ênfase à mudança de padrões de pensamentos deformados que dão origem a comportamentos inadaptados, tais como excessiva tensão muscular, o evitar da situação que provoca o medo ou uma performance menos conseguida. Nesta terapia, as pessoas aprendem uma nova capacidade chamada reestruturação cognitiva, que é um processo onde o pensamento negativo e destrutivo é substituído por outras formas mais produtivas de compreender a situação problemática.

- A teoria cognitiva-behaviorista é a combinação das intervenções cognitiva e behaviorista e visa a mudança de padrões de pensamento negativo e comportamentos. Esta terapia não se baseia apenas na fala - envolve a manutenção de registos do cliente, uma participação ativa, aplicação e avaliação.

- Outras intervenções incluem: a técnica de Alexander, que é um processo de educação onde se apreende uma série de capacidades que resultam em diminuir tensão muscular em certas áreas do corpo e, assim, o movimento torna-se mais fácil e menos esforçado; a meditação, que é uma prática autorreguladora onde se treina a concentração de forma a provocar processos mentais com grande controlo da ansiedade na performance musical; o *biofeedback*; a hipnose.

Dunkel (1989) sugere algumas ideias-chave que o músico pode interiorizar como reação aos pensamentos negativos que ocorrem em relação à performance: “Os pensamentos não são reais, por isso não reajas ao que eles te dizem”; “tenta fazer o melhor e aceita o que acontecer”; “não te preocupes com o que as outras pessoas pensam”; “vê as audições como um desafio”; “pensa no que estás a dizer a ti próprio, vai ajudar-te em alguma coisa?”; “sê bom para ti próprio, não te tortures”; “não podes saber já o resultado, por isso não vale a pena estares a pensar nisso”; “concentra-te na música”; “não tragas à memória más experiências do passado”; “imagina resultados positivos”; “se aceitares o medo, os seus efeitos podem diminuir”; “não te preocupes com o que vai acontecer”; “torna um hábito teres pensamentos novos, bons e positivos”; “guarda as filosofias para depois da performance”; “aprende a gostar de te ouvir tocar”; “classifica o nível da tua ansiedade (1-10)”; “estar nervoso é normal”; “faz uma contagem decrescente para relaxar (de 10 até 1)”; “cometer erros é normal”; “aconteça o que acontecer, tu estás bem”⁷.

Segundo Klickstein (2009), uma pessoa não pode escapar à possibilidade de ser ansiosa durante a performance. No entanto, pode acalmar essa ansiedade, pois há

⁷ Tradução livre dos termos utilizados pelo autor.

diversas estratégias para se lidar com o stress. Com tempo e com esforço, a ansiedade em performance e todos os seus efeitos podem ir diminuindo e deixam de ser um bloqueio. O autor acredita que, se o músico for capaz de realizar este caminho, a performance em público será um dos seus maiores prazeres.

2.2. Excertos selecionados de fagote

Muitos professores de fagote defendem a existência de excertos orquestrais no currículo de estudo de alunos de nível médio e superior quer estes aspirem, quer não, a uma carreira de orquestra (Oyen, 1998). Pesavento (1989) elabora uma lista de excertos de nível intermédio a serem integrados nas aulas de fagote e refere algumas características que devem ser tidas em conta na abordagem ao estudo dos excertos: ter sempre em conta a linha musical; deve ser analisado o contexto orquestral do excerto, assim como dados sobre o compositor, período, estilo e forma; cada excerto deve ser selecionado com propósitos técnicos e musicais específicos.

O estudo de excertos é muito importante para aqueles instrumentistas que pretendem uma carreira orquestral, sendo que os músicos de orquestra continuam a praticar os excertos durante a sua vida profissional de forma a rever passagens para futuros concertos e para manter o nível em obras mais exigentes (Oyen, 1998). Os excertos são valiosos como treino técnico e musical e pertencem a obras orquestrais onde o fagote tem uma grande importância (Oyen, 2005).

Oyen (1998) organizou uma lista com as coleções de excertos orquestrais de fagote existentes. Elaborou, também, outra lista com compilações de estudos baseados em excertos orquestrais e compilações de arranjos de excertos orquestrais. Estas composições teriam, pelo menos, um destes propósitos: fornecer estratégias para o estudo dos desafios que o excerto apresenta; ou para o fagotista se familiarizar com as passagens mais importantes do repertório orquestral.

2.2.1. Mozart, *As Bodas de Fígaro* (abertura)

Overture.
Presto.

The image shows a musical score for the Overture of 'The Marriage of Figaro' by Mozart, measures 1-24. The score is in bass clef with a key signature of two sharps (D major). It features three staves of music. The first staff starts with a piano (pp) dynamic and includes a first ending bracket. The second staff has a fortissimo (ff) dynamic and a piano (p) dynamic. The third staff continues the melodic line.

Ex. 1 - Excerto de *As Bodas de Fígaro* de Mozart, abertura, compassos 1-24.

A ópera *As Bodas de Fígaro* de Mozart foi composta entre outubro de 1785 e abril de 1786, tendo sido estreada a 1 de maio de 1786 no Burgtheater, Viena. O libreto é escrito por Lorenzo da Ponte (1749-1838) e é baseado na obra *La Folle Journée* de Beaumarchais (Candé, 1994). A abertura da ópera é um *Presto* que dá, desde logo, a sensação do dia agitado que vai ser vivenciado por Susana e Fígaro (Tranchefort, 1998).

Weait (2013) considera que, na abordagem a este excerto, há alguns erros que são muito comuns: ritmo desigual; notas ou pausas apressadas; pausas demasiado longas; respiração em todas as pausas; mais importância dada à primeira parte do excerto; pouco cuidado na abordagem aos intervalos grandes; nota que inicia a ligadura com uma articulação muito pesada; dedos muito levantados em relação ao instrumento; tempo muito lento ou dinâmica muito forte. Com o objetivo de auxiliar na resolução de problemas técnicos neste excerto (e noutros excertos de características semelhantes), Weait (2013) elabora uma lista com diversas estratégias para serem aplicadas no estudo do excerto. Os exemplos seguintes (ex. 2-10) ilustram algumas dessas estratégias⁸.

- Tocar o excerto todo seguido, como se não houvesse pausas;



Ex. 2 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fígaro*. Adaptado de (Weait, 2013).

- A cada duas notas, tocar uma como se fosse semínima e a outra como se fosse uma *appoggiatura* para a nota seguinte;



Ex. 3 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fígaro*. Adaptado de (Weait, 2013).

⁸ Os exemplos ilustrados são baseados nos exemplos fornecidos por Weait (2013).

- Deslocar a primeira nota uma colcheia mais cedo e tocar todo o excerto com o novo fraseado, mudando a sensação de compasso (repetir o processo até que a primeira nota volte a tocar no primeiro tempo);



Ex. 4 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fígaro*. Adaptado de (Weait, 2013).

- Mudar o ritmo de diferentes formas, mesmo que isso resulte numa mudança de nota no tempo forte;



Ex. 5 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fígaro*. Adaptado de (Weait, 2013).

- Mudar a métrica. Por exemplo, se o excerto está escrito em colcheias, então pode ser tocado em tercinas, ou se o compasso é quaternário, pode ser tocado em ternário. O fraseado tem de ser sempre adaptado;



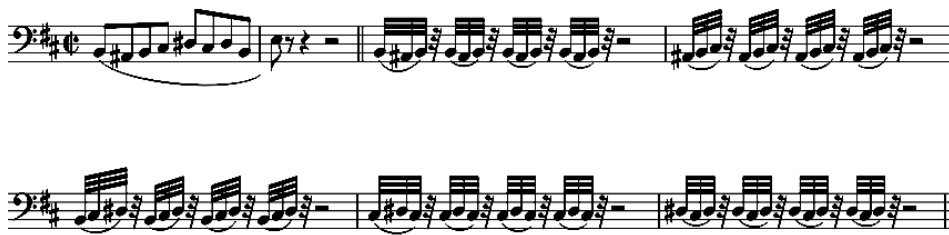
Ex. 6 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fígaro*. Adaptado de (Weait, 2013).

- Numa passagem mais difícil de, por exemplo, 4 notas, repetir essas notas em ritmos cada vez de menor duração - começar por semínimas, depois colcheias, depois tercinas, depois semicolcheias;



Ex. 7 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fíguro*.
Adaptado de (Weait, 2013).

- A partir de uma certa passagem de maior dificuldade, tocar as 3 primeiras notas o mais rápido possível e repetir algumas vezes. Depois, começar na segunda nota e tocar mais 3 notas o mais rápido possível. Continuar o processo até a passagem estar completa;



Ex. 8 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fíguro*.
Adaptado de (Weait, 2013).

- Começar a tocar a última nota e ir acrescentando a nota anterior de cada vez que se vai repetindo;



Ex. 9 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de *As Bodas de Fíguro*.
Adaptado de (Weait, 2013).

- Variar a articulação - notas ligadas, longas mas separadas, mais curtas, etc. Variar também dentro de um padrão, como duas ligadas, duas separadas.



Ex. 10 - Sugestão de exercício para aplicar no excerto de As Bodas de Fígaro. Adaptado de (Weait, 2013).

Para Nuñez (n.d.), a dificuldade deste excerto é bastante clara: a velocidade é muito rápida e a dinâmica é *pianissimo*. No entanto, para efeitos de estudo, o autor considera que não se deve começar por tocar numa dinâmica muito *piano*. É mais produtivo começar por tocar devagar e ser muito paciente, tendo em mente que cada nota tem exatamente a mesma duração. Só quando se consegue tocar numa velocidade razoável com o metrónomo, é que se deve começar a diminuir a dinâmica aos poucos, até chegar a *pianissimo*.

Clouser (como citado em Unger, 2010) aponta que a dificuldade de tocar o excerto numa audição de seleção tem a ver com o facto de ser difícil transmitir a atmosfera correta e reproduzir a situação pretendida pelo compositor dado faltarem os restantes instrumentos previstos na orquestração, nomeadamente os que tocam em unísono com o fagote. As imperfeições que possam existir na execução dos fagotes, que normalmente estão escondidas pelas cordas, numa execução a solo ficam expostas.

McGill (1995) refere que, após a análise do excerto relativamente à função de cada nota do excerto, deve-se proceder ao agrupamento da forma que parecer mais adequada. Tal como quando falamos agrupamos as letras e formamos palavras, para McGill (1995), na música passa-se o mesmo. Assim, deve haver um agrupamento de notas, em vez de notas isoladas que se tocam umas a seguir às outras. A técnica torna-se mais fluída e o significado musical será melhor compreendido.

Svoboda (como citado em Unger, 2010), refere também que este excerto deve ser tocado de forma elegante uma vez que se trata de Mozart. Para o autor, este excerto demonstra a capacidade do candidato em tocar sob pressão, pois é necessária uma boa facilidade técnica, ter uma pulsação⁹ estável, tocar numa dinâmica muito suave e ter uma boa articulação.

⁹ No presente estudo, o termo pulsação refere-se à pulsação musical.

2.2.2. Beethoven, 4ª Sinfonia (4º andamento)



Ex. 11 - Excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven, 4º andamento, compassos 184-190 e 348-fim.

A 4ª Sinfonia de Beethoven foi composta em 1806 e estreada em março de 1807 em Viena, no palácio Lobkowitz. A estreia em espaço público foi em novembro do mesmo ano no Hoftheater, Viena, onde teve uma excelente recepção. Foi dedicada ao conde de Oppersdorf, que a tinha encomendado (Candé, 1994). O 4º andamento desta sinfonia é um *Allegro ma non troppo* e está na tonalidade de Si bemol maior num compasso binário (2/4). É um *breve final, de uma ligeireza descuidada, rodopiante — imediatamente revelada pela sinuosidade rápida da frase expressa pelos violinos* (Tranchefort, 1998, p.55).

Weait (2013) refere que o objetivo ao se estudar este excerto é tocar com musicalidade e confiança. Assim, é necessário decidir o fraseado antes de começar a praticar o excerto. Para além disso, no processo de articulação das notas deve-se manter a língua leve e o ar com uma grande velocidade. O autor refere ainda que se deve evitar tocar as notas demasiado curtas, visto que o tempo muito rápido já cria a ilusão das notas serem curtas.

Para Clouser (como citado em Unger, 2010), o importante numa audição é demonstrar que se domina a articulação. O autor acrescenta que a dificuldade do excerto não é simplesmente a velocidade, mas a sua natureza *dolce*. De forma a conseguir este caráter, a *appoggiatura* deve ser elegante. Assim, uma sugestão prática passa por alongar o Ré₃ (nota da *appoggiatura*) de forma a contrariar a tendência para apressar a passagem.

Leclair (como citado em Unger, 2010) considera que o excerto aparece na lista de audição porque mostra a capacidade do músico de fazer *staccato* duplo. Já Svoboda (como citado em Unger, 2010) acredita que aparece na lista porque mostra a mestria técnica, concentração, articulação e sentido de estilo musical do candidato.

A ornamentação dá mais visibilidade a uma nota e, por isso, é importante salientar bem a nota da *appoggiatura* assim como a nota que está a ser ornamentada. Visto que está presente a indicação *dolce*, o solo não deve soar a uma “metralhadora” e deve-se evitar fazer acentos (McGill, 1995).

Dahl (n.d.) sugere que se comece a praticar o excerto numa velocidade mais lenta, numa articulação *legato* e pensar no fraseado. Também é preciso ter em atenção aos

intervalos entre notas, porque, numa velocidade mais rápida, as notas podem tornar-se pouco perceptíveis. Para além disso, o solo deve ser estudado até se conseguir uma velocidade mais rápida do que a final, para depois se poder abrandar o tempo e o solo parecer mais relaxado e fácil.

Para centrar a atenção na forma como é executada a nota da *appoggiatura* (Ré₃), Weait (2013) recomenda que se estude o excerto da seguinte forma: em primeiro lugar, deve-se tocar todas as notas como se fossem semínimas (incluindo a *appoggiatura*). Pode ser benéfico aprender a tocar a *appoggiatura* das duas formas - antes do tempo e a tempo. O autor considera que ambas são válidas, porém, pode ser vantajoso ter as duas formas dominadas, caso seja pedido por algum maestro. Assim, deve-se repetir o exercício em semínimas, mas, desta vez, o Ré₃ e o Dó₃ (a nota da *appoggiatura* e a nota seguinte) deverão ser tocadas em colcheias, o que vai fazer com que o Ré₃ seja tocado a tempo; depois, deve-se fazer o mesmo exercício, contudo, desta vez o Si₂ e o Ré₃ (a nota da *appoggiatura* e a nota anterior) deverão ser tocados em colcheias, o que vai fazer com que o Ré₃ seja tocado antes do tempo.

2.2.3. Tchaikovsky, 4ª Sinfonia (2º andamento)

Ex. 12 - Excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky, 2º andamento, compassos 274-fim.

A 4ª Sinfonia de Tchaikovsky foi composta entre 1876-1878, período em que o compositor se encontrava em Moscovo e, posteriormente, em Roma. A obra foi estreada em fevereiro de 1878 pela direção de Nikolai Rubinstein (Candé, 1995). Tchaikovsky escreveu uma carta ao seu amigo Nadejda von Meck, onde referia que começara a escrever uma sinfonia e iria dedicar-lha por ir de encontro às suas ideias e pensamentos mais profundos (Tranchefort, 1998). O 2º andamento desta sinfonia é um *Andantino in modo canzona*, onde a melodia é inicialmente recitada pelo oboé, passando para outros instrumentos e finalizada pelo fagote, com um contraponto nas cordas. Segundo Tchaikovsky, este andamento *exprime uma outra fase da angústia. É esse estado melancólico que se experimenta à noite, quando estamos sós, fatigados, após o trabalho. Pegámos num livro, mas caiu-nos das mãos. Somos assaltados por um enxame de recordações. Estamos tristes perante tantas coisas que aconteceram e que já*

se foram, mas alcançamos também prazer ao evocar a juventude. Lamentamos o passado, mas não temos vontade de recomeçar a viver. É agradável descansar e fazer uma retrospectiva... (como citado em Tranchefort, 1998, p.798)

O compositor faz questão de referir não só o tempo deste andamento, mas também o estilo: deve ser executado num tempo moderado e em modo de canção. O excerto é uma linha a solo para o primeiro fagote que se situa no final do andamento. Neste ponto, o acompanhamento consiste apenas nos naipes de cordas, sendo que o timbre do fagote se projeta facilmente e é realçado pela textura sonora transparente da orquestra. Este tema é recorrente ao longo do andamento e fica na memória do ouvinte porque passa por diferentes instrumentos e, desta forma, quando chega a vez do fagote, é mais uma reflexão do que apresentação (Pesavento, 1989).

Para Dahl (n.d.), as principais dificuldades deste excerto passam por tocar de forma suave numa dinâmica de *piano*, manter a afinação correta, controlar a respiração de modo a não interromper a frase mais do que o musicalmente correto, mas a maior dificuldade é atingir o carácter adequado. Como o solo de fagote funciona como uma reminiscência, tem de ser muito expressivo.

Clouser (como citado em Unger, 2010) refere que este excerto está incluído no repertório das audições de seleção porque mostra a capacidade do músico em criar um momento musical associado a uma emoção. Assim, se se perder a emoção correta, o excerto torna-se aborrecido. Uma interpretação bem sucedida deste excerto requer que o músico tenha um conceito apropriado do mesmo e que compreenda o seu conteúdo emocional.

O excerto tem indicações de *staccato* sobre algumas notas, mas isso apenas significa que são separadas das notas seguintes e não devem ser demasiado curtas (McGill, 1995). As marcas de acento devem ser interpretadas de acordo com o contexto e, neste caso, a articulação não deve ser muito pesada mas, por outro lado, as notas precisam de mais apoio de ar (Pesavento, 1989).

Uma forma de praticar a resistência física neste solo é estudar o excerto numa só respiração. Depois de se praticar deste modo, pode-se acrescentar uma respiração no meio e o solo vai tornar-se bastante confortável (Dahl, n.d.).

Os últimos cinco compassos criam um problema diferente ao músico: o motivo melódico já é conhecido, mas agora aparece num registo médio do instrumento e requer um bom suporte de ar e um bom controlo da embocadura para gerir o extenso *morendo* (Pesavento, 1989).

2.2.4. Stravinsky, *Sagração da Primavera*

L'ADORATION DE LA TERRE
Lento tempo rubato $\text{♩} = 50$

Solo ad lib.

poco accel.

in tempo

in Tempo Più mosso

poco più f

Ex. 13 - Excerto de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, compassos 1-15.

A *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, foi composta entre 1911 e 1913 e estreada no dia 29 de maio de 1913 no Teatro dos Campos Elísios, em Paris. Foi estreada pelos Ballets Russes de Diaghilev, com coreografia de Vaslav Nijinsky e direção de Pierre Monteux (Candé, 1995). A obra aborda um ritual sacrificial pagão, sendo que a estreia teve um impacto histórico no público, que estava habituado a uma tradição de *ballet* mais clássica. A obra está dividida em duas seções principais, *A Adoração da Terra* e *O Grande Sacrifício*, sendo que cada uma é constituída por uma série de jogos rituais e de cenas encantatórias. A longa introdução é interpretada essencialmente por instrumentos de sopro, sendo que inicia com um tema no registo agudo do fagote (Tranchefort, 1998).

De acordo com Allard (1990), Stravinsky disse a François Oubradous, fagotista solista na ópera, que o solo deveria ter um caráter doloroso. Uns dias depois, Stravinsky aconselhou outro fagotista, Gustav Dhérin, a tocar o solo inicial de forma a soar “bonito”. Assim, Allard mostra que há diferentes teorias sobre a interpretação deste solo.

Relativamente ao motivo que levou Stravinsky a escrever o solo num registo tão agudo, as evidências parecem mostrar que ele não considerava que o registo fosse tão extremo. Ele considerava que este registo era simplesmente ignorado por muitos compositores até então (Grymes, 1998).

Segundo Grymes (1998), o material musical da obra tem muitas influências de canções tradicionais. O solo inicial é inspirado em “Tu, Manu seséréle” (canção tradicional lituana), que está presente em *Melodje ludowe litewskie* de Anton

Juszkiewicz. Stravinsky acrescentou *appoggiaturas* de forma a imitar a música tradicional russa.

Através da análise de muitas gravações feitas desta obra, Huang (2004) chegou à conclusão que o *tempo* das interpretações tem vindo a tornar-se mais lento ao longo dos anos. Segundo o autor, isto aconteceu porque os fagotistas foram ganhando cada vez mais controlo sobre o instrumento, permitindo que tocassem este solo de uma forma mais expressiva, apesar das dificuldades. A reforma do fagote Heckel em 1948 também contribuiu para melhorar as possibilidades técnicas do instrumento. Considerando que geralmente a emissão das notas do registo agudo do fagote francês (usado na altura da estreia) é mais fácil do que no fagote alemão e a maior parte das gravações são com fagote alemão, então o autor conclui que o controlo do instrumento deve ser muito melhor nos dias de hoje do que na época das primeiras gravações.

Weait (2013) refere que este excerto é de grande importância para causar boa impressão em audições, pois está presente em grande parte das audições de seleção. Leclair (como citado em Unger, 2010) acrescenta que a execução do excerto revela se o instrumentista tem um conceito correto do contexto, o controlo do ritmo subjacente e a afinação no registo agudo.

Huang (2004) refere que a primeira nota, Dó₄, normalmente aterroriza os fagotistas. Isto acontece porque esta nota não é só a primeira nota do solo de fagote, mas também a primeira nota de toda a obra. Portanto, ter confiança e conhecimento na forma como tocar esta nota é de grande responsabilidade. No início da introdução, Stravinsky escreveu *tempo rubato*. Escreveu também *colla parte* nas partes de clarinete, clarinete baixo e trompa, enquanto que na parte de fagote anotou *solo ad lib*. Desta forma, a liberdade tomada pelo solista tem de ser de modo a que não comprometa o sincronismo com os outros instrumentos, exceto no primeiro compasso, onde o fagote toca sozinho. De outra forma, é muito difícil para os outros instrumentos de sopro tocarem juntos com o fagote.

Para McGill (1995), a estrutura fundamental do excerto baseia-se numa sequência descendente de três notas (Dó₄-Si₃-Lá₃). É preciso ter muito cuidado na abordagem ao ritmo, de forma a ser rigorosa a distinção entre colcheias, tercinas, semicolcheias e quintinas. A nota Si₃ tem sempre duas notas ornamentadas associadas, sendo que não é preciso tocar a ornamentação muito rápido, deve-se tocar de forma que seja percebida claramente. Quando se toca este excerto, deve-se ter em mente o carácter primitivo do *ballet*.

Nuñez (n.d.) realça que no início não há nenhuma indicação de dinâmica. A primeira vez que aparece alguma indicação é já no final do 1º solo e é *piano*. Assim, como antes não há qualquer indicação, o intérprete pode escolher a dinâmica que considera que é mais adequada. No entanto, a indicação de *piano* surge a seguir ao solo do corne-inglês (onde o fagote tem a nota Lá₃ sustentada). Isto significa que o Lá₃ nunca deve ser tocado muito *piano*, para que na secção seguinte seja possível tocar

com uma dinâmica que se defina então como *piano*. O autor refere, ainda, que se deve tentar usar sempre as digitações padrão do instrumento, visto que o som fica mais uniforme.

2.2.5. Ravel, *Bolero*

Ex. 14 - Excerto de *Bolero* de Ravel, compassos 41-57.

O *Bolero* de Ravel foi composto entre 1927 e 1928 e estreado a 22 de novembro de 1928, na Ópera de Paris. Foi dedicado a Ida Rubinstein, que foi a bailarina intérprete da estreia, com coreografia de Bronislava Nijinska (Candé, 1995). A pedido da própria Ida Rubinstein, Ravel compôs o *Bolero* com vista a um futuro bailado e escolheu o bolero *pelo ritmo repetitivo até à obsessão desta dança e pela sua simplicidade melódica* (Tranchefort, 1998, p. 633). Ao esboçar um tema, decidiu repeti-lo muitas vezes sem nenhum desenvolvimento temático, fazendo apenas alterações na intervenção da orquestra. A obra contém dois temas, cada um com duas partes de oito compassos, sendo que um está na tonalidade de Dó maior e o outro em Dó menor. O primeiro instrumento a apresentar o tema é a flauta, seguindo-se o clarinete, que repete o mesmo tema. O fagote é o terceiro instrumento a intervir como solista, que apresenta pela primeira vez o segundo tema. O que vai criar variedade sonora nesta obra é a progressão da dinâmica e o jogo dos timbres instrumentais (Tranchefort, 1998).

A melodia é baseada na música tradicional da Península Ibérica. Ao longo da sua vida, Ravel foi bastante influenciado pela música, dança e ritmos da Ibéria, pois a sua mãe tinha ascendência espanhola. A coreografia original do *ballet* tem lugar num café espanhol mal iluminado. Uma jovem mulher começa a dançar um bolero apático; outros clientes reparam na jovem e o grupo começa a juntar-se a ela, cada vez com mais êxtase, à medida que o crescendo da música vai acontecendo. Os dançarinos ficam loucos com o ritmo e melodia quando a obra termina. Ravel acreditava que esta obra não iria ser tocada em salas de orquestra, apenas em contexto de *ballet*, mas o Bolero acabou por se tornar bastante popular e era apresentado nas duas formas (Ramey, 1994).

Ao interpretar este excerto, deve-se ter em conta que este é o segundo tema e é diferente do anteriormente tocado pela flauta e pelo clarinete, pois Ravel acrescenta tensão (dissonância) e relaxamento (consonância). Devido à dissonância acrescentada, não se deve tocar o solo de forma plácida como os instrumentos anteriores; por outro lado, não se deve deixar levar pela emoção influenciando o volume de som, pois a obra é um grande crescendo e o solo de fagote é apenas terceira entrada, ainda no início da obra. Por este motivo, não se deve tocar o excerto como se fosse um evento isolado ou o clímax da obra (Ramey, 1994).

A dificuldade do excerto está no facto da flauta e do clarinete tocarem muito piano e o fagote deve tocar apenas um pouco mais forte do que o clarinete. Para além disso, enquanto a flauta e o clarinete tocam num registo médio/grave, o fagote toca no registo agudo, o que faz com que seja mais difícil para o fagote começar o solo (Nuñez, n.d.). O solo deve ser muito sensível, os dedos devem mexer de forma muito suave e o som deve ser sedoso (Dahl, n.d.).

Deve-se iniciar a emissão do som atacando com a língua e não apenas com o ar. Isto vai ajudar a que se toque exatamente em tempo e pode-se ajudar a preparar a nota com o diafragma (Nuñez, n.d.). Uma estratégia sugerida por Dahl (n.d.) para entrar no tempo é utilizar *vibrato* na primeira nota no ritmo das semicolcheias. Isto vai dar o tempo e vai tornar a primeira nota expressiva. Os dedos devem mexer com a máxima suavidade para não quebrar a linha expressiva da melodia.

Para McGill (1995), a estrutura base é apenas um longo Sib_3 que desce até ao Sol_3 e termina no Mi_3 . O autor relembra que o último $Réb_4$ da sequência (compasso 7 do solo) não tem acento e a verdadeira chegada acontece no Sol_3 do tempo seguinte.

Svoboda (como citado em Unger, 2010) sugere, como prática de estudo, ter sempre o acompanhamento da caixa de rufo presente na nossa mente. Por outro lado, para aperfeiçoamento técnico, Clouser (como citado em Unger, 2010) refere que é conveniente fazer exercícios em repetição constante nas secções de registo agudo mais exigentes, de forma a dominar a passagem e tornar o ritmo mais rigoroso.

3. Metodologia de Investigação

A presente investigação, que tem como objetivo principal contribuir para a compreensão dos fatores que promovem uma melhor preparação dos candidatos a uma audição de fagote para uma orquestra, é uma investigação descritiva, na qual foram adotados métodos diversificados. Segundo Carmo & Ferreira (2008), uma investigação descritiva *implica estudar, compreender e explicar a situação actual do objecto de investigação. Inclui a recolha de dados para (...) responder a questões que lhe digam respeito*. Assim, está dividida em três técnicas de recolha de dados distintas que, no final, vão permitir um conhecimento mais próximo da realidade.

A primeira técnica é a análise de documentos, onde foram reunidos diversos editais que as orquestras fornecem ao público quando abre uma vaga para uma audição de fagote. Alguns editais foram encontrados *online*, enquanto outros foram facultados pelas próprias orquestras para a presente investigação. Os editais reunidos representam o documento que foi emitido aquando da última audição de cada instituição. Esta pesquisa tem como objetivo perceber quais são os excertos de fagote mais solicitados pelas orquestras em Portugal, assim como verificar se há outras informações relevantes fornecidas aos candidatos. Foi escolhida esta forma de recolha de dados porque, ao analisar estes documentos, é possível ter uma visão das audições mais pormenorizada, com todos os dados que foram fornecidos aos músicos no momento em que se candidataram a determinada posição.

As orquestras representadas nos documentos reunidos encontram-se listadas na tabela 26, assim como a data e a indicação da posição específica para o qual a audição se destinava.

Tabela 26 - Identificação da orquestra, data da audição e posição de candidatura.

Orquestra	Data da Audição	Posição
Orquestra do Norte	27 de janeiro de 2015	Solista A e B
Orquestra Clássica da Madeira	18/19 de Julho de 2016	Solista A
Orquestra Metropolitana de Lisboa	3 de outubro de 2017	Solista A
Orquestra Metropolitana de Lisboa	7 de dezembro de 2016	Solista B
Orquestra Clássica do Sul	18 de outubro de 2016	Solista B
Orquestra Gulbenkian	18/19 de setembro de 2017	Solista B
Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música	25 de julho de 2017	Reforço

Foi realizada uma análise quantitativa no que diz respeito aos excertos, de forma a verificar quais os mais solicitados pelas orquestras em Portugal. De seguida foi realizada uma análise de conteúdo, onde foram procuradas mais informações relevantes relativamente às condições em que se deram as audições. Tendo em conta a informação disponibilizada nos documentos, foi estabelecido que os restantes tópicos a analisar seriam: o currículo; a gravação; a organização da audição; as peças a solo; a leitura à primeira vista; e a cortina. Após serem definidas as categorias a analisar, foram utilizados métodos quantitativos, de forma a compreender a percentagem de orquestras que organiza a audição em cada formato referido.

É necessário salientar que apenas uma orquestra, a Orquestra Metropolitana de Lisboa, está representada com dois documentos, com uma prova para solista A e uma prova para solista B. Como estes dois documentos são em tudo idênticos, exceto na terceira fase da audição, onde os excertos pedidos diferem, foi decidido abordar esta análise como se tivesse apenas um documento de cada orquestra, acrescentando apenas os excertos distintos na tabela onde faço a listagem dos excertos. No que diz respeito ao documento relativo à Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, é importante referir que este apenas contém os excertos da audição. Assim, foi considerado relevante questionar um dos membros do júri dessa audição sobre os mesmos tópicos analisados nos documentos das restantes orquestras.

A segunda técnica é um inquérito por entrevista direcionado a fagotistas de orquestras que já estiveram presentes na qualidade de júri em audições de seleção de orquestra para fagote. Foi escolhida a entrevista como método de recolha de dados porque se considerou que o contacto com especialistas na área fosse a forma mais eficaz de obter resultados significativos. Foi elaborado um guião de entrevista (ver anexo I) com perguntas abertas organizadas de uma forma estruturada, onde estavam focados os conhecimentos e opiniões do entrevistado.

O objetivo da entrevista desta investigação é perceber quais as principais qualidades que os elementos do júri procuram nos candidatos e, por outro lado, quais são os fatores que os levam a decidir por um candidato em detrimento de outro.

A amostra reunida é de 7 indivíduos. Os entrevistados foram selecionados de acordo com as orquestras em que estão inseridos, sendo que foi considerado pertinente dar maior importância às orquestras portuguesas que trabalham em regime *full-time*. Dos 7 indivíduos, 6 são do sexo masculino e apenas 1 é do sexo feminino. Foi realizada uma análise de conteúdo onde, sempre que considerado relevante, os resultados foram quantificados.

A terceira e última técnica de recolha de dados da presente investigação é um inquérito por questionário direcionado a docentes da disciplina de fagote. O objetivo deste questionário é conhecer a realidade das aulas de fagote em Portugal, relativamente à forma como os professores abordam os excertos orquestrais na sua prática pedagógica. O inquérito por questionário foi escolhido por se tratar de uma forma pertinente de investigar este ponto porque, por um lado, é possível questionar

um maior número de professores e, por outro lado, o inquérito inclui, maioritariamente, questões fechadas. O modelo do questionário, construído no contexto desta investigação, encontra-se em anexo (ver anexo II).

A amostra obtida é de 19 indivíduos, onde foi feito um esforço por selecionar professores que já lecionaram no ensino superior ou secundário. O questionário é anónimo, sendo que não foram pedidos dados pessoais dos colaboradores. No entanto, a partir da questão introdutória colocada, é possível qualificar os indivíduos relativamente aos níveis de ensino que já lecionaram. O gráfico 1 mostra o número de docentes inquiridos que lecionou em cada nível de ensino.

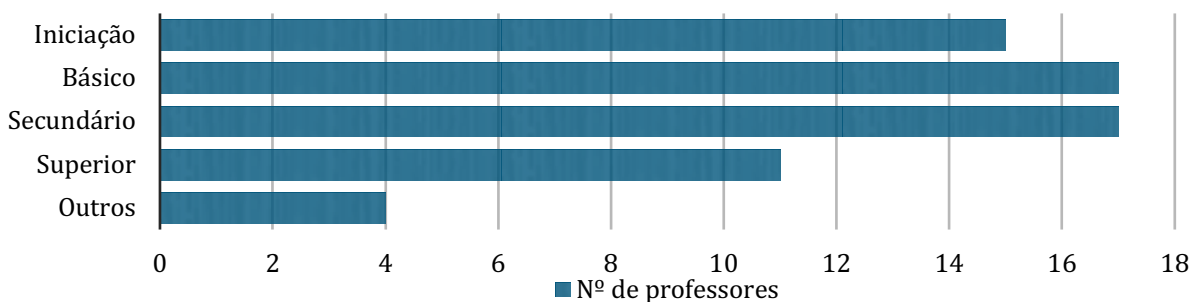


Gráfico 1 - Níveis de ensino lecionados pelos docentes de fagote inquiridos.

O gráfico mostra que muitos dos professores já deram aulas em diferentes níveis de ensino. Os inquiridos que responderam “outros” referiam-se a masterclasses e ensino profissional, sendo que ensino profissional também está subjacente nas respostas “básico” e “secundário”.

As questões fechadas colocadas no questionário — questões de escolha múltipla e questões onde foi aplicada a escala de Likert — foram analisadas através de métodos quantitativos. Para as questões abertas seguiu-se a análise de conteúdo onde, sempre que foi considerado relevante, os resultados foram quantificados.

4. Resultados e discussão

4.1. Análise documental

Excertos

Os documentos analisados referem-se aos editais fornecidos pelas seis orquestras portuguesas emitidos na última audição de fagote de cada instituição. A tabela 27 mostra os excertos listados nesses documentos e a percentagem de vezes que foram solicitados pela totalidade das orquestras.

Tabela 27 - Referência da obra e percentagem de orquestras que solicita cada excerto.

Compositor, Obra	% de orquestras que solicita o excerto
W. A. Mozart, <i>As Bodas de Fígaro</i>	83,33%
B. Smetana, <i>A Noiva Vendida</i>	66,67%
I. Stravinsky, <i>Sagração da Primavera</i>	66,67%
P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº4	66,67%
L. van Beethoven, Sinfonia nº4	50%
J. Brahms, Concerto para violino	50%
M. Ravel, <i>Bolero</i>	50%
M. Ravel, Concerto para a mão esquerda	50%
P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº6	50%
L. van Beethoven, Sinfonia nº9	33,33%
H. Berlioz, Sinfonia Fantástica	33,33%
G. Mahler, Sinfonia nº9	33,33%
W. A. Mozart, Sinfonia nº35	33,33%
M. Ravel, Concerto para piano em Sol Maior	33,33%
M. Ravel, <i>Ma Mère l'Oye</i>	33,33%
N. Rimsky-Korsakov, <i>Scheherazade</i>	33,33%
D. Shostakovich, Sinfonia nº9	33,33%
I. Stravinsky, <i>O Pássaro de Fogo</i>	33,33%
I. Stravinsky, <i>Pulcinella</i>	33,33%
J. Brahms, Sinfonia nº3	16,67%

H. Birtwistle, concerto para violino	16,67%
P. Dukas, <i>O Aprendiz de Feiticeiro</i>	16,67%
L. Freitas Branco, Suite Alentejana nº1	16,67%
J. Haydn, Sinfonia nº90	16,67%
F. M. Mendelssohn, Sinfonia nº3	16,67%
F. M. Mendelssohn, <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>	16,67%
W. A. Mozart, Sinfonia nº40	16,67%
W. A. Mozart, Sinfonia nº41	16,67%
S. Prokofiev, Sinfonia Clássica	16,67%
R. Strauss, <i>O Morcego</i>	16,67%
R. Strauss, <i>Uma Vida de herói</i>	16,67%
P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº5	16,67%
G. Verdi, <i>As Vésperas Sicilianas</i>	16,67%
G. Verdi, <i>Don Carlos</i>	16,67%

Na tabela apresentada não estão indicados os números de compasso de cada excerto por uma questão de clareza e porque a informação não seria relevante para o que se segue. Ao analisar a tabela, pode verificar-se que o excerto *As Bodas de Fígaro* é o excerto mais mencionado nos regulamentos em causa, seguindo-se os excertos da *Sagração da Primavera*, *A noiva Vendida* e a 4ª Sinfonia de Tchaikovsky. Para completar a lista dos excertos que foram pedidos em, pelo menos, metade das ocasiões, falta incluir as Sinfonias nº4 e nº5 de Beethoven, o concerto para violino de Brahms, o *Bolero* e o concerto para a mão esquerda de Ravel e a Sinfonia nº6 de Tchaikovsky. Desta forma, é possível verificar que os excertos escolhidos previamente para serem aprofundados neste trabalho foram todos solicitados, no mínimo, por metade das orquestras, podendo concluir-se que também são vistos como excertos *standard* em Portugal.

Currículo

Para certas orquestras, a análise do currículo dos candidatos é uma fase importante que serve como uma pré-seleção. Para outras, o envio do currículo é obrigatório, mas não é explícita a forma como este é avaliado. A tabela 28 mostra a percentagem de orquestras que pede o currículo em cada uma destas vertentes.

Tabela 28 - Percentagem de orquestras que solicita a apresentação de currículo.

Pré-seleção por currículo	33,33%
Envio de currículo	50%
Não referido	16,67%

A tabela mostra que metade das orquestras incluídas no estudo não faz uma pré-seleção por currículo, permitindo que todos os candidatos se apresentem na audição. Um terço das orquestras estabelece uma fase de pré-seleção por currículo, sendo importante referir que a Orquestra Gulbenkian acrescenta ainda uma pré-audição onde, após a análise curricular, alguns candidatos são convidados a tocar alguns excertos da prova no dia anterior à audição para verificar se são aptos a participar na audição efetiva.

Gravação

Relativamente ao envio de uma gravação, a partir do enquadramento teórico deste trabalho, onde é referido que algumas orquestras fazem uma pré-seleção por gravação, esperava encontrar algum caso em Portugal. No entanto, essa situação não foi observada em nenhum dos documentos analisados. Por outro lado, foram detetadas situações onde as orquestras permitem que se envie uma gravação em alternativa à audição presencial (33,33%), enquanto que as restantes orquestras não referem a possibilidade do envio de uma gravação em qualquer circunstância. Coloca-se a hipótese de que as orquestras que permitem uma alternativa à audição presencial pretendem conseguir um maior número de candidatos, porque a deslocação ao local da audição nem sempre é fácil — neste caso, trata-se da Orquestra Clássica da Madeira e da Orquestra do Norte.

Organização da audição

A forma como o momento da audição é organizado — quantas fases tem e o conteúdo de cada fase — nem sempre é especificado. Certas orquestras apresentam a lista dos excertos sem referir se vai haver diferentes fases. Apenas 50% das orquestras especificam a forma como está organizada a audição e os diferentes sistemas apresentados são: uma fase; três fases eliminatórias; pré-audição seguida de três fases eliminatórias. No caso da última alternativa, como já foi referido, após a análise curricular, alguns candidatos podem ser convidados a fazer uma pré-audição que se realiza no dia anterior à audição e onde são pedidos alguns dos excertos incluídos no repertório da audição.

Peça a solo

Em relação à peça a solo exigida, o Concerto para fagote e orquestra de Mozart foi a obra mais requisitada, sendo uma possibilidade em quase todas as orquestras. Algumas orquestras permitiam uma escolha entre diferentes obras, enquanto que outras pediam para tocar uma obra na primeira fase e outra na última fase. A tabela 29 mostra a percentagem de orquestras que escolheu cada uma das obras referidas.

Tabela 29 - Percentagem de orquestras que exige cada obra.

Concerto para Fagote e Orquestra de Mozart	83,33%
Sonata para Fagote de Saint-Saëns	16,67%
Andante e Rondo Ungarese de Weber	16,67%
Concerto para Fagote e Orquestra de Weber	16,67%
Peça à escolha do candidato	16,67%

Leitura à primeira vista

Para complementar a prova, 33,33% das orquestras refere também que o júri pode solicitar uma leitura à primeira vista.

Cortina

Por fim, relativamente à utilização de cortina, 33,33% das orquestras refere especificamente que esta vai ser utilizada e quais as fases que vão ser em palco aberto ou fechado, enquanto que as restantes orquestras não referem esse tópico. Apesar de várias orquestras não informarem se a cortina vai ser aplicada, algumas acabam por utilizá-la no momento da audição, sem anunciar previamente esse facto, como é o caso da Orquestra do Sul¹⁰.

Ao longo do processo de análise dos documentos, apercebi-me de que há diferenças evidentes entre o processo de audição das orquestras com maior atividade e longevidade, em relação às restantes. Isto pode verificar-se, por exemplo, no facto da Orquestra Gulbenkian e da Orquestra Metropolitana Portuguesa apresentarem regulamentos com informação mais detalhada sobre a audição, referirem especificamente em que momentos é utilizada cortina e optarem por uma pré-seleção por currículo. A organização da audição é também referida com mais pormenor, sendo claro quais os excertos que se têm de tocar em cada fase. Coloca-se a hipótese de que isto se deve ao facto destas orquestras terem mais músicos interessados em

¹⁰ Informação obtida informalmente, através de músicos que estiveram presentes na audição.

comparecer à audição e todo o processo tem de ser organizado com maior cuidado de forma a garantir um decurso justo e equilibrado.

4.2. Inquérito por entrevista

Pergunta 1 - Que qualidades num músico é que o júri de uma audição procura nos candidatos?

Todos os entrevistados referiram a musicalidade como uma das principais qualidades a procurar. Isto pode ser visível em respostas como “a entrega que o músico tem a nível musical”, “se são musicais”, “procuro um músico”, etc. Outro aspeto mencionado por 42,86% dos entrevistados é relativo à preparação da audição: “a qualidade número um é a preparação”, “espera-se que façam o mínimo de erros possível”, ou “o mais importante é a fidelidade ao texto e o conhecimento do contexto”. Outros elementos frequentemente referidos envolvem aspetos mais específicos como a qualidade do som, o ritmo, a pulsação e a afinação. Um entrevistado menciona que é importante o júri ser mais “aberto” e não eliminar precipitadamente candidatos que toquem “um bocadinho fora do normal”. Outro entrevistado salienta que às vezes é preferível alguém que arrisque mais e até cometa uma ou outra falha, mas que tenha “qualquer coisa especial”.

Pergunta 2 - Procura diferentes aspetos quando ouve o concerto em relação aos excertos orquestrais? Se sim, quais?

Todos os entrevistados responderam que sim à segunda questão e apresentaram as principais diferenças. Relativamente ao concerto, as respostas foram diversificadas, mas todas elas apontam para um momento onde os candidatos mostram a sua vertente mais solista, a sua musicalidade, a sua interpretação mais pessoal. Também foi referido que é um momento onde o júri pode avaliar a capacidade do candidato tocar com o piano, assim como a afinação.

Relativamente aos excertos, todos os entrevistados salientaram que é um momento onde a avaliação por parte do júri é mais rigorosa, porque cada excerto é escolhido por um motivo específico. Outro aspeto mencionado é a importância do candidato mostrar que compreende o excerto que está a tocar e que conhece o contexto orquestral em que surge. Os restantes elementos referidos na avaliação do excerto englobam a pulsação, o ritmo e a afinação.

Pergunta 3 - Procura diferentes qualidades quando a prova é para fagote I ou II? Se sim, quais?

Dos entrevistados, 28,57% respondeu que não procura grandes diferenças, onde foi acrescentado: “os excertos até podem ser diferentes, mas a atitude que procuro é a

mesma, a entrega a nível musical”, “é bom aparecer alguém que nos deixe inspirado, quer seja para primeiro como para segundo”. Os restantes entrevistados (71,43%) responderam de forma positiva à questão. Quando a prova é para fagote I, o júri procura alguém com “mais personalidade”, “tem de ter alguma coisa diferente que o torne um bocadinho mais solista”, alguém com uma boa “projeção do som”, alguém com a capacidade de “cativar quem está a ouvir, no sentido de ser mais exuberante”. Por outro lado, quando a prova é para fagote II, o júri dá mais importância a alguém que “domine muito bem o sistema harmónico”, alguém que transmita “segurança nos ataques em *piano*”, “uma boa flexibilidade no registo grave do instrumento”, “alguém capaz de ser mais disciplinado”. Um entrevistado acrescentou ainda que há orquestras que no final pedem para se tocar alguns excertos com o fagotista da orquestra, referindo que considera ser uma boa prática, visto que assim é possível averiguar como é a prestação do candidato quando integrado no naipe.

Pergunta 4 - Há erros que os candidatos cometem de uma forma recorrente? Se sim, quais?

Esta questão suscitou respostas mais diversas, sendo que um entrevistado apontou para o facto de que há determinados excertos que são mais propensos a erros e que o júri já está “mais atento a esses erros que poderão acontecer”. Um exemplo muito referido (71,43%) é a pulsação e a contagem de tempos, que é uma dificuldade muito visível no excerto do Bolero de Ravel, por exemplo. Outro erro apontado (28,57%) é o facto de os candidatos tocarem “numa velocidade mais rápida do que conseguem tocar”, sendo que a execução fica descontrolada e ineficaz. Como alternativa, os mesmos entrevistados referiram que é preferível o tempo ser “um pouco mais lento”, “de forma mais objetiva”, para conseguirem maior eficácia na execução. Ainda relativamente aos excertos mais rápidos, um entrevistado salienta também que, normalmente, “quem não faz *staccato* duplo tem mais dificuldades” nesses excertos. Outro aspeto mencionado por um entrevistado, tem a ver com o facto de muitos candidatos não terem em conta o contexto orquestral, baseando a sua preparação na aprendizagem das notas e isso é muito notório para o júri de uma audição.

Pergunta 5 - Considera que ter uma aula com um membro da orquestra pouco antes da audição é eticamente problemático? Porquê?

Dos entrevistados, 42,86% respondeu que não considera uma prática correta porque há alguns candidatos que os procuram por se tratar da “única maneira de conhecer quem está lá e fazer amigos de forma a ter mais facilidade em entrar”. Outros referiram que “se a pessoa não tem contacto com o membro da orquestra, não me parece uma boa atitude”, ou ainda “se alguém vem ter comigo antes de uma prova vai ficar formatado para tocar como eu quero e acho que isso não é bom, porque perde a personalidade”. Por outro lado, os restantes entrevistados (57,14%)

consideram que é bom ter uma aula com um membro da prova porque é importante “para conhecer o trabalho do outro e como pensa”. Também referiram que é importante fazer-se “uma pesquisa sobre qual é o repertório da orquestra o estilo da orquestra, etc.” e que “no meio de tantos candidatos e com cortina não conseguimos identificar ninguém, a não ser que se conheça alguém muito bem, se já ouvimos essa pessoa a tocar há anos”.

Pergunta 6 - Durante uma prova, considera que é uma boa prática trocar de palheta entre os excertos orquestrais?

As respostas a esta questão mostraram que não é um tema muito consensual. Por um lado, 57,14% dos entrevistados referiu que é preferível ter uma palheta que consigam utilizar durante toda a prova. Algumas das respostas que apoiam esta teoria são: “o ideal é conseguir uma palheta equilibrada e versátil”, “acredito que devemos ser capazes de tocar coisas diferentes, vários estilos com a mesma palheta”, “não faço isso porque fico demasiado nervoso (...), trato de compensar com o ar e a palheta vai responder”, “como normalmente quando faço isso sinto que me cria problemas, quando vejo alguém a fazer isso, adivinho que essa pessoa terá também problemas”. No entanto, todos os entrevistados que deram estas respostas acabaram por referir também que, se o resultado da troca de palhetas for positivo, então não há motivo para esse candidato ser, de alguma forma, penalizado. Os restantes entrevistados (42,86%) referiram que consideram que trocar de palheta pode até ser positivo, pois “mostra flexibilidade”. Um dos entrevistados salienta também que até pondera muitas vezes a troca de tudéis. No entanto, um entrevistado mencionou que, para a troca de palhetas ser feita com confiança, é preciso “treinar as trocas entre os excertos. (...) Ver se preferimos que a palheta fique na água muito tempo, se preferimos que esteja molhada mas fora de água, é este tipo de coisas que é preciso treinar”.

Pergunta 7 - Há diferenças entre tocar os excertos numa audição em relação à performance em concerto? Se sim, quais?

Esta questão suscitou opiniões muito diversificadas e, por isso, decidi agrupar as respostas, que são apresentadas na tabela 30.

Tabela 30 - Categorias estabelecidas e percentagens da pergunta 7 da entrevista.

Não deveria haver diferenças.	14,29%
A forma de tocar é semelhante, psicologicamente é muito diferente.	14,29%
É mais fácil tocar em orquestra.	28,57%
Alguns são mais fáceis em audições, outros são mais fáceis em orquestra.	28,57%
É completamente diferente.	14,29%

Para suportar a ideia de que “não deveria haver diferenças”, o entrevistado referiu que “a forma como nos preparamos deve ser idêntica para um concerto e para uma audição (...). Numa audição, o júri quer ouvir o excerto e está a imaginar o que se está a passar na orquestra”. O entrevistado que referiu que em termos psicológicos é muito diferente, salientou que a audição é uma situação onde os candidatos têm “quinze minutos para tocar os excertos todos e na orquestra há mais tempo de preparação. (...) Na audição ouve-se tudo muito mais nitidamente.” Algumas ideias que os entrevistados referiram para argumentar que é mais fácil tocar em orquestra são: “há elementos do júri que querem os excertos de uma forma muito específica, em termos de tempos ou dinâmicas”, “todo o envolvimento da orquestra com o contexto certo, dá um apoio que na audição, ao tocar o excerto descontextualizado, não temos”. Por outro lado, alguns entrevistados referiram que há excertos mais fáceis de tocar em audições porque, como não temos de tocar com o resto da orquestra, há mais liberdade de interpretação. Por fim, o entrevistado que mencionou que “é completamente diferente”, acrescentou que “numa audição é mais importante ser controlado, um pouco mais lento para se conseguir ouvir tudo”.

Pergunta 8 - De que forma é que os candidatos transmitem a ansiedade que sentem no momento da prova?

O principal aspeto referido (57,13%) é a dificuldade que os candidatos demonstram em controlar o som e o tempo. Por um lado, um entrevistado refere que “muitas vezes o som começa de uma forma, mas depois vai mudando, conforme se a pessoa está nervosa ou não” e, em relação ao tempo, algumas ideias referidas são: “às vezes correm muito, ou de repente atrasam, às vezes erram uma entrada” e “as principais coisas que se notam é a falta de apoio e o tempo, que normalmente fica mais rápido do que conseguem”. Outro aspeto referido (28,57%) é a precipitação que alguns candidatos mostram em tocar tudo de seguida, sem sequer tentarem perceber se há alguma indicação do júri. Um entrevistado sugere que é importante que os candidatos pratiquem algum exercício físico, pois ajuda a controlar a ansiedade. Outro entrevistado salientou que, enquanto júri, é importante compreender a situação que os candidatos estão a passar e, quando encontram algum candidato mais ansioso, é importante falar com ele, ou fazer perguntas, para tentar acalmá-lo e retirar um pouco de pressão ao momento.

Pergunta 9 - Por fim, apresento uma lista de 5 excertos que são comumente pedidos em provas de orquestra. Em relação a cada um deles, o que é que ouvir o excerto diz sobre o candidato em questão?

A tabela 31 mostra os parâmetros avaliados pelo júri em relação a cada excerto.

Tabela 31 - Parâmetros avaliados pelo júri em relação a cada excerto.

Pergunta 9A	Pergunta 9B	Pergunta 9C	Pergunta 9D	Pergunta 9E
Abertura de <i>As Bodas de Fígaro</i> , Mozart	4º andamento da 4ª Sinfonia de Beethoven	2º andamento da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky	<i>Sagração da Primavera</i> , Stravinsky	<i>Bolero</i> , Ravel
Atitude ativa	Clareza do <i>staccato</i>	Musicalidade	Controlo do registo agudo	Pulsação
Fluência técnica	<i>Staccato</i> duplo	Rigor da afinação	Rigor rítmico	Contagem de tempos e pausas
<i>Staccato</i> duplo	Rigor da afinação	Controlo do <i>legato</i>	Pulsação	Controlo do registo agudo
Controlo do <i>pianissimo</i>	Projeção do som	Qualidade de som	Musicalidade	Controlo da dinâmica
Pulsação	Musicalidade		Controlo do sistema nervoso	Rigor rítmico
Musicalidade				Musicalidade

Apesar de haver diferenças notórias entre cada excerto, é possível constatar que em todos os casos foi referida a musicalidade. Isto mostra que em qualquer um destes excertos, seja ele rápido, técnico ou melodioso, o júri procura sempre alguém que seja capaz de fazer música, para além de tocar as notas. Para além da musicalidade, os aspetos técnicos salientados nestes excertos são: em *As Bodas de Fígaro* é importante o *staccato*, a dinâmica, a pulsação e a fluência técnica; na 4ª Sinfonia de Beethoven é importante o *staccato*, a afinação e a projeção do som; na 4ª Sinfonia de Tchaikovsky é importante a afinação, o *legato* e a qualidade sonora; na *Sagração da Primavera* é importante o ritmo, a pulsação e o controlo do registo agudo; e no *Bolero* de Ravel é importante a pulsação, o ritmo, a contagem dos tempos, a dinâmica, e o controlo do registo agudo.

4.3. Inquérito por questionário

Pergunta 1 - Tem sempre a mesma abordagem ao trabalhar os excertos com os seus alunos, ou adapta-a a cada um?

Através da observação do gráfico 2, verifica-se que 83% dos professores referiu que adapta a abordagem aos alunos e 11% tem sempre a mesma abordagem. Quem optou pela alternativa “outro”, referiu que parte da mesma abordagem inicial e depois adapta caso a caso. Estes resultados mostram que a maior parte dos professores não segue uma abordagem fixa e é sensível à situação de cada aluno.

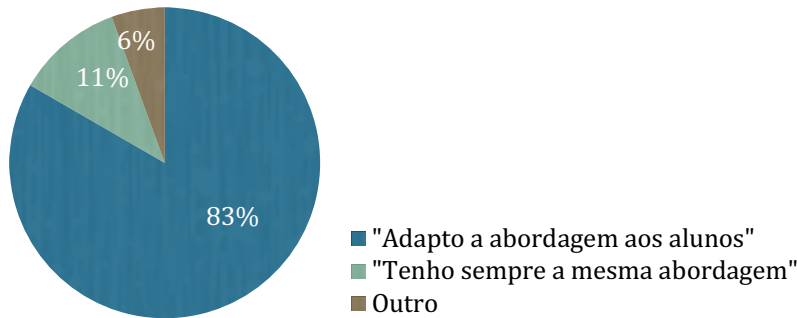


Gráfico 2 - Respostas e percentagens obtidas na pergunta 1 do questionário.

Pergunta 2 - Dá sugestões práticas de rotinas de estudo dos excertos aos seus alunos ou deixa isso ao critério de cada um?

O gráfico 3 sugere que uma parte significativa dos professores dá sugestões práticas aos alunos (89%), de forma a antecipar as dificuldades que poderão encontrar.

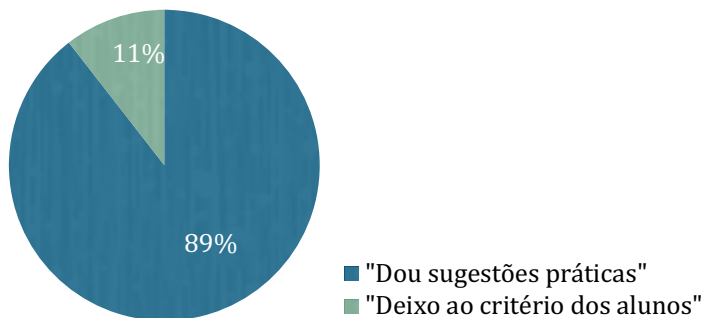


Gráfico 3 - Respostas e percentagens obtidas na pergunta 2 do questionário.

Pergunta 3 - Costuma trabalhar excertos orquestrais em aulas de classe? Se sim, com que frequência?

As respostas dadas foram muito diversas, sendo que apenas 6% dos inquiridos referiram que não trabalhavam os excertos em aulas de classe. O gráfico 4 mostra a percentagem de cada uma das respostas que foram facultadas, sendo que 39% dos inquiridos faz aulas de classe de excertos todas as semanas, 22% faz mensalmente e 17% faz uma vez por período/semestre. A opção "outro" foi utilizada por um inquirido, onde refere que só faz aulas de classe de excertos com os alunos mais avançados e numa frequência regular.

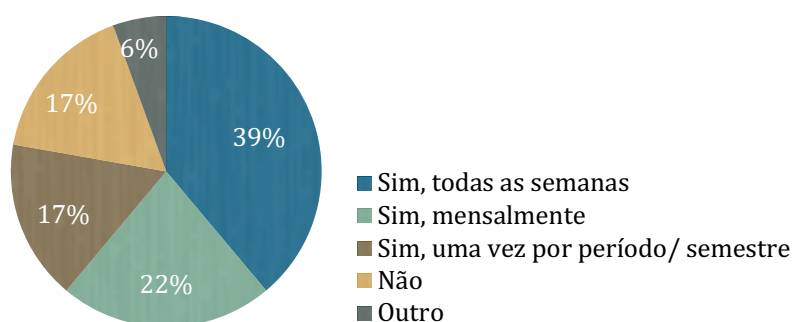


Gráfico 4 - Frequência do trabalho de excertos em aulas de classe.

Pergunta 4 - Quando está a trabalhar os excertos orquestrais com os seus alunos, costuma tocar e exemplificar?

O gráfico 5 mostra que metade dos professores inquiridos exemplificam sempre, enquanto que 35% referiu que exemplifica frequentemente e apenas 15% mencionou que só toca quando necessário.

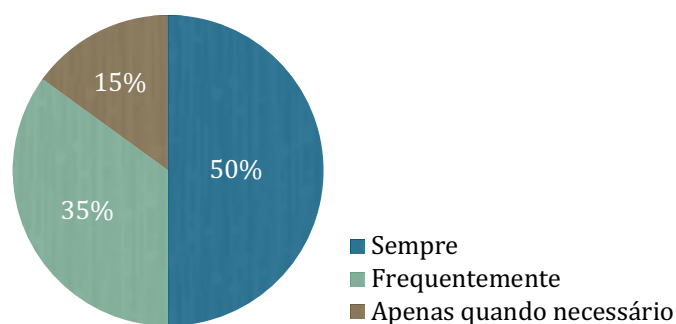


Gráfico 5 - Frequência com que os professores exemplificam os excertos para os alunos.

Pergunta 5 - Que sugestões dá aos seus alunos para combater o stress no momento de provas/ audições?

Como se trata de uma questão aberta, as respostas foram analisadas e categorizadas para serem quantificadas. A tabela 32 apresenta a percentagem de cada uma das categorias estabelecidas.

Tabela 32 - Categorias estabelecidas e percentagens da pergunta 5 do questionário.

Incentivar uma boa preparação técnica	50%
Fazer exercícios de respiração	33,33%
Transmitir confiança, coragem, determinação	22,22%
Praticar treino mental	22,22%
Tocar mais em público	16,67%
Adotar um estilo de vida saudável	16,67%
Aproveitar o momento	16,67%

Como é possível verificar, metade dos professores referiu que incentiva a uma boa preparação e que isso é uma parte importante para combater a ansiedade no momento da performance. A preparação inclui trabalho técnico, “plano detalhado de execução”, memorização, gravação, entre outros. Um terço dos inquiridos referiu que praticam exercícios de respiração com os alunos, sendo que os exercícios não são clarificados. 22,22% dos professores menciona que é importante encorajar os alunos a tocar e a darem o melhor de si, transformando a performance num “momento de partilha”. A categoria de treino mental inclui alguns conceitos como “visualização” e “exercícios de imagética”. Os professores que mencionaram que é importante tocar mais em público, referiam-se a audições de simulação e aconselham a fazer muitas audições porque a experiência é fundamental neste tipo de prova. Quanto à categoria “estilo de vida saudável”, decidi reunir as respostas como “devem fazer exercício físico”, “praticar yoga” e “dormir bem antes da prova”. Por fim, 16,67% dos inquiridos referiu ainda que é importante incentivar os alunos a aproveitarem o momento, porque toda a preparação já está feita, assim como a paixão pela música já deve estar devidamente incorporada.

Pergunta 6

A sexta pergunta está subdividida em três partes, sendo que todas elas são relativas ao excerto da obra *As Bodas de Fígaro* de Mozart.

Pergunta 6.1 - Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

Cada inquirido descreveu uma ou diversas estratégias, onde 57,89% referiu que é importante diversificar ritmos, articulações ou acentuações, de forma a consolidar a técnica, sendo que a variação rítmica foi a mais referida. A importância da utilização do metrónomo foi realçada por 52,63% dos inquiridos, sendo que 36,84% referiu

também que é importante começar por estudar o excerto numa velocidade lenta. 26,32% da população da amostra mencionou que é importante dividir o excerto por pequenas secções e praticá-las isoladamente. Outro aspeto que foi referido (15,79%) é a vantagem de se criar pontos de apoio, ou seja, “aquelas notas a que nos devemos agarrar para que possamos solidificar todas as outras num processo muito claro”. Um dos inquiridos referiu que segue as ideias de David McGill, na procura de “palavras e frases”, na desconstrução do excerto. Outra estratégia referida por um indivíduo é a definição clara de objetivos para que, cada vez que se toca o excerto, o aluno possa tocá-lo com a concentração focada inteiramente no objetivo definido, como por exemplo a dinâmica de *pianissimo*, o *legato* mais homogéneo, ou maior clareza de determinada passagem. Também foi mencionada a importância de haver um trabalho preliminar em relação à igualdade dos dedos e à proximidade dos dedos ao instrumento, de forma a atingir maior clareza e precisão técnica.

Pergunta 6.2 - Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

A partir da análise das respostas, estas foram agrupadas em quatro categorias. O gráfico 6 mostra a percentagem que foi expressa em cada categoria, sendo possível observar uma maior incidência na categoria “ensino secundário” (68%). Saliento também que alguns inquiridos referiram que esta questão pode ser muito variável, dependendo do contexto e do aluno em causa.

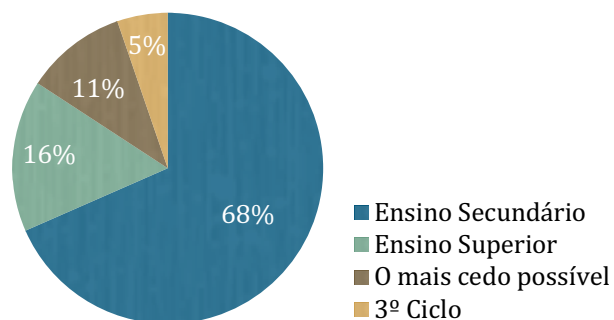


Gráfico 6 - Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de *As Bodas de Fígaro* de Mozart.

Pergunta 6.3 - Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

O gráfico 7 ilustra a média do grau de dificuldade referida em cada parâmetro. A partir da análise do gráfico é possível verificar que os aspetos que foram referidos como sendo de maior dificuldade são a técnica, o tempo e a dinâmica e, por outro lado, o *vibrato* destaca-se como sendo o parâmetro avaliado de menor dificuldade.

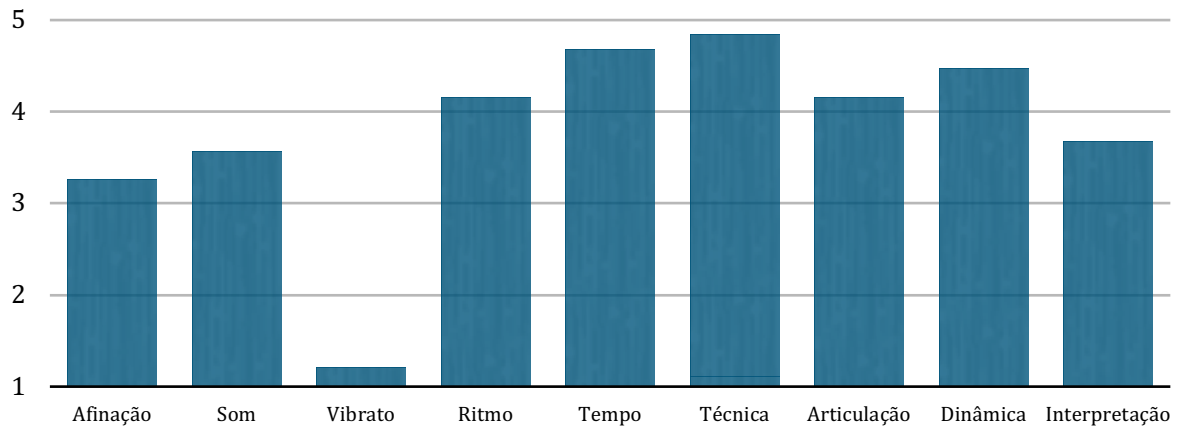


Gráfico 7 - Grau de dificuldade do excerto de *As Bodas de Fígaro* de Mozart, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.

Pergunta 7

A sétima pergunta está, igualmente, subdivida em três partes, todas elas relativas ao excerto do 4º andamento da 4ª Sinfonia de Beethoven.

Pergunta 7.1 - Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

Os resultados da análise indicam que 73,68% dos entrevistados salientaram a prática do *staccato*, sendo que alguns consideram significativo que seja *staccato* duplo, enquanto que outros não especificam o tipo de *staccato*. Outra estratégia muito mencionada (47,37%) é a utilização do metrónomo como ferramenta de estudo, onde muitos dos inquiridos referem também que é importante começar lento e ir aumentando a velocidade aos poucos. 42,11% dos inquiridos acrescentou ainda a importância de diversificar ritmos e articulações de forma a consolidar a técnica. Os restantes tópicos foram todos mencionados por 21,05% da população da amostra, englobando as seguintes estratégias: a procura por uma interpretação muito leve, para estar de acordo com o carácter *dolce* do excerto; a preocupação com a condução melódica, para o excerto não soar muito “mecânico”; a análise do contexto em que o excerto está inserido, visto que se trata de um andamento rápido e com entrada do fagote em anacruse, o que pode levar a hesitações; e por fim, a divisão do excerto em seções como forma de tornar o estudo mais organizado.

Pergunta 7.2 - Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

A partir da análise das respostas, estas foram agrupadas em quatro categorias. O gráfico 8 mostra a percentagem que foi expressa em cada categoria, notando-se uma

clara preferência sobre a categoria “ensino superior”, seguida da categoria “ensino secundário”.

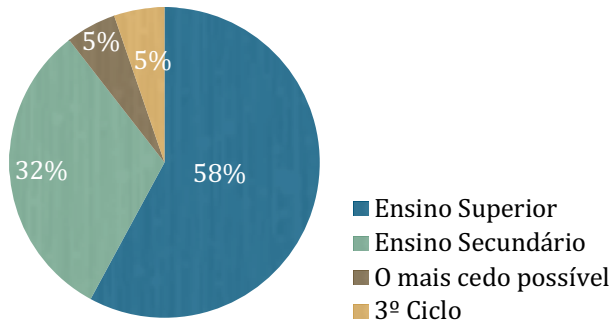


Gráfico 8 - Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven (4º andamento).

Pergunta 7.3 - Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

O gráfico seguinte ilustra a média do grau de dificuldade referida em cada parâmetro. A partir da análise do gráfico 9 é possível verificar que a técnica, o tempo e a articulação se destacam como sendo os parâmetros de maior dificuldade, enquanto que o *vibrato* é o parâmetro avaliado com menor grau de dificuldade.

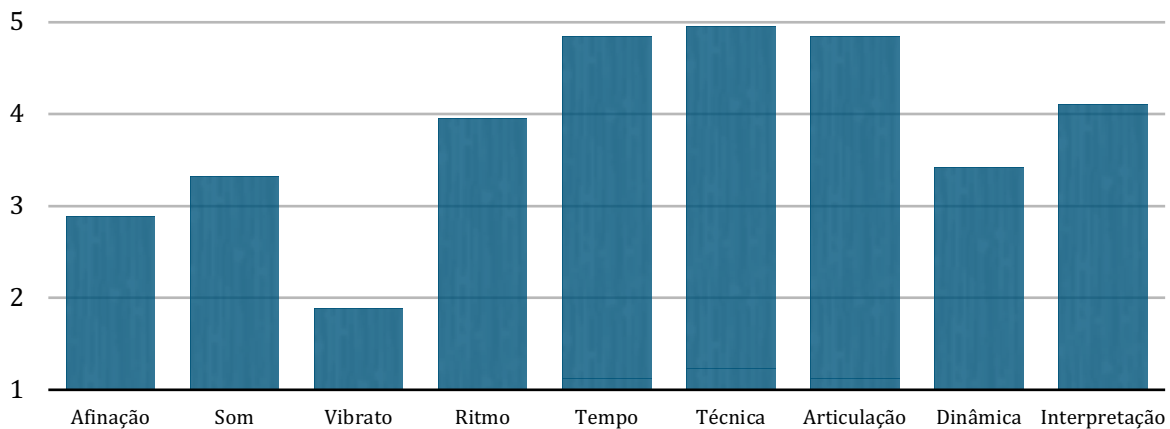


Gráfico 9 - Grau de dificuldade do excerto da 4ª Sinfonia de Beethoven (4º andamento), relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.

Pergunta 8

A oitava pergunta está, também, subdividida em três partes, e diz respeito ao excerto do 2º andamento da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky.

Pergunta 8.1 - Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

Dos inquiridos, 42,11% salientou a importância do controlo da respiração. Sobre este aspeto, há entrevistados que indicaram que deve haver cuidado na preparação da respiração no compasso 282, de forma a não quebrar a condução melódica. Outro tópico abordado relaciona-se com a afinação, tendo sido mencionado por 42,11% dos inquiridos, onde foi referido que se deve fazer exercícios de afinação ou trabalhar com o afinador. A condução melódica foi apontada por 36,84% da amostra. Devo salientar, também, que alguns inquiridos mencionaram o conhecimento do contexto harmónico, que é benéfico tanto para o trabalho da afinação, como para a condução melódica. Os restantes tópicos foram todos indicados por 26,32% da população da amostra, onde se enquadram a qualidade sonora (que inclui aspetos como a velocidade de ar contínua e a utilização do *vibrato*), a dinâmica (que o compositor escreveu *pianissimo* e, por isso, deve ser trabalhada com cuidado) e o *legato*. Em relação a este último, um inquirido refere que a maior dificuldade do excerto é conseguir “frasear com uma igualdade e com um *legato* muito homogéneo (...), é extremamente difícil conseguir uma sonoridade igual, sem haver diferenças de cor ou intensidade”.

Pergunta 8.2 - Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

A partir da análise das respostas, estas foram agrupadas em cinco categorias. O gráfico 10 mostra a percentagem que foi expressa cada categoria, notando-se uma clara preferência sobre a categoria “ensino secundário”. A categoria “outros” engloba respostas que não foram consideradas relevantes para a questão imposta.

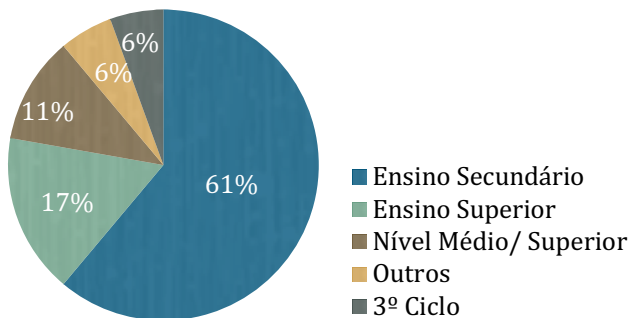


Gráfico 10 - Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky (2º andamento).

Pergunta 8.3 - Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

O gráfico seguinte ilustra a média do grau de dificuldade referida em cada parâmetro. A partir da análise do gráfico 11 é possível verificar que os parâmetros que apresentam maior dificuldade são o som, a afinação, a interpretação o *vibrato* e a dinâmica. Por outro lado, o ritmo, a técnica e a articulação apresentam um menor grau de dificuldade.

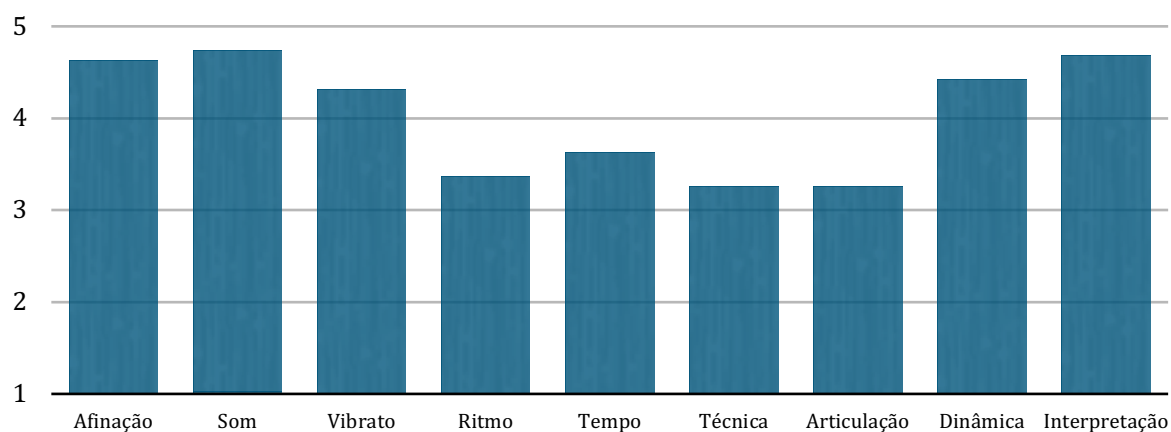


Gráfico 11 - Grau de dificuldade do excerto da 4ª Sinfonia de Tchaikovsky (2º andamento), relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade".

Pergunta 9

A nona pergunta, tal como as anteriores, está subdivida em três partes, todas elas relativas ao excerto da *Sagração da Primavera*, de Stravinsky.

Pergunta 9.1 - Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

Os resultados da análise indicam que a preocupação com o ritmo é central na abordagem a este excerto, onde 36,84% dos inquiridos apontaram como importante a utilização do metrónomo, começando por uma velocidade lenta de forma a trabalhar a precisão rítmica; 36,84% recomendou começar a estudar o excerto sem ornamentação, de forma a compreender melhor a estrutura base; 10,53% salientou a importância de solfejar o ritmo antes de qualquer abordagem ou audição à obra. Foram mencionadas outras estratégias como "tocar o ritmo em uma nota só" ou "perceber exatamente a diferenças entre colcheias, tercinas, semicolcheias e quintinas". Relativamente às *apoggiaturas*, um inquirido considera ser de grande importância a definição do tempo de duração das mesmas, visto que aparecem regularmente no excerto e a sua duração deve ser sempre igual. O estudo regular do registo agudo foi referido por 31,58% dos indivíduos da amostra, onde foram

explicados alguns exercícios ou considerações a ter em conta: “trabalhar responsabilmente o dó com notas longas, diferentes ataques, *crescendo*, *diminuendo*”, “melhorar o apoio das notas agudas, afinação das notas agudas, tocar escalas até às notas mais agudas” ou ainda “é importante definir sempre a duração da suspensão do dó no início para calcular o *crescendo*”. O trabalho da afinação foi referido por 15,79% dos inquiridos, sendo que um dos exercícios referidos é tocar o excerto na oitava inferior, de forma a comparar a afinação com o registo agudo. A importância do conhecimento do contexto da obra foi referida por 26,32% dos indivíduos, onde foi mencionada a audição de diferentes interpretações, o estudo da partitura geral e o enquadramento do *ballet*.

Pergunta 9.2 - Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

A partir da análise das respostas, estas foram agrupadas em quatro categorias. O gráfico 12 mostra a percentagem que foi expressa em cada categoria, notando-se uma clara preferência sobre as categorias “ensino superior” e “ensino secundário”.

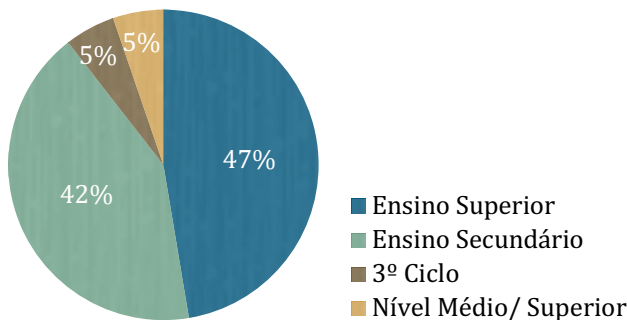


Gráfico 12 - Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky.

Pergunta 9.3 - Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

O gráfico 13 ilustra a média do grau de dificuldade referida em cada parâmetro. A partir da análise do gráfico é possível verificar que praticamente todos os parâmetros apresentam um elevado grau de dificuldade, verificando-se pequenas variantes entre os diferentes parâmetros, onde o *vibrato*, o tempo e a articulação apresentam um grau de dificuldade inferior relativamente aos restantes.

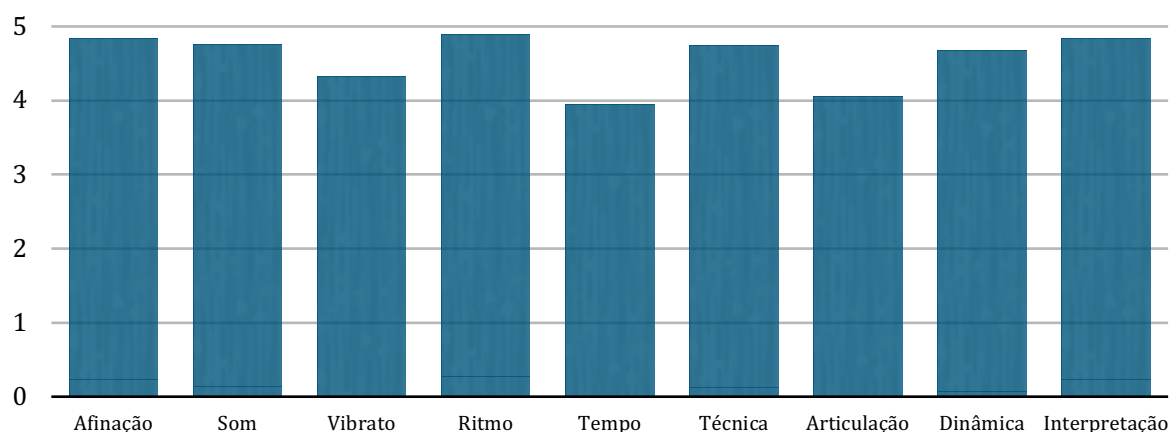


Gráfico 13 - Grau de dificuldade do excerto de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.

Pergunta 10

A décima pergunta está, também, subdivida em três partes e diz respeito ao excerto do *Bolero*, de Ravel.

Pergunta 10.1 - Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

A utilização do metrónomo foi mencionada por 68,42% dos indivíduos, sendo que alguns inquiridos salientaram aspetos sobre a razão pela qual o metrónomo é essencial neste excerto: “o *Bolero* é um bom exemplo de fraseado lírico num tempo estritamente regular e com subdivisão rítmica precisa” e “um júri quer ver se o fagotista pode manter tempo e ritmo”. Outro tópico abordado relaciona-se com a afinação e foi mencionado por 26,32% dos inquiridos. Um dos indivíduos acrescentou que “este excerto é fundamental em três registos do instrumento. Começamos no registo agudo e terminamos no registo grave. Isto complica muito o processo de afinação e é necessária muita concentração”. A importância de trabalhar o registo agudo foi referida por 26,32% dos inquiridos, sendo que 10,53% salientou que há certas passagens que precisam de maior atenção e são necessários exercícios de coordenação específicos. 21,05% da população da amostra apontou a importância de se ter a consciência do ritmo do *ostinato* da caixa. Um inquirido refere que “um exercício fundamental é pegarmos numa nota e fazermos o ritmo do *ostinato* da caixa. Quando interiorizarmos muito bem este ritmo, só aí estaremos preparados para começar a trabalhar o excerto”.

Pergunta 10.2 - Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

A partir da análise das respostas, estas foram agrupadas em quatro categorias. O gráfico 14 mostra a percentagem que foi expressa em cada categoria, notando-se uma clara preferência sobre a categoria “ensino secundário”. A categoria “outros” engloba respostas que não foram consideradas relevantes para a questão imposta.

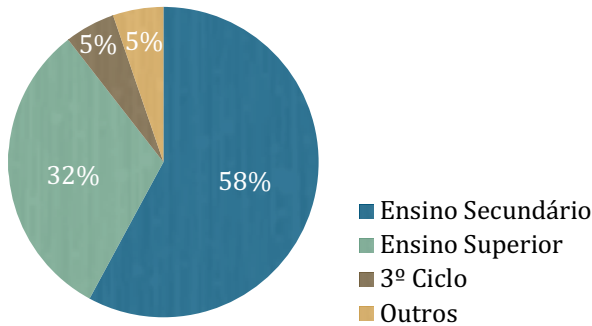


Gráfico 14 - Nível de ensino apropriado para iniciar o estudo do excerto de *Bolero* de Ravel.

Pergunta 10.3 - Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

O gráfico 15 ilustra a média do grau de dificuldade referida em cada parâmetro. A partir da análise do gráfico é possível verificar que os parâmetros estão todos aproximados, sendo que o som apresenta ligeiramente um maior grau de dificuldade, enquanto que a articulação e a dinâmica apresentam um grau de dificuldade inferior aos restantes parâmetros.

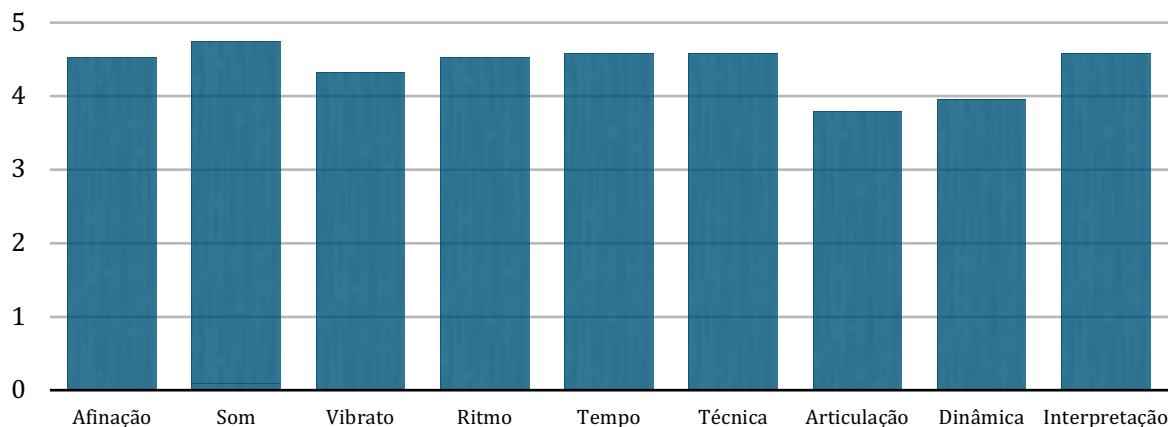


Gráfico 15 - Grau de dificuldade do excerto de *Bolero* de Ravel, relativamente aos diferentes parâmetros, onde 1 significa “sem dificuldade” e 5 significa “muita dificuldade”.

4.4. Discussão

A partir do enquadramento teórico deste trabalho, é possível depreender que há uma competição muito grande no que diz respeito às audições de seleção para orquestra. Estas audições correspondem a uma situação muito particular na vida de um músico, pois este tem de tocar muitos excertos de grande dificuldade, num tempo muito curto e podendo ter a sua vida profissional em jogo. Assim, há uma procura por um sistema que assegure justiça para os candidatos e que seja transversal a todas as orquestras.

O processo das audições de seleção de orquestra em Portugal é semelhante ao que se observa noutros países. No entanto, há pequenos aspetos que variam de orquestra para orquestra. Estas diferenças são visíveis, principalmente, no facto de orquestras com maior atividade e longevidade apresentarem editais mais detalhados e organizados. Relativamente aos excertos mais pedidos em Portugal, é possível constatar que há muitas semelhanças com os excertos mais pedidos noutros países.

Na presente investigação, constatou-se que nove excertos foram selecionados por metade das orquestras para a respetiva audição. Assim, foram comparados os nove primeiros excertos desta investigação com os nove primeiros excertos do estudo levado a cabo por Nigro (1975-76), onde são apresentados os excertos mais solicitados em orquestras da América do Norte e da Europa. A tabela 33 mostra essa comparação e é possível constatar que seis dos nove excertos são iguais.

Tabela 33 - Comparação dos excertos mais solicitados por orquestras em diferentes investigações. Os excertos sublinhados correspondem àqueles que são comuns.

Nigro (1975-76)	Presente estudo
<u>L. van Beethoven, Sinfonia nº4</u>	<u>W. A. Mozart, As Bodas de Fígaro</u>
<u>I. Stravinsky, Sagração da Primavera</u>	B. Smetana, A Noiva Vendida
<u>P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº4</u>	<u>I. Stravinsky, Sagração da Primavera</u>
<u>M. Ravel, Bolero</u>	<u>P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº4</u>
<u>W. A. Mozart, As Bodas de Fígaro</u>	<u>L. van Beethoven, Sinfonia nº4</u>
N. Rimsky-Korsakov, Scheherazade	J. Brahms, Concerto para violino
P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº5	<u>M. Ravel, Bolero</u>
I. Stravinsky, O Pássaro de Fogo	M. Ravel, Concerto para a mão esquerda
<u>P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº6</u>	<u>P. I. Tchaikovsky, Sinfonia nº6</u>

Relativamente à preparação para uma audição, no enquadramento teórico do presente trabalho é dito que é necessário um estudo muito organizado para se

conseguir dominar com confiança e rigor todos os excertos. É importante fazer audições simuladas para diminuir o efeito surpresa quando chega o momento da prova. Para além disso, deve-se evitar fazer ajustes de última hora, pois é arriscado tentar algo novo que não tenha sido experimentado durante o estudo diário.

Através dos resultados da presente investigação, é possível constatar que o júri de uma audição de seleção de orquestra procura mais características num candidato do que apenas o domínio técnico dos excertos. A musicalidade é o aspeto mais referido pelos entrevistados como fator crucial de avaliação dos candidatos. Para além disso, os entrevistados referem também que todos os excertos mostram se o candidato tem musicalidade, mesmo os mais técnicos.

Outro aspeto que os candidatos podem ter em conta é que o júri permite mais liberdade e personalidade na peça a solo, enquanto que nos excertos é esperado um maior rigor técnico e conhecimento do contexto de cada excerto. Os fagotistas que foram entrevistados no contexto desta investigação não são consensuais em todos os aspetos abordados ao longo da entrevista. Por exemplo, nem todos concordam com a troca de palhetas durante uma prova, mas todos concordam em aceitar essa troca caso o resultado seja positivo. Ou seja, depreende-se que o importante é que o candidato esteja bem preparado e que seja convincente nas suas opções.

É importante realçar outra questão que foi abordada na fundamentação teórica e que também é visível através das entrevistas realizadas. O nível de exigência do júri é cada vez maior devido ao facto de haver um número crescente de candidatos presentes em audições de orquestra. Ou seja, o elevado número de candidaturas aumenta a exigência do júri, o que leva a uma maior procura pela excelência musical por parte dos candidatos.

A ansiedade na performance pode ser sentida através de diferentes efeitos. Em casos mais graves, há diversas intervenções que podem ser realizadas para diminuir a ansiedade. É um processo que envolve tempo e esforço, mas que pode ser importante na forma como o músico se sente durante a performance. Os elementos do júri entrevistados nesta investigação referem que, em provas, é possível notar que uma pessoa está nervosa pelo controlo do som e do tempo. Há candidatos que tocam todos os excertos de forma muito precipitada, situação que também é interpretada como uma forma de ansiedade. Por outro lado, os professores de fagote referem que a forma como ajudam os alunos a combater a ansiedade é, principalmente, pelo incentivo à preparação técnica. No entanto, apresentam outros métodos que incluem exercícios de respiração, transmissão de confiança, incentivo ao treino mental, entre outros.

Os resultados do questionário mostram que os professores de fagote da amostra têm o cuidado de estudar excertos orquestrais com os seus alunos e que o fazem com frequência. Para ajudar os alunos no estudo dos excertos, os professores, de uma forma geral, adaptam a abordagem dos excertos aos alunos e dão sugestões práticas, mostrando auxílio na procura de estratégias para estudar os excertos. Em relação ao

momento em que cada excerto deve começar a ser praticado, as respostas repartem-se entre ensino secundário e ensino superior, sendo visível um equilíbrio entre estes dois níveis de ensino. Isto pode ser explicado pela exigência dos excertos, bem como pelo nível de cada aluno. Ou seja, diferentes alunos podem começar a estudar o mesmo excerto em períodos distintos.

Relativamente ao estudo dos excertos, na fundamentação teórica deste trabalho são apresentados alguns exemplos de exercícios que podem ser aplicados no excerto de *As Bodas de Fígaro*, e que podem ser adaptados a outros excertos. Estes exercícios passam por variações do texto musical de forma a que este leve a diferentes desafios para quem o está a estudar. Esta estratégia de estudo foi muito mencionada pelos professores de fagote, que referiram alterar o texto original, diversificando o ritmos, articulações e acentuações. A utilização do metrónomo é outra estratégia frequentemente indicada pelos professores como ferramenta fundamental. Foi referida, muitas vezes, a importância de se começar a estudar numa velocidade lenta e aumentar a velocidade gradualmente. Também no enquadramento teórico foi dado destaque ao metrónomo, tendo sido referido que é necessária uma grande disciplina para utilizar esta ferramenta de trabalho, mas que é uma técnica muito benéfica, visto que a precisão rítmica é muito importante para o júri de uma audição. Outra questão realçada neste trabalho é a importância do candidato conhecer o contexto de cada excerto. Os fagotistas entrevistados referem que, em audições, é comum encontrar candidatos que não conhecem bem as obras e esse facto é bastante notório para quem está a ouvir. Os professores de fagote apontam frequentemente a importância do conhecimento do contexto orquestral em que o excerto está inserido, para se poder interpretar com o carácter correto. Este aspeto também é referido na fundamentação teórica, sendo salientada a importância de se conhecer a partitura geral e de se ouvir diferentes interpretações da obra.

No segundo capítulo do presente estudo é referido que cada excerto é propenso a que se cometam determinados erros com mais frequência. Também os fagotistas de orquestras que foram entrevistados referem que o júri de uma audição está mais atento a esses erros que podem acontecer, sendo que alguns dos mais comuns incluem a pulsação e a contagem de tempos, e/ou o facto de tocarem certos excertos numa velocidade mais rápida do que conseguem tocar.

Por fim, é pertinente salientar que, apesar das estratégias mencionadas anteriormente serem importantes para o estudo de qualquer excerto, é verdade também que cada um tem as suas particularidades. Ao longo do trabalho, foi dada uma maior importância a uma seleção de cinco excertos orquestrais de fagote e, de seguida, vai ser apresentada uma síntese de alguns pontos principais que devem ser tidos em conta por alguém que quer estudar estes excertos. Esta síntese engloba informações recolhidas do enquadramento teórico, das entrevistas realizadas aos fagotistas de orquestras e dos questionários realizados aos professores de fagote.

Mozart, *As Bodas de Fígaro* (abertura)

É um excerto de grande dificuldade técnica, principalmente por se tratar de uma passagem numa velocidade muito rápida e numa dinâmica de *pianissimo*. Este excerto mostra ao júri de uma audição se o candidato é um músico ativo, se tem fluência técnica, se tem *staccato* duplo, se controla o *pianissimo*, se tem uma pulsação controlada e se tem musicalidade. É importante estudar com metrónomo, começar numa velocidade lenta e aumentar gradualmente, da mesma forma que se deve começar numa dinâmica confortável e ir diminuindo aos poucos. Outras estratégias que se podem utilizar passam pela criação de pontos de apoio, ou na construção de “palavras”, ou seja, agrupar as notas de forma a facilitar a técnica. Como se trata de um excerto muito rápido, é importante que haja um trabalho preliminar em relação à igualdade dos dedos e à proximidade dos dedos ao instrumento, de forma a haver maior clareza e precisão rítmica.

Beethoven, 4^a Sinfonia (4^o andamento)

É um excerto que tem um maior grau de dificuldade em parâmetros como o tempo, a técnica e a articulação. Este excerto mostra ao júri de uma audição se o candidato faz *staccato* de forma limpa e clara, se faz *staccato* duplo, se tem cuidado com a afinação, se tem uma boa projeção de som, e se tem musicalidade. Está presente a indicação *dolce* e, por isso, o solo não deve soar a uma “metralhadora”. Apesar de se tratar de uma passagem com elevada dificuldade técnica, é preciso tocar o excerto com musicalidade e o fraseado deve ser definido antes de se começar a estudar. Este excerto exige que o candidato domine o *staccato* e, por isso, é importante fazer exercícios de *staccato* à parte do excerto. É importante conhecer o contexto orquestral do excerto, e perceber que a entrada é em anacruse. Deve haver um estudo cuidado da *appogiatura* e esta deve ser elegante.

Tchaikovsky, 4^a Sinfonia (4^o andamento)

É um excerto que revela um maior grau de dificuldade em aspetos como a afinação, o controlo da respiração e a qualidade de som. Conseguir o carácter adequado é outro desafio, sendo importante ter em conta que está presente a indicação que deve ser executado em modo de canção. Este excerto mostra ao júri de uma audição se o candidato tem musicalidade, se tem cuidado com a afinação, se controla o *legato* e se tem qualidade de som. É importante conhecer o contexto orquestral para se perceber que a melodia é repetida várias vezes durante este andamento e que o fagote é o último instrumento a apresentá-la, sendo acompanhado pelas cordas. A respiração feita a meio do excerto não deve quebrar a condução melódica e podem ser realizados exercícios de respiração para melhorar a resistência física para este solo. A afinação pode ser trabalhada com recurso ao afinador e através

de uma análise da função harmónica de cada nota. É importante haver um cuidado no estudo do *legato*, para que haja igualdade e homogeneidade nas diferentes notas.

Stravinsky, *Sagração da Primavera*

É uma obra orquestral que inicia com um solo de fagote, o qual começa com um Dó₄ com uma suspensão. Este excerto mostra ao júri de uma audição se o candidato tem um bom controlo do registo agudo, se tem rigor rítmico, se tem pulsação, se tem musicalidade e se consegue gerir a ansiedade. É importante ter confiança e conhecimento na forma de como tocar o Dó₄. O ritmo tem de ser rigoroso na distinção entre as diversas figurações rítmicas: colcheias, tercinas, semicolcheias e quintinas. É fundamental o solfejo e o estudo com o metrónomo. É importante tocar o excerto sem ornamentação e perceber a estrutura fundamental da melodia. Quando se incluir as *appoggiaturas*, estas devem ter todas a mesma duração. Deve haver um trabalho isolado sobre o registo agudo e é benéfico fazer exercícios de afinação com o auxílio do afinador ou, por exemplo, tocando o solo na oitava inferior. É importante conhecer o contexto porque o primeiro compasso é o único onde há maior liberdade para o fagote. A partir daí estão presentes outros instrumentos de sopro e o sincronismo rítmico não deve ser comprometido.

Ravel, *Bolero*

É um excerto de grande dificuldade técnica, sendo que alguns dos parâmetros mais exigentes são a dinâmica, a pulsação e o domínio técnico do registo agudo. Dado que o fagote é o terceiro instrumento a intervir na obra (depois da flauta e do clarinete), a dinâmica deve ser um pouco mais *forte* do que a dinâmica deixada pelo instrumento anterior, sem comprometer o *crescendo* que deve ser gradual até ao final da obra. Este excerto mostra ao júri de uma audição se o candidato consegue manter a pulsação rítmica regular, se consegue manter uma contagem interna de tempos e pausas, se tem um bom controlo do registo agudo, se tem um bom controlo da dinâmica, se tem rigor rítmico e se tem musicalidade. É importante ter sempre presente na mente o ritmo da caixa de rufo, de forma a estabilizar a pulsação. O metrónomo também pode ajudar neste ponto, sendo que os dedos se devem mexer com a máxima suavidade. É importante haver um trabalho técnico minucioso no registo agudo, para tornar a passagem mais clara e um cuidado com a afinação, pois é um solo que passa por três registos do instrumento.

5. Conclusões

A preparação para uma audição de seleção de orquestra é um processo muito específico, diferente de um recital ou de um concurso, pois trata-se de uma prova baseada principalmente em excertos orquestrais onde, em poucos minutos, o músico tem de convencer o júri de que é o melhor candidato. Para além disso, os excertos orquestrais, que são de curta duração, pertencem a obras muito diferentes do repertório sinfónico e o candidato tem de ter a capacidade de transportar a sua atenção de obra para obra.

Com a realização deste trabalho de investigação, pretendeu-se contribuir para a compreensão dos fatores que promovem uma melhor preparação dos candidatos a uma audição de fagote para uma orquestra. Para tal, foram analisados documentos emitidos pelas orquestras portuguesas com informação para os candidatos de uma audição de fagote; foram entrevistados fagotistas de orquestras que já estiveram presentes em audições de seleção para orquestra na qualidade de jurados; e foram inquiridos professores de fagote habituados a lecionar excertos orquestrais com os alunos.

Finalizada a presente investigação, há alguns pontos principais que podem ser salientados:

- a preparação para uma audição tem de ser muito focada no processo da audição em si. Ou seja, o estudo técnico do repertório pode não ser suficiente, sendo necessário ter em atenção aspetos tais como a realização de audições simuladas, mais concertos em público, gravações, análise do contexto das obras, entre outros;

- quando abre uma vaga para uma posição de orquestra, é fundamental que o fagotista se familiarize com excertos que nunca trabalhou, deve elaborar um plano de trabalho detalhado com os aspetos em que deve focar a atenção em cada excerto. Deve ler o edital da audição com atenção e fazer simulações da audição com o maior realismo possível;

- o júri de uma audição de seleção de orquestra procura mais qualidades num candidato do que apenas o domínio técnico os excertos. A musicalidade é o aspeto mais referido como elemento crucial de avaliação dos candidatos. Há outros aspetos importantes como o conhecimento do contexto, a preparação técnica, a qualidade do som, entre outros;

- os elementos do júri de uma audição nem sempre estão de acordo. Isto mostra que um candidato não pode preparar-se de uma forma específica pensando simplesmente naquilo que o júri quer ouvir. Assim, deve tentar ser coerente com o trabalho que desenvolveu e não fazer ajustes de última hora no dia da audição. É importante que o candidato mostre eficácia e assertividade;

- há estratégias que devem ser adotadas no estudo de qualquer excerto, como a análise do contexto orquestral, a utilização do metrónomo, a criação de exercícios

para o estudo de passagens técnicas de maior dificuldade, para citar alguns. No entanto, cada excerto tem as suas particularidades e é importante conhecê-las, assim como os erros mais comuns na sua execução. Assim, é possível realizar um estudo a fim de evitar que estes erros aconteçam.

O tema desta investigação tem uma grande importância para o ensino do fagote, visto que é frequente os fagotistas começarem a estudar excertos durante uma fase intermédia do percurso de aprendizagem. Os professores de fagote nem sempre são músicos de orquestra e os músicos de orquestra nem sempre são professores de fagote. No entanto, um aluno de fagote pode beneficiar do conhecimento de ambas as partes. Por um lado, o músico de orquestra tem a experiência de tocar os excertos em orquestra, identifica muito bem as dificuldades de cada excerto e, caso seja júri de audições de fagote, percebe quais os erros mais comuns cometidos pelos candidatos. Por outro lado, o professor de fagote está habituado a ter de adaptar a abordagem aos excertos consoante a resposta de cada aluno e vai criando uma maior panóplia de estratégias a adotar em cada excerto. Desta forma, um aluno que beneficie do conhecimento de ambas as partes, poderá conseguir uma preparação mais cuidada e pormenorizada, que pode levar a um maior sucesso numa audição.

Nos dias de hoje, é possível encontrar um grande número de compilações de excertos. No entanto, essas compilações não têm qualquer informação adicional que possa ser benéfica para quem as usa. Poderia ser interessante a criação de um manual de excertos com diferentes indicações para cada excerto, como a apresentação de outras linhas melódicas ou harmónicas da orquestra que sejam relevantes para a parte de fagote, a indicação de pormenores importantes da partitura que não devem ser esquecidos por quem está a praticar o excerto, ou sugestões de exercícios relevantes para o domínio do excerto. Todavia, durante a procura de material informativo sobre cada um dos cinco excertos selecionados para a presente investigação, foi notória a falta de dados existentes sobre excertos de fagote. Apesar de se encontrar alguma informação sobre os excertos selecionados para este trabalho por se tratarem de exemplos representativos do repertório sinfónico, a informação era praticamente inexistente sobre outros excertos. Assim, considera-se importante dar continuidade a este estudo, numa perspetiva de obter mais informação junto dos fagotistas de orquestra e de professores de fagote sobre outros excertos importantes, onde a informação sobre eles é escassa.

Assim e concluindo, este trabalho pretendeu dar um contributo para o ensino de fagote e para compreender os fatores que promovem uma melhor preparação para uma audição de fagote para uma orquestra, através da análise de documentos emitidos por orquestras portuguesas e através do contacto com especialistas na área, nomeadamente fagotistas de orquestras e professores de fagote. Apesar de ainda se encontrarem lacunas no processo das audições, espera-se que este se torne num sistema cada vez mais justo e que este trabalho e outros que poderão dar-lhe continuidade sirvam de auxílio para aqueles que querem vencer uma audição e entrar para uma orquestra.

Referências bibliográficas

- Allard, M. (1990). Who Performed the Premiere of the Bassoon Solo in Stravinsky's "Rite of Spring"? *The Double Reed*, 13 (1), 43-44.
- Bellon, D. (2006). Mental Preparation for Performance: An Interview with Florent Charreyre. *The Double Reed*, 29 (2), 79-86.
- Candé, R. (1994). *As Obras-primas da Música: 1. De Machaut a Beethoven*. Porto: Edições ASA.
- Candé, R. (1995). *As Obras-primas da Música: 2. De Rossini a Berg*. Porto: Edições ASA.
- Carmo, H. & Ferreira, M. (2008). *Metodologia da Investigação: Guia para Auto-Aprendizagem*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Cooper, P. (2007). Some Thoughts on Auditions. *The Double Reed*, 30 (4), 65-69.
- Corey, G. (1975). Orchestral Auditions in North America. *To The World's Bassoonists*, 5 (1).
- Corey, G. (1975-76). North America Auditions: Part: II. *To The World's Bassoonists*, 5(2).
- Douvas, E. (2008). What's Happening to the Audition System? *The Double Reed*, 31 (2), 101-102.
- Dunkel, A. V. & Dunkel, S. E. (1989). *The Audition Process: Anxiety Management and Coping Strategies*. Nova Iorque: Pendragon Press.
- Grymes, J. (1998). Dispelling the Myths: The Opening Bassoon Solo to The Rite of Spring. *The Journal of the International Double Reed Society*, 26, 117-119.
- Herzberg, N. (1989). Auditions: Past, Present, and Thoughts About the Future. *The Journal of the International Double Reed*, 17.
- Huang, H. (2004). *Bassoon Pedagogy of Orchestral Excerpts: Teaching Interpretation in Excerpts Through the Study of Recordings (tese de doutoramento)*. University of Cincinnati, Cincinnati.
- Kenny, D. (2006). *Music Performance Anxiety: Origins, Phenomenology, Assessment and Treatment*. Contexto: *Journal of Music Research*, 31, 51-64.
- Klickstein, G. (2009). *The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- McCarty, P. (1988). A Preparation Strategy for Successful Orchestra Auditions. *Journal of the American Viola Society*, 4 (3), 3-9.
- McGill, D. (2007). *Sound in Motion: A Performer's Guide to Greater Musical Expression*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nigro, S. (1975-76). Bassoon Audition Excerpts. *The Double Reed*, 5 (3), 2-4.
- Oyen, D. (1998). *An Examination of Published Orchestral Excerpts Study Materials for Bassoon and Contrabassoon (tese de doutoramento)*. The Ohio State University, Ohio.
- Oyen, D. (2005). An Annotated List of Published Etudes Based on Bassoon Orchestral: Excerpts and Arrangements of Orchestral Bassoon Passages. *The Double Reed*, 28 (1), 87-92.
- Pesavento, A. (1989). *Orchestral Excerpts as Development Studies for the Intermediate Bassoonist: A Collection of Selected Passages (tese de doutoramento)*. University of Northern Colorado, Northern, Colorado.
- Ramey, R. (1994). Ravel's Bolero: Practice Techniques for the Bassoon Solo. *The Double Reed*, 17 (3), 67-70.

Sprott, W. (2010). Thoughts on Audition Preparation. *International Trombone Association Journal*, 38 (3), 18-23.

Tranchefort, F. (1998). *Guia da Música Sinfónica*. Lisboa: Gradiva.

Unger, R. (2010). *Pedagogical Approaches to Six Major Orchestral Excerpts for Bassoon* (tese de doutoramento). The University of Georgia, Georgia.

Uscher, N. (1990). Auditions: Breaking into the Club. *The Double Reed*, 13(3).

Weait, C. (2013). *Bassoon Strategies for the Next Level* (8ª ed.). Worthington Ohio: Christopher Weait.

Waterhouse, W. (2003). *Bassoon*. Londres: Kahn & Averill.

Wilson, G. & Roland, D. (2002). Performance Anxiety. In R. Parncutt & G. McPherson (Ed.), *The Science & Psychology of Music Performance* (pp. 47-61). Nova Iorque: Oxford University Press.

Internet

Dahl, O. (n.d.) Play With a Pro: 8 Orchestral Bassoon Excerpts. Disponível em <https://www.playwithapro.com/>

Kahn, N. (2015, Setembro 25). A Look at Both Sides of the Audition Process [blog]. Disponível em <https://internationalmusician.org/a-look-at-both-sides-of-the-audition-process/>

Knopper, R. (n.d.). Audition Cheat Sheet. Disponível em http://s3.amazonaws.com/convertkit/landing_pages/incentives/000/015/670/original/the-audition-cheat-sheet-2.pdf?1451784802

Nuccio, M. (2017). Orchestral Preparation in 10 Steps. Disponível em <https://auditioncafe.com/article/orchestral-preparation-in-10-steps/>

Nuñez, G. (n.d.) Play With a Pro: 5 Orchestral Studies. Disponível em <https://www.playwithapro.com/>

O’Gieblyn, M. (n.d.). Preparing for Auditions (How to practice). Disponível em <http://orchestraexcerpts.com/preparing-for-auditions-how-to-practice/>

Stees, B. (2009). Audition Preparation. Disponível em http://steesbassoon.tripod.com/students/audition_preparation.htm

Woods, K. (2012, Junho 28). Cruel and Unusual - It’s time to change the audition system [blog]. Disponível em <http://kennethwoods.net/blog1/2012/06/28/cruel-and-unusual-its-time-to-change-the-audition-system/>

Yeo, D. (2013). *Symphony Auditions: Preparation and Execution*. Disponível em http://www.yeodoug.com/resources/symphony_auditions/yeoauditions.html

Discografia

McGill, D. (1995). *Orchestral Excerpts for Bassoon* [CD]. EUA: Summit Records.

Anexos

Anexo I – Guião da entrevista

Anexo II – Modelo do questionário

Anexo I – Guião da entrevista

Inquérito por entrevista

Destinatários: Fagotistas de orquestra que já tenham estado na qualidade de júri em audições de seleção de fagote

Pergunta 1

Que qualidades num músico é que o júri de uma audição procura nos candidatos?

Pergunta 2

Procura diferentes aspetos quando ouve o concerto em relação aos excertos orquestrais? Se sim, quais?

Pergunta 3

Procura diferentes qualidades quando a prova é para fagote I ou II? Se sim, quais?

Pergunta 4

Há erros que os candidatos cometem de uma forma recorrente? Se sim, quais?

Pergunta 5

Considera que ter uma aula com um membro da orquestra pouco antes da audição é eticamente problemático? Porquê?

Pergunta 6

Durante uma prova, considera que é uma boa prática trocar de palheta entre os excertos orquestrais?

Pergunta 7

Há diferenças entre tocar os excertos numa audição em relação à performance em concerto? Se sim, quais?

Pergunta 8

De que forma é que os candidatos transmitem a ansiedade que sentem no momento da prova?

Pergunta 9

Por fim, apresento uma lista de 5 excertos que são comumente pedidos em provas de orquestra. Em relação a cada um deles, o que é que ouvir o excerto diz sobre o candidato em questão?

9A - Abertura de As Bodas de Fígaro, Mozart

Overture.
Presto.

pp

1 1 ff p

9B - 4º andamento da 4ª sinfonia de Beethoven

Solo

184 p dolce p f

248 pp ff

9C - 2º andamento da 4ª sinfonia de Tchaikovsky

268 5 Solo pp

280 espress.

288 9 Solo pp morendo

9D - Sagração da Primavera, Stravinsky

L'ADORATION DE LA TERRE
Lento tempo rubato ♩ = 50

Solo ad lib.

poco accel.

in tempo

in Tempo Più mosso

poco più f

9E - Bolero, Ravel

Solo mp

2

1

3

Anexo II – Modelo do questionário

Ensino de excertos orquestrais de fagote.

Este questionário é realizado no âmbito de um projeto de investigação de mestrado com o tema "Processo de audições para orquestra: principais excertos de fagote e estratégias de estudo", realizada na Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

É dirigido a todos os fagotistas que são ou já foram docentes de fagote. O questionário aborda questões gerais acerca do ensino de fagote e questões específicas relativas a 5 excertos frequentemente presentes em audições de seleção para orquestra.

Caso tenha alguma dúvida sobre o questionário, envie um e-mail para:

ines.sousalemos@gmail.com

A sua participação é muito importante.

Em que níveis de ensino leciona ou já lecionou a disciplina de fagote?

- Iniciação.
- Básico.
- Secundário.
- Superior.
- Outro: _____

1- Tem sempre a mesma abordagem ao trabalhar os excertos com os seus alunos, ou adapta-a a cada um?

- Tenho sempre a mesma abordagem.
- Adapto a abordagem aos alunos.
- Outro: _____

2- Dá sugestões práticas de rotinas de estudo dos excertos aos seus alunos ou deixa isso ao critério de cada um?

- Dou sugestões práticas.
- Deixo ao critério dos alunos.
- Outro: _____

3- Costuma trabalhar excertos orquestrais em aulas de classe? Se sim, com que frequência?

- Não.
- Sim, uma vez por período/ semestre.
- Sim, mensalmente.
- Sim, todas as semanas.
- Outro: _____

4- Quando está a trabalhar os excertos orquestrais com os seus alunos, costuma tocar e exemplificar?

- Nunca.
- Apenas quando necessário.
- Frequentemente.
- Sempre.
- Outro: _____

5- Que sugestões dá aos seus alunos para combater o stress no momento de provas/ audições?

6- Mozart, Bodas de Fígaro

Ouverture.
Presto.

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and features a complex melodic line with many slurs and ties. The second staff starts with a forte (*ff*) dynamic, showing a more rhythmic and harmonic accompaniment. The third staff continues the melodic line from the first staff, ending with a piano (*p*) dynamic. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

6.1- Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

6.2- Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

6.3- Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

Afinação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Som:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vibrato:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ritmo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Tempo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Técnica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Articulação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Dinâmica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Interpretação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

7- Beethoven, 4ª sinfonia, 4º andamento



7.1- Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

7.2- Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

7.3- Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

Afinação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Som:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vibrato:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ritmo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Tempo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Técnica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Articulação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Dinâmica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Interpretação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

8- Tchaikovsky, 4ª sinfonia, 2º andamento

8.1- Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

8.2- Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

8.3- Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

Afinação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Som:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vibrato:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ritmo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Tempo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Técnica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Articulação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Dinâmica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Interpretação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

9- Stravinsky, Sagração da Primavera

L'ADORATION DE LA TERRE Lento tempo rubato ♩: 50

Solo ad lib.

poco accel.

in tempo

in Tempo Più mosso

poco più f

9.1- Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

9.2- Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

9.3- Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

Afinação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Som:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vibrato:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ritmo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Tempo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Técnica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Articulação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Dinâmica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Interpretação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

10- Ravel, Bolero

10.1- Quais são as estratégias específicas que recomenda/utiliza para a prática deste excerto?

10.2- Em que nível de ensino considera que este excerto deve começar a ser praticado?

10.3- Numa escala de 1 a 5, onde 1 significa "sem dificuldade" e 5 significa "muita dificuldade", avalie o grau de dificuldade deste excerto em relação aos seguintes parâmetros.

Afinação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Som:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Vibrato:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Ritmo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Tempo:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Técnica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Articulação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Dinâmica:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5
Interpretação:	<input type="checkbox"/> 1	<input type="checkbox"/> 2	<input type="checkbox"/> 3	<input type="checkbox"/> 4	<input type="checkbox"/> 5

