



O pianista acompanhador na aula de Técnica de Dança Clássica de Ballet

Nuno Luís Paulino Gomes Feist

Orientadora

Professora Doutora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa

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 (Piano) e Música de Conjunto realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Junho 2024

Composição do júri

Presidente do júri

Professor Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho
Professor Adjunto na Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de
Castelo Branco

Vogais

Professor Doutor Tiago José Garcia Vieira Neto (arguente)
Professor Coordenador na Escola Superior de Música de Lisboa -
Instituto Politécnico de Lisboa

Professora Doutora Maria Luísa Vila-Cova Tender Barahona Corrêa (orientadora)
Professora Coordenadora na Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico
de Castelo Branco

Agradecimentos

Agradeço o apoio de:

- Minha família
- Professor Doutor Francisco Pinho
- Jonathan Still
- José Luís Vieira
- Professora Doutora Luísa Tender
- Professor Doutor Miguel Carvalhinho
- Professor Especialista Pedro Ladeira
- Direção Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional

Um agradecimento especial à Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, ao Professor Daniel Louro, e à Professora Lilian Kopke, por me terem recebido com tanto carinho; e a todos os participantes do estudo empírico aqui apresentado.

Resumo

O presente relatório de estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco. Estrutura-se em três partes. Na primeira parte, apresenta-se um enquadramento histórico do papel do pianista acompanhador na aula de Técnica de Dança Clássica de Ballet (TDC). Na segunda parte, apresenta-se uma investigação sobre que competências um pianista acompanhador¹ deve ter para poder acompanhar com sucesso uma aula de TDC. Nesta investigação, foram aplicados questionários a dois grupos de respondentes: bailarinos e professores de TDC (grupo 1), e pianistas profissionais reconhecidos (grupo 2). Os objetivos da investigação foram os seguintes: (i) listar as competências que bailarinos e professores de TDC consideram mais necessárias no pianista acompanhador; (ii) listar as competências que pianistas profissionais acompanhadores de ballet reconhecidos consideram mais necessárias no pianista acompanhador, e (iii) identificar competências comuns às duas listas de competências correspondentes aos objetivos anteriores. Verificou-se que as cinco competências que bailarinos e professores de TDC consideram mais necessárias no pianista acompanhador são: conhecimento de ballet e da aula TDC; capacidade de acompanhar as ideias do professor e bailarinos; capacidade de adaptação de tempo e música; repertório vasto e improviso. No que respeita aos pianistas profissionais reconhecidos, as cinco competências que consideram mais necessárias no pianista acompanhador são: improvisação; boa técnica; paciência/tolerância, mencionado o mesmo número de vezes que vasto repertório; adaptabilidade e conhecimento de ballet e da aula de TDC. As competências comuns às respostas dos dois grupos de respondentes são: conhecimento de ballet e da aula de TDC; improvisação; vasto repertório, e adaptabilidade. A investigação é complementada por duas entrevistas a figuras de renome do mundo da TDC. O conteúdo destas entrevistas é relacionado com os resultados dos questionários. Na terceira parte do relatório, descreve-se um estágio de Prática de Ensino Supervisionada, realizado no ano letivo 2023-2024 na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN).

Palavras-chave

Acompanhamento dança; música dança clássica; piano de acompanhamento; competências

¹ Ao longo deste trabalho, serão usadas as expressões “pianista acompanhador” e “professor acompanhador” (PA). Na realidade da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EADCN), estas designações correspondem à mesma função profissional.

Abstract

This internship report was drawn up as part of the Master's programme in Music Teaching at the Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco. It is structured in three parts. The first part presents a historical overview of the role of the pianist in the Classical Ballet Dance Technique (TDC) class. The second part presents an empirical research into what skills a pianist should have in order to successfully accompany a TDC class. In this research, questionnaires were administered to two groups of respondents: TDC dancers and teachers (group 1), and experienced professional pianists (group 2). The research objectives were as follows: (i) to list the competences that dancers and TDC teachers consider most necessary in the pianist; (ii) to list the competences that experienced professional pianists consider most necessary in the accompanying pianist, and (iii) to identify competences common to the two lists of competences mentioned in (i) and (ii). The five skills that dancers and TDC teachers consider most necessary in the accompanying pianist are: knowledge of ballet and the TDC class; ability to follow the ideas of the teacher and dancers; ability to adapt tempo and music; vast repertoire and improvisation. As far as professional pianists are concerned, the five skills they consider most necessary in a pianist are: improvisation; good technique; patience/tolerance, mentioned the same number of times as vast repertoire; adaptability and knowledge of ballet and the TDC class. The competences identified as common to the answers of both groups of respondents are: knowledge of ballet and of the TDC class; improvisation; vast repertoire, and adaptability. The research is complemented by two interviews with renowned figures from the world of ballet. The content of these interviews is related to the results of the questionnaires. The third part of the report describes the Supervised Teaching Practice internship, carried out in the 2023-2024 academic year at the Artistic School of Music of the National Conservatory (EAMCN).

Keywords

Dance accompaniment; classical dance music; piano accompaniment

Índice geral

Composição do júri.....	II
Agradecimentos.....	III
Resumo.....	IV
Abstract.....	V
Índice geral.....	VI
Índice de figuras.....	VIII
Índice de tabelas.....	IX
Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos.....	X
Introdução.....	1
Parte I – Revisão de Literatura.....	3
1. O pianista acompanhador na aula de TDC	
1.1. A introdução do piano na aula de TDC.....	3
1.2. A relação entre música e dança.....	7
1.3. O pianista acompanhador na aula de TDC.....	9
2. O papel da audição no acompanhamento de TDC.....	12
3. MMus Piano for Dance Royal Conservatoire of Scotland.....	14
Parte II – Investigação empírica.....	15
1. Objetivos.....	15
2. Metodologia	
2.1. Participantes.....	15
2.2. Instrumentos de recolha de dados	17
2.3. Procedimentos.....	17
2.3.1. Procedimentos de recolha de dados.....	17
2.3.2. Procedimentos de análise de dados.....	17
3. Questões éticas.....	17
4. Apresentação de resultados dos questionários.....	18
5. Entrevistas a profissionais de renome em música e dança.....	26
5.1. Jonathan Still	26
5.2. José Luís Vieira.....	28
6. Discussão.....	29
7. Conclusão.....	33

Parte III – A Prática de Ensino Supervisionada

1. A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional.....	34
2. Práticas de Teclado.....	36
2.1. Planificação e reflexões de aulas de instrumento (Práticas de Teclado).....	38
3. Música de Câmara.....	44
3.1. Planificação e reflexões de aulas de conjunto (Música de Câmara).....	44
4. Conclusão.....	49

Referências bibliográficas.....	53
--	-----------

Anexos

Anexo I - Conteúdos programáticos do MMus Piano for Dance.....	55
Anexo II - Questionário enviado a pianistas acompanhadores de TDC.....	60
Anexo III - Questionário enviado a bailarinos e professores de TDC.....	63
Anexo IV - Pedido de autorização enviado a alunos da EADCN.....	66
Anexo V - Respostas integrais dos bailarinos/professores de TDC à pergunta 3.....	67
Anexo VI - Respostas integrais dos bailarinos/professores de TDC à pergunta 4.....	72
Anexo VII - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 3.....	76
Anexo VIII - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 5.....	78
Anexo IX - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 6.....	80
Anexo X - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 7.....	82

Índice de figuras

Figura 1. Partitura de violino usada nas primeiras aulas de TDC.....	5
Figura 2. Transcrição para piano da partitura da Figura 1.....	6
Figura 3. Resultados obtidos para a pergunta 1.....	18
Figura 4. Resultados obtidos para a pergunta 2.....	18
Figura 5. Resultados obtidos para a pergunta 5.....	21
Figura 6. Resultados obtidos para a pergunta 6.....	21
Figura 7. Resultados obtidos para a pergunta 1.....	22
Figura 8. Resultados obtidos para a pergunta 2.....	22
Figura 9. Resultados obtidos para a pergunta 4.....	23
Figura 10. Resultados obtidos para a pergunta 8.....	25

Lista de tabelas

Tabela 1. Competências identificadas pelos bailarinos/professores de TDC.....	19
Tabela 2. Competências identificadas pelos pianistas acompanhadores.....	24
Tabela 3. Competências comuns às respostas dos dois grupos.....	26
Tabela 4. Planificação geral das aulas de Práticas de Teclado.....	38
Tabela 5. Planificação geral das aulas de Música de Câmara.....	45

Lista de abreviaturas, siglas e acrónimos

EADCN – Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional

EAMCN – Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

PA – Professor Acompanhador

PP – Par Pedagógico

TDC – Técnica de Dança Clássica

CNB – Companhia Nacional de Bailado

EVC – Estúdios Victor Cordón

Introdução

*Many very competent pianists
outside the dance profession
totally under-estimate how
difficult playing for class is.*

(Dickson-Place, 1993, p.4)

Na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional, onde trabalho como Professor Acompanhador (PA) há doze anos, a minha função é a de acompanhar as diversas aulas de Técnica de Dança Clássica (TDC), nas quais existe também, um Professor de Dança. Estas aulas são ministradas por dois docentes, um Par Pedagógico (PP). Dada a especificidade do acompanhamento musical para a Dança, o Par Pedagógico deve funcionar em perfeita simbiose. O PA tem a responsabilidade pedagógica de proporcionar ao aluno uma diversidade de linguagens musicais. Desta forma, o seu trabalho é educar auditivamente os alunos na pulsação, ritmo, dinâmicas, acentuações, articulações, por forma a saberem inscrever adequadamente os seus movimentos. Como consequência, a aprendizagem da disciplina engloba os saberes e contributos dos dois professores.

Quando iniciei a minha “viagem” como pianista acompanhador de TDC, os primeiros tempos foram muito difíceis, até ao ponto de duvidar que sabia tocar piano – não por falta de conhecimentos musicais – mas sim por falta de conhecimentos sobre como relacionar música com dança. Felizmente, tive a sorte de ter professoras de TDC, e colegas pianistas, que me ajudaram a perceber as *nuances* de cada exercício. Mas nem sempre é o caso, e é por isto mesmo que esta investigação nasce. Mas como é que se “aprende” a tocar para aulas de TDC? Existe formação para este fim?

Nas escolas de música em geral, a profissão do pianista da aula de TDC é totalmente desvalorizada. O pianista acompanhador é muitas vezes visto como “o baixo dos baixos”, e esta atividade só deve ser considerada por alguém que esteja realmente desesperado para ganhar algum dinheiro. Os que tocam regularmente para dança sabem muito bem o quanto essas pessoas estão erradas, e provavelmente já assistiram à situação de um pianista a ter muitas dificuldades a acompanhar uma aula de TDC. Tocar para dança pode, no entanto, ser uma das esferas mais gratificantes para se trabalhar como pianista.

O presente relatório de estágio estrutura-se em três partes. Na primeira, apresenta-se uma investigação sobre que competências um pianista acompanhador deve ter para poder acompanhar uma aula de Técnica de Dança Clássica de Ballet (TDC). O trabalho teve os seguintes objetivos:

1. Listar as competências que bailarinos e professores de TDC consideram mais necessárias no pianista acompanhador.

2. Listar as competências que pianistas profissionais reconhecidos consideram mais necessárias no pianista acompanhador.
3. Listar as competências que, no seu conjunto, bailarinos, professores de TDC, e pianistas profissionais consideram mais necessárias no pianista acompanhador.

Após a descrição da metodologia da investigação, é feita a apresentação dos resultados, em três secções correspondentes aos objetivos enumerados acima. Seguidamente, é apresentado um relato das entrevistas efetuadas a duas figuras de renome do mundo da dança, uma a um pianista e a outra a um professor de TDC. O conteúdo destas entrevistas é relacionado com o resultado dos questionários.

Na terceira parte, descreve-se o estágio de Prática de Ensino Supervisionada, realizado no ano letivo 2023-2024 na Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (EAMCN).

Parte I - Revisão de Literatura

1. O pianista acompanhador na aula de TDC

1.1. A introdução do piano na aula de TDC

In Russia the violin de poche, which had provided the musical beat for dance practice since the eighteenth century, was set aside in 1883 when one of Petipa's assistants, Alexei Bogdanov, was transferred to Moscow to head the Bolshoi Ballet. In an effort to upgrade the troupe, Bogdanov introduced a number of reforms, one of which was that all classes should have piano music just as all rehearsals were conducted to the accompaniment of the piano.

(Lee, 2002, p. 243)

Como Lee (2002) referiu, o piano é introduzido nas aulas de ballet do Bolshoi, e consequentemente, passa para as escolas Imperiais Russas, sendo a mais famosa, a Academia Vaganova de São Petersburgo. É aqui, que graças a Galina Bezuglaya, encontramos respostas. Bezuglaya é atualmente diretora do Departamento de Arte Musical da Academia Vaganova e leciona cursos especializados: Repertório de Ballet de Teatro, Análise de Dança e Música de Ballet, e Apoio Musical de Aulas de Dança. Combina o seu trabalho pedagógico com uma atividade performativa ativa: tocou em centenas de concertos, exames, para mestres notáveis da arte do ballet nacional e mundial.

Bezuglaya (2016) publicou no repositório da Academia de Bailado Vaganova², um trabalho intitulado *The History of the piano accompaniment of classical dance lesson in musical samples*. O artigo começa por responder à questão de em que época é que o piano é introduzido na aula de TDC. Até ao final do século XIX, a maior parte dos professores de ballet acompanhavam-se a si próprios ao violino - a noção de "acompanhador" é algo que surge mais tarde. Uma curiosidade pertinente: a administração das Escolas Imperiais Russas tinha previsto um orçamento para acompanhadores em todas as aulas de ballet, mas como os professores tinham o direito de complementar o seu próprio salário com o orçamento da música, muitos deles ficavam mais do que satisfeitos por passar sem um músico.

É no final de século XIX/início século XX que esta transição ocorre, de forma gradual. Se os professores continuaram a usar o violino mesmo depois de o piano o ter substituído, não foi apenas para poupar dinheiro em músicos. Os professores de danças de salão ficavam satisfeitos por pagar a pianistas, porque não havia falta de repertório impresso para tocarem - por exemplo, polcas, valsas e galopes. O problema com a formação em ballet - estamos a falar da escola de Ballet Imperial Russo - é que se

² Online - <https://vaganov.elpub.ru/jour/issue/archive>

tratava de um mundo privado e fechado, do qual os pianistas nada sabiam, pelo que não era uma simples questão de chamar qualquer pianista e sentá-lo para tocar. O que era necessário para as aulas de ballet não era um repertório de danças existentes, mas sim a capacidade de improvisar, por mais básico que fosse um estilo musical. De notar que o exercício tinha acabado de ser marcado, assumindo a sua estrutura temporal, rítmica, dinâmica e articulada. É possível, diz Bezuglaya (2016, p. 105), que os mestres de dança violinistas tenham sido capazes de improvisar melodias simples adequadas aos seus objetivos pedagógicos, ao passo que essa capacidade se perdeu por falta de uso por parte dos pianistas que passavam demasiado tempo a tentar tornar-se virtuosos, ao ponto de não conseguirem sequer harmonizar uma melodia ao teclado. Em suma, já nesta altura, existiam competências necessárias a ser adquiridas por um pianista que quisesse acompanhar dança.

Em 1887, Friedrich Zorn publicou *Grammar of the Art of Dancing*, onde demonstra os vários exercícios da aula de ballet, com a respetiva partitura para violino. Na segunda edição deste livro em 1915, Alfonso Sheafe adiciona um livro suplementar, onde demonstra as mesmas peças, mas desta vez transcritas para piano (Zorn et al., 1905). Na figura 1 apresento um exemplo de música para violino num exercício de ballet.

Raisings (*Elévations*)

152. These exercises are composed of only two movements — raising and lowering. They strengthen and train the muscles of the lower leg and foot, thus increasing endurance; without this factor, the dancer would tire very soon, and become slow and unsteady and finally lose the measure.

The exercises should be practiced in all positions, increasing in height from the sole to the extreme point positions. Slow movements are more beneficial and likewise more difficult than rapid movements. They should be done by counting at first, and then by music; and particular care should be paid to the carriage of the trunk. Pupils should never be allowed to make ridiculous grimaces, or to move the shoulders, or to stretch the fingers in an awkward manner, as all of these things tend to ruin the work.

153. It is more difficult to lower one's body slowly than to raise it slowly, but the heels must be allowed to sink noiselessly at all times.

Exercise 11. Pushed Raisings [Fig. 152].

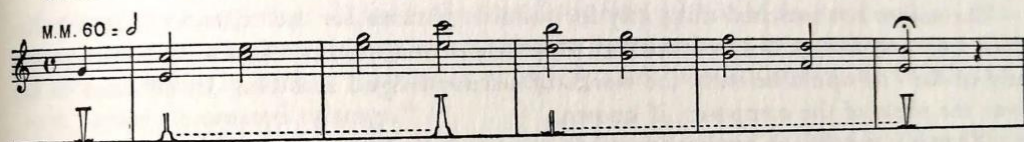


FIG. 152.

Exercise 12. Bound Raisings [Fig. 153].

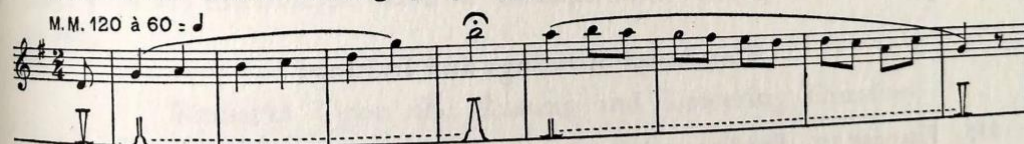


FIG. 153.

Exercise 13. Quick Lowering and Slow Raising [Fig. 154].

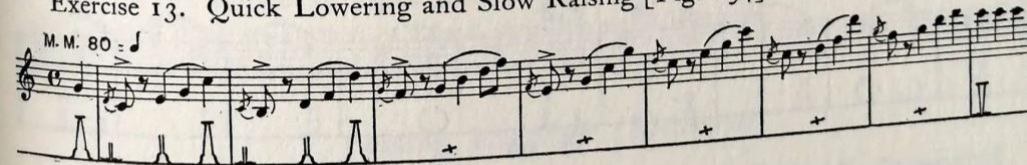


FIG. 154.

Exercise 14. Slow Raising and Quick Lowering in $\frac{4}{4}$ time [Fig. 155].

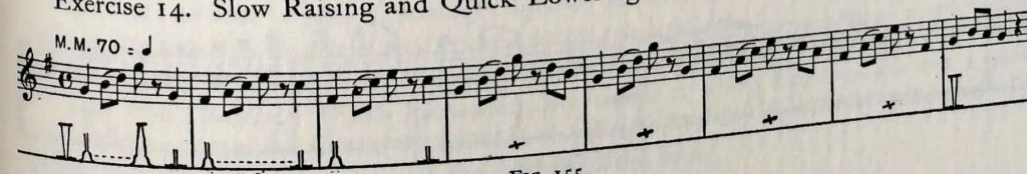


FIG. 155.

Figura 1. Partitura de violino usada nas primeiras aulas de TDC (Zorn et al., 1905, p. 49)

Na figura 2 apresento a mesma música, mas desta vez transcrita para piano.

The image displays five staves of piano transcription for Zorn's music. Each staff is numbered and includes a tempo marking (M.M.) and a measure number (§). The staves are:

- Staff 10: M.M. 60 = ♩, § 142. Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Staff 11: M.M. 60 = ♩, § 153. Titled "Elevations. § 152." It shows a more static, harmonic texture.
- Staff 12: M.M. 120 à 60 = ♩, § 153. Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Staff 13: M.M. 80 = ♩, § 153. Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.
- Staff 14: M.M. 70 = ♩, § 153. Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

All staves are marked "Zorn." in the upper right corner.

Figura 2. Transcrição para piano da partitura da figura 1 (Zorn et al., 1905, p. Supp 3)

Note-se como, neste exemplo, o piano enriquece o exercício a nível harmónico, rítmico, e de textura.

1.2. A relação entre música e dança

An accompanist must realize the effect music has on a moving human body

(Cavalli, 2001, p. 4)

O famoso professor e mestre de bailado Nikolai Legat (1869-1937) torna-se um dos fundadores da cultura musical das aulas de TDC (Bezuglaya, 2016). Legat foi aluno de Petipa (criador das coreografias dos bailados mais famosos - *A Bela Adormecida, O Quebra-Nozes, Lago dos Cisnes, Don Quixote, La Bayadère, Coppélia, Le Corsaire, Raymonda entre outros*³) e professor de, entre outros, Vaslav Nijinsky e Agripina Vaganova⁴. Como muitos professores de ballet, Legat possuía um grande conhecimento musical, tocava violino e piano. Músico exímio, ele cantarolava uma melodia enquanto improvisava ao piano. Devido à capacidade que tinha para improvisar, o que era tocado por ele, coadunava perfeitamente com o caráter e estrutura coreográfica do exercício marcado.

Legat “criou” a sequência e forma da aula de ballet como ela existe agora – cada exercício tem a sua característica - e devido a Legat e sua capacidade de improviso, nasce a base das ideias musicais para cada exercício. Agripina Vaganova, fundadora da Academia Vaganova de São Petersburgo, e criadora da Técnica de Vaganova para ballet, era aparentemente intransigente ao ditar os seus requisitos musicais. Pretendia uma correlação absoluta entre música e movimento, nada menos. Recordemos que não existe "música" e "movimento" numa aula de ballet em abstrato: são o produto de uma relação entre professor e pianista (Still J., *Pianos and violins in the ballet class*, 2020). Bezuglaya (2016) sugere que o que passou por "unidade" e "harmonia" *coreomusicais* (palavra usada por Bezuglaya, 2016) nas aulas de Vaganova foi conseguido através de uma certa subjugação da música e do pianista. Bezuglaya observa de forma perspicaz que, a este respeito, alguns professores do século XX conseguiram transformar os pianistas no instrumento perfeito para levar a cabo a sua vontade criativa, o que não é invulgar, tendo em conta a forma como a música de dança, em geral, nas gerações anteriores, tinha sido encomendada “a metro” pelos coreógrafos (Bezuglaya, 2016).

Cavalli (2001) escreveu, no início do seu livro *Dance and Music - A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*: “The purpose of music for dance is different from music from the concert hall. Unlike music to be listened to, music for dance complements, reflects, motivates, and enhances movement” (Cavalli, 2001, p. 1). Este livro serve como manual tanto para professores de TDC, como para pianistas. O seu objetivo é de tentar fazer uma aproximação dos dois para chegar à correlação

³ Informação retirada de <https://petipasociety.com/about/>

⁴ Vaslav Nijinsky (1889-1950); Agripina Vaganova (1879-1951)

absoluta entre música e movimento que Vaganova pretendia. Cavalli exemplifica com *Fantasia* (1940) de Walt Disney, e como Disney coreografou em resposta aos sentimentos e imagens que a música lhe pintara (Cavalli, 2001). É este o trabalho do coreógrafo/professor de TDC. Uma coisa que aprendi (e continuo a aprender) após doze anos a tocar para ballet, é que a música tem de servir o exercício como este é definido, e não o contrário. O tempo, fraseamento, as dinâmicas e estrutura terão de ser adaptadas conforme o exercício, muitas vezes recorrendo ao improviso.

Termino esta secção partilhando um episódio verídico entre Fokine (coreógrafo Russo, 1880-1942) e Sir Thomas Beecham (Maestro Inglês, 1879-1961), aquando da apresentação do bailado *Petrushka*, com coreografia de Fokine e Sir Thomas Beecham a dirigir a orquestra, na mítica sala Covent Garden em Londres. Beecham era conhecido por ser teimoso, e Fokine pedia cuidado nos tempos, pois estavam demasiado rápidos para os bailarinos dançarem. No espetáculo, mais uma vez os tempos estavam rápidos, e Fokine começa a bater o tempo com a mão a partir do seu camarote. Beecham pára o espetáculo, e pede a Fokine para vir então dirigir. Fokine dirige – leva uma ovação! Este episódio é contado pela Irina Baronova (Bailarina Russa, 1919-2008)⁵.

Há também “o outro lado da mesma moeda”. Aquando da estreia do bailado *Jewels* de George Balanchine (1904-1983) em 2017 na Royal Opera House em Londres, Kirkup (2017) explora a visão do coreógrafo em relação à música:

Balanchine's attitude to music was, and remains, fairly unique among choreographers. Such was his respect for the score that he appeared to prioritise it over the movement: 'the composer is able to give more life to a bar, more vitality and rhythmical substance than a choreographer, or a dancer,' he said. 'The choreography will never be able to achieve such precision in the expression of movement as the composer through sound effect.

(Kirkup, 2017).

Balanchine tinha uma regra em relação à partitura – a mesma tinha de ser respeitada na íntegra, e a dança complementava a mesma.

Nestes dois exemplos, percebemos que o trabalho do acompanhador é extremamente exigente e imprevisível – temos de estar preparados para tudo!

Infelizmente, existe uma carência de pianistas acompanhadores de TDC/dança. Uma das razões principais é a falha/falta de comunicação entre o professor de TDC e o pianista. Tocar para TDC não é chegar ao estúdio com a música debaixo do braço, sentar e começar a tocar. Temos de ser maleáveis, e por muitas vezes pensar “fora da caixa”, e de forma bem orientada pelo professor de TDC.

⁵ Disponível em [//nla.gov.au/nla.obj-218869378/listen/3-2000](https://nla.gov.au/nla.obj-218869378/listen/3-2000) (Christofis & Baronova, 2007).

1.3. O pianista acompanhador na aula de TDC

*Playing for ballet class is a
bit like catering for a
multi-faith wedding with
food allergies*

(Still, J., *Playing for ballet class: Links, books, suggestions*, 2016)

Em 1934, Vaganova publica “*Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique*”, onde deixa escrito todos os princípios básicos da técnica Vaganova. O livro contém diagramas que mostram claramente as posições exatas dos pés, pernas, braços e corpo para a execução correta de muitos passos e movimentos. Na terceira edição deste livro em 1948, Sofia Brodskaya incorpora ilustrações musicais de uma aula de ballet. Brodskaya trabalhou diretamente com Vaganova durante várias décadas, e estas ilustrações musicais são fruto de uma colaboração entre Vaganova e Brodskaya. Estas mesmas ilustrações incluem partituras de improvisos, também como excertos de ballets famosos da altura (Bezuglaya, 2016).

É importante explicar o propósito do improviso nas aulas de Vaganova. Tanto nos excertos de improviso, como nos excertos de ballets famosos, há ilustrações de entre 4 a 16 compassos (Vaganova, 1969, pp. 140-159). Cada exercício demonstra um cuidado e relação entre a música e a motricidade do movimento, através do ritmo, articulação, dinâmicas, tensões harmónicas e modulações, que meticulosamente seguem a coreografia. Os improvisos são temas especialmente compostos por Brodskaya para os exercícios de Vaganova. Como consequência, o pedagogo do século XX, tendo à disposição um pianista capaz de transformação musical e de criação de improvisos, começou a moldá-lo num assistente capaz de cumprir a sua vontade criativa, e que concretizasse as suas ideias da forma mais exata e minuciosa possível, como um instrumento ideal, incomparavelmente mais perfeito do que o violino que deixara para trás (Bezuglaya, 2016).

Até à atualidade, qual a função do pianista na aula de TDC? Referindo-me à minha realidade de PA na EADCN, os meus dois objetivos principais, são de encontrar a música que mais se adequa ao exercício, e de dar aos alunos uma grande variedade musical – na faixa etária da EADCN (10-18 anos). Em particular, no caso dos alunos mais novos, noto que estão livres de preconceitos musicais – o “disco rígido” ainda não está formatado. Cabe ao PA fornecer uma variedade musical muito ampla. Cavalli reforça esta ideia: *You have a tremendous responsibility to provide good music for dance students. In most cases, what you play will be the only musical education they will receive* (Cavalli, 2001, p. 88).

Infelizmente, não existe muita formação para tocar para aulas de TDC. Muito do que aprendi, foi graças a alguns professores que tive. Disponibilizaram tempo de aula, e

conduziram a aula numa dinâmica mais lenta, de forma a eu perceber o que era pretendido. Isto aconteceu no meu primeiro ano na EADCN, onde toquei para o 1º Ano de TDC (5º escolaridade). Como era o 1º ano, tudo acontece muito mais lento do que nos anos mais avançados, pois, em muitos casos, é o primeiro contato que os aluno(a)s têm com o ballet.

Também Cavalli (2001) admite que, quando começou, se sentia muito frustrada por não conseguir corresponder às necessidades do professor de TDC. Isto devia-se à falta de comunicação professor-pianista, e a os professores não saberem exprimir-se de uma maneira que o pianista percebesse. Os professores não falam *musicalês* e nós não falamos *dancês*. A verdade é que, em aula, professores e pianistas estão ligados por algo de importantíssimo: a música. A qualidade desta ligação deve ser exímia.

Em seguida falarei de três pianistas conceituados de TDC e do que os mesmos salientam como sendo atributos necessários num PA. São eles: Graham Dickson-Place (1951-), Jonathan Still (1960-), e Harriet Cavalli (1938-2020).

Graham Dickson-Place

Durante onze anos (1978-1989), Graham Dickson-Place foi o Diretor de Música da Royal Academy of Dance em Londres. Enquanto estava neste cargo, acompanhou inúmeras aulas com professores de renome, tanto em Londres, como no estrangeiro. Também durante o seu tempo na Royal Academy of Dancing, compôs grande parte da música para o seu programa de exames principais. (Dickson-Place G. , 2020). À semelhança de Brodskaya e Vaganova, Dickson-Place compôs as peças em conjunto com o professor que marcara os exercícios, assegurando assim, que a música casaria com o movimento na perfeição.

Dickson-Place chama a atenção para a não existência de formação específica para pianistas que queiram tocar para dança. Diz que esse papel cabe ao professor(a) de TDC (Dickson-Place G. , 1993). Foi de facto exatamente isso que aconteceu comigo.

As principais qualidades que Dickson-Place sugere para um pianista que queira iniciar-se no mundo do acompanhamento de aulas de TDC são:

- Saber tocar bem em vários estilos
- Saber ler bem à primeira vista
- Saber improvisar em vários estilos musicais
- Ser pontual
- Conseguir trabalhar em parceria com o professor de dança

(Dickson-Place G., 1993, pp. 47-48)

Jonathan Still

Entre 1999 e 2013, Still trabalhou na Royal Academy of Dance como pianista e professor de Música para Dança, onde supervisionou a produção de música para todos os projetos de desenvolvimento de programas de estudo da Academia desde 2007 (Dance, s.d.). Atualmente é pianista residente no English National Ballet (ENB, s.d.). Em

2012, Still publica 25 dicas para pianistas que queiram tocar para ballet, das quais saliento:

- Ouvir versões orquestrais das peças a tocar
- Saber compor e improvisar
- Ter um repertório variado
- Tocar de memória
- Olhar para o professor

(Still, J. , *Playing for ballet class: A page of tips*, 2014)

Harriet Cavalli

Cavalli fez de sua carreira tocar para múltiplas companhias de renome, tanto nos Estados Unidos da América, como internacionalmente, das quais destaco American Ballet Theater e Zurich Opera Ballet. Em 2001 publica um guia para professores de dança e pianistas, intitulado *“Dance and Music: A Guide for Musicians and Dance Teachers”*. Neste mesmo livro, elabora uma lista de ferramentas para um pianista, todos na ótica de repertório escolhido, entre as quais saliento:

- Improviso – quando ou não improvisar
- A utilização de música existente
- Adaptação de música para o exercício
- Fraseamento da melodia para corresponder ao movimento
- Usar o piano para criar um som orquestral

(Cavalli, 2001, pp. 122-154)

Cavalli (2001) faz muitas sugestões detalhadas sobre tocar para dança. Acima, listo apenas as que considero mais fundamentais, em particular para o trabalho empírico que a seguir apresentarei.

Termino esta secção sugerindo que o leitor observe uma aula de TDC da Royal Ballet, Reino Unido⁶. Nesta aula, podemos observar que a professora de TDC nunca canta o que quer, nem nunca pede música – cabe ao pianista saber o que tocar pela forma que a professora marca – da mesma forma que os bailarinos aprendem e memorizam na hora o exercício, o pianista também tem de saber o que tocar. Para um pianista que nunca tocou para ballet, esta aula e o trabalho do pianista pode parecer assustador, mas para quem já tem experiência, é tudo bem claro. Numa nota pessoal, acrescento que é este trabalho que desempenho diariamente na Companhia Nacional de Bailado e Estúdios Victor Cordón (além das aulas de TDC na EADCN).

⁶ [Royal Ballet Daily Class \(complete video\) Royal Ballet LIVE](#) (House, 2012)

2. O papel da audição no acompanhamento de TDC

Antes de falar sobre a investigação que realizei, refletirei sobre o conceito de audição de Edwin Gordon (1927-2015). Gordon foi um influente educador musical e investigador, conhecido pelo seu trabalho no domínio da pedagogia e da psicologia da música, particularmente na área da teoria da aprendizagem musical. A audição é uma ferramenta de ensino muito relevante, em particular no âmbito do acompanhamento de aulas de TDC. Uma das palavras que mais lemos neste texto, até ao momento, tem sido improvisação. Ora, a audição é fundamental para que exista capacidade de improvisar.

A investigação e as teorias de Gordon centraram-se na compreensão do modo como as crianças desenvolvem a compreensão e as competências musicais. Este autor propôs uma estrutura abrangente conhecida como "Teoria de Aprendizagem Musical", que enfatizava a importância da audição, um termo que ele cunhou, para descrever a capacidade de ouvir e compreender a música mentalmente. De acordo com a teoria de Gordon, a audição é a base do desenvolvimento e da aprendizagem musical (Gordon, 1989).

A audição é a base da musicalidade. A audição é a capacidade de ouvir, reter e compreender mentalmente a música - é ouvir na nossa cabeça o que queremos fazer soar. Uma pessoa está a audiar, quando consegue ouvir e compreender música, mesmo quando o som da mesma não está fisicamente presente. Um aluno que consegue audiar, vai conseguir atribuir significado à partitura - vai conseguir dar o significado real à música *versus* o significado teórico - por outras palavras, audiar a notação é transcender a partitura. Como consequência, a capacidade de audição é muito importante, pois um aluno tem de ter a capacidade de audiar antes de ler e escrever música - é fundamental que o aluno entenda e compreenda o que está a ler e a escrever através da audição.

Acredito que sendo a música som com significado, e tendo que de ser vista e percebida como uma língua materna, e para tal, tem de ser escutada, cantada, escrita e o mais importante, compreendida (pela audição). A audição está para a música como o pensar está para uma língua.

Gordon (1989) referiu que a idade até à qual a nossa aptidão musical está em desenvolvimento é aos nove anos. É aos nove anos que a mesma estabiliza, tornando assim os primeiros nove anos fundamentais para o desenvolvimento da aptidão musical. Quanto mais nova é uma criança, maior é o impacto que o meio ambiente musical que a rodeia irá ter na sua aptidão musical. Aos nove anos, a aptidão musical estabiliza. Aptidão musical é diferente de desempenho musical: a aptidão musical é o potencial para aprender música, e é uma ação espontânea e intuitiva, por isso ocorre nas células e genes - é intrínseco; enquanto o desempenho musical é o pôr em prática o que aprendemos, e ao ser racional, ocorre no cérebro. Uma coisa complementa e influencia a outra. Aplicando à audição, a aptidão musical representa o potencial para aprender a audiar, enquanto o desempenho musical representa o que já aprendemos a audiar.

Quando se ensina a ler e a escrever através do nome das notas, limitamo-nos a transmitir uma notação que é representativa. A notação não é a música propriamente dita, representa a música. É uma coisa inerte, morta. A música (felizmente!), é emoção - está viva, e transcende o que está escrito na pauta, e não devemos estar dependentes da pauta - como eu gosto de dizer, não devemos ser "*partiturodependentes*"! A pauta serve como auxiliar de memória, pois temos de perceber o que está lá numa primeira instância, para depois conseguirmos a transcender. Voltamos à audição - só com audição notacional é que se consegue ouvir e ler e perceber, e por fim, transcender o que está escrito na pauta.

Para explicar o porquê de audiar, cantar e tocar antes de ler - o que é lido é esquecido; o que é audiado fica para sempre. A capacidade tonal e rítmica do aluno é muito importante - a musicalidade versus o que é lido. A notação serve como auxiliar de memória, enquanto a audição é o "professor". Quando lemos um livro, os nossos olhos extraem a informação do texto, enquanto na nossa cabeça começamos a pintar o livro - visualizamos o que o texto diz. Na música, é exatamente a mesma coisa: os olhos extraem a informação da pauta, mas é através dos nossos ouvidos (e por consequência no nosso cérebro) que ouvimos a música. Continuando esta analogia, espero que os alunos consigam ler uma partitura como se estivessem a ler um livro, sendo, portanto, fundamental que se valorize o que é ouvido.

Saliento que audição não é a mesma coisa que imitação nem reconhecimento. No caso da imitação, eu canto um trecho musical e o aluno repete. O aluno repetiu com sucesso, mas como sei que ouviu o que ouviu - estava em modo dórico, e a mudar entre binário e ternário? Se o aluno não souber responder, então imitou e não ouviu, portanto não compreendeu o que estava a ouvir. No caso do reconhecimento, todos conhecem a Sinfonia nº5 de Beethoven se a ouvirem, mas seremos todos capazes de audiar os temas principais antes (lendo a partitura) e/ou depois de ouvirmos a obra? Se não conseguirmos, estamos somente a reconhecer a obra, não a audiar a obra.

Através da audição, os ouvidos são ensinados primeiro. Assim, quando os alunos lerem uma partitura após a terem audiado, irão compreender o valor intrínseco da música antes de a tocarem - têm de saber ler com os ouvidos. A audição tem de preceder a técnica vocal e instrumental. A audição é a base da musicalidade: é a capacidade de ouvir e compreender a música - é ouvir na nossa cabeça o que queremos fazer soar - uma pessoa está a audiar, quando consegue ouvir e compreender música, quando o som da mesma, não está fisicamente presente - isto é base de saber improvisar.

3. MMus Piano for Dance Royal Conservatoire of Scotland

Percebi, na sequência do meu trabalho de revisão bibliográfica, que é quase inexistente, a nível internacional, a oferta de cursos superiores que formem pianistas especificamente para acompanhar ballet. Apresentarei, como exemplo, o Masters in Music Piano for Dance, ministrado pelo Royal Conservatoire of Scotland, em parceria com a Scottish Ballet⁷. Saliento duas citações do site da Scottish Ballet, que me parecem muito relevantes:

There is a chronic lack of skilled dance pianists (...) Uniquely amongst pianists those engaged in dance are expected to be able to improvise and the course places great emphasis on developing this skill (Ballet, s.d.).

O principal objetivo deste curso, é orientar o aluno no desenvolvimento de um repertório firme, mas flexível e aberto, de competências técnicas, musicais e performativas que possam ser utilizadas ao serviço do acompanhamento de dança. Durante o curso, são trabalhadas as seguintes competências:

- Fomentar o domínio técnico e expressivo na área central do acompanhamento para dança
- Desenvolver uma base de conhecimentos que apoie a compreensão e facilite a resolução de problemas musicais complexos no acompanhamento de dança.
- Desenvolver a versatilidade musical e a adaptabilidade na execução para a aula e familiarizar-se completamente com a ética e as práticas de uma companhia de ballet profissional
- Conhecimento do repertório de ballet/dança
- Adaptabilidade em relação às instruções do professor de TDC
- Sensibilidade, consciência autocrítica, perceção e capacidade de reação como músico que toca para bailarinos
- Capacidade de improvisação numa gama de estilos musicais adequados à classe que está a ser acompanhada
- Conhecimento da nomenclatura do ballet
- Compreensão do repertório de ballet/dança, com sensibilidade para as prioridades e necessidades dos bailarinos e professores

A duração deste mestrado é de dois anos (seis trimestres). Junto no Anexo I os conteúdos programáticos do curso.

⁷ Site do curso em: <https://www.rcs.ac.uk/courses/mmus-ma-piano-for-dance/>

Parte II - Investigação empírica

O estudo empírico que descrevo em seguida foi realizado entre Fevereiro e Maio de 2024.

1. Objetivos

- Objetivo 1. Listar competências que os bailarinos e professores de TDC consideram mais necessárias no pianista acompanhador.
- Objetivo 2. Listar competências que os pianistas profissionais e reconhecidos acham necessárias no pianista acompanhador.
- Objetivo 3. Listar competências que, no seu conjunto, os bailarinos, professores de TDC, e pianistas profissionais consideram mais necessárias no pianista acompanhador.

2. Metodologia

2.1. Participantes

Participaram neste estudo:

- 9 pianistas acompanhadores
- 8 professores de TDC
- 16 alunos da EADCN – 2 por ano de dança (1 rapaz e uma rapariga) com idades compreendidas entre os 10 e 18 anos
- 4 professores de companhias de bailado profissionais
- 8 bailarinos profissionais
- 1 pianista de renome – Jonathan Still
- 1 professor de TDC de renome – José Luís Vieira

Como pianista de renome internacional na área do acompanhamento de dança ao piano, escolhi o Jonathan Still. A experiência de Jonathan Still no mundo do ballet estende-se por quase quarenta anos, tendo começado como acompanhador estagiário na sede da Royal Academy of Dance em Londres, em 1986, e depois trabalhou como acompanhador independente para escolas profissionais e companhias. De 1990 a 1993, foi pianista da companhia a tempo inteiro no English National Ballet e, de 1994 a 1997, no Ballett der Deutschen Oper Berlin (atualmente integrado no Stadtsballett Berlin), tocando em aulas, ensaios e espetáculos. Tocou para todas as principais companhias de ballet do Reino Unido. Trabalhou com coreógrafos como Wayne Sleep, Mark Morris, Gillian Lynne e Christopher Hampson.

De 1999 a 2014, trabalhou na Royal Academy of Dance como professor de estudos musicais e, mais tarde, como Music Development Manager, função em que foi produtor

musical executivo de todo o novo programa de ballet da Royal Academy of Dance, do Pre-Primary ao Advanced 2. Após 10 anos como pianista e produtor musical freelancer para ballet em Londres, regressou ao English National Ballet como pianista da companhia a tempo inteiro em agosto de 2023.

Tem um mestrado com distinção em Educação Musical pelo Instituto de Educação da University College of London, onde também realizou uma investigação de doutoramento sobre a sociologia da educação musical no que se refere à formação de professores de ballet.

Como figura de renome na área da dança, elegi José Luís Vieira, atual professor da EADCN, em vésperas de aposentação à data da escrita deste texto. José Luís Vieira fez os seus estudos de Dança na Escola do Ballet Gulbenkian e no George Brown College em Toronto no Canadá. Frequentou o curso de piano na Escola de Música do Conservatório Nacional e o Curso Superior de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa.

Faz parte do corpo docente da Escola de Dança do Conservatório Nacional desde 1994, da qual integra o Quadro de Nomeação Definitiva. É professor de TDC, Pas de Deux, Variações e Oficina Coreográfica. Foi responsável pela direção artística das Oficinas Coreográficas e Espetáculos Finais da EDCN de 2000 a 2008. De 2002 a 2003 foi Vice-Presidente do Conselho Executivo desta escola e em 2003 assumiu a presidência, cargo que ocupou até 2008. Foi eleito Coordenador do Departamento de Técnicas de Dança em Julho de 2017 e nomeado Diretor Artístico da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional em Setembro do mesmo ano.

Membro do elenco fundador da companhia Nacional de Bailado sob a direção de Armando Jorge, onde de 1977 a 1984, dançou papéis de destaque em grande parte do repertório da Companhia. De 1984 a 91 foi bailarino solista do Scapino Ballet Amsterdam. Dançou em Portugal, Espanha, França, Holanda, Itália, Alemanha, Finlândia, Suécia, Macau, China e Canadá.

Foi professor da Escola de Profissionais de Bailado do Teatro Nacional de S. Carlos de 1991 a 1993. De 1999 a 2003 foi Mestre de Bailado da Companhia Portuguesa de Ballet Contemporâneo sob a direção da Vasco Wellenkamp. Desde 1991 tem sido professor convidado de várias companhias e escolas da Europa e Estados Unidos da América, nomeadamente no Ballet Gulbenkian, Companhia Nacional de Bailado, Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Real Conservatório em Madrid, Scapino Ballet de Amsterdam, Ballet da Ópera de Ulm na Alemanha. Foi regularmente professor convidado no Atlanta Ballet (EUA) para o “Atlanta Ballet Centre for Dance Education” (entre 2000 e 2014). Coreografou diversas peças no âmbito das Oficinas Coreográficas e para os espetáculos finais da E.D.C.N., para a Escola Superior de Dança, para o Kayser Ballet na Covilhã, para o Atlanta Ballet Centre for Dance Education nos EUA. É membro do júri do concurso internacional Tanzolymp em Berlim desde 2018 até ao presente.

2.2. Instrumentos de recolha de dados

- Dois questionários, ambos em português e inglês, disponíveis nos Anexos II e III.
- Entrevistas a pianista e professor de renome na área da TDC. As duas entrevistas começaram com uma mesma questão: *um(a) pianista que nunca tocou para TDC aparece na aula, e senta-se ao piano pronto para tocar para a aula – que conselho(s) é dava ao pianista para o(a) ajudar de forma a facilitar o trabalho?* Seguidamente, confrontei os entrevistados com as respostas que obtive nos questionários que apliquei. Mais concretamente, confrontei o pianista acompanhador com as respostas dos bailarinos; e o professor de TDC com as respostas dos pianistas.

2.3. Procedimentos

2.3.1. Procedimentos de recolha de dados

Os questionários foram enviados aos participantes pela plataforma Google Forms, e recebidos pela mesma plataforma, com anonimato dos respondentes.

2.3.2. Procedimentos de análise de dados

Para a análise de respostas e questões fechadas, utilizei ferramentas de análise da plataforma Google Forms. Para a análise de respostas a questões abertas, procedi a uma análise crítica informal do seu conteúdo.

3. Questões éticas

Obtive a autorização dos Encarregados de Educação dos alunos da EADCN para envio e preenchimento de questionário pelos educandos, comprometendo-me com a total confidencialidade durante este processo. A minuta do pedido de autorização é apresentada no Anexo IV. Obtive, no momento inicial das entrevistas realizadas a profissionais de renome da TDC, autorização gravada para divulgação dos conteúdos registados. Todos os participantes deram o seu consentimento informado para participação na investigação.

4. Apresentação de resultados

Respostas de bailarinos/professores (objetivo 1)

Pergunta 1

A música ao vivo numa aula de dança clássica é fundamental? Is live music essential in a ballet dance class?

25 responses

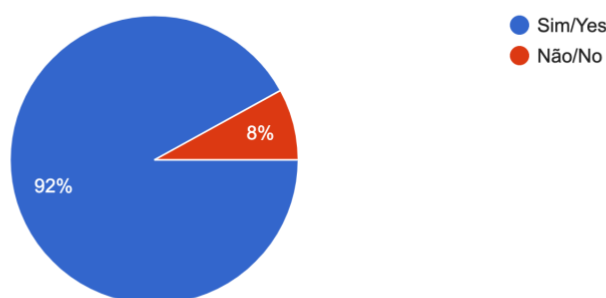


Figura 3. Resultados obtidos para a pergunta 1

Pergunta 2

O pianista é fundamental numa aula de dança clássica? Is the pianist essential in a ballet class?

25 responses

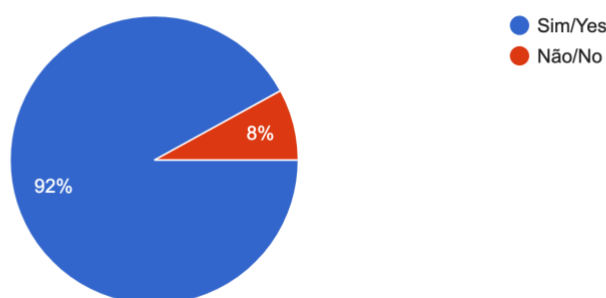


Figura 4. Resultados obtidos para a pergunta 2

Pergunta 3

Porquê/Why?

As 25 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo V. Do conteúdo das respostas, saliento o seguinte:

Apesar de o questionário ter sido enviado a vários grupos-alvo, acima identificados no ponto 2.1, houve uma resposta que foi consensual – a adaptabilidade do pianista em aula. Ao contrário de uma gravação, ter um pianista ao vivo permite adaptar a música conforme as necessidades do professor/exercício/alunos em tempo real, assim permitindo uma maior fluidez da aula. Esta adaptação passa por dinâmicas, velocidades, ritmo e adaptação da música para o exercício (na aula, a contagem dos bailarinos em grupos de oito é muito utilizada).

Pergunta 4

Quais as 5 competências mais importantes que um pianista tem de ter para tocar numa aula de ballet?

What are the 5 most important skills that a pianist needs to have to play for a ballet class?

As 25 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo VI. Segue uma tabela com resumo dos resultados:

Tabela 1. Competências identificadas pelos bailarinos/professores de TDC

Competência conforme designada	Número de vezes	Competência relativa	Total
Conhecimento de repertório clássico	4	Repertório	23
Compreensão da linguagem de TDC para escolha certa de músicas	8		
Repertório vasto	11		
Habilidade técnica	4	Técnica	23
Sensibilidade musical e artística	8		
Respirar com o bailarino(a)	1		
Tocar com fluidez e precisão	1		
Facilidade em leitura	3		
Regularidade rítmica	3		
Fazer diferentes dinâmicas consoante os exercícios	2		

Capacidade de poder olhar para o professor e alunos enquanto toca	1		
Ter criatividade	1	Improvisação	6
Flexibilidade e improvisação	5		
Capacidade de adaptação de tempo e música	11	Adaptabilidade	28
Facilidade de apanhar o tempo e ritmo pela marcação do professor	2		
Rapidez na escolha de músicas	3		
Capacidade de poder olhar para o professor e alunos enquanto toca	1		
Saber observar e poder acompanhar as ideias do professor e bailarinos	11		
Conhecimento de TDC e seus passos	8	Conhecimento	11
Ajudar os alunos com musicalidade	1		
Decorar ou escrever ritmo da aula	1		
Saber ordem dos exercícios	1		
Gostar de tocar para dança	3	Prazer em tocar	3
Motivar o trabalho do professor e alunos	1	Características pessoais	30
Vontade de querer melhorar	2		
Transmitir emoções	1		
Estar atento ao ritmo dos alunos	2		
Bom ambiente	1		
Empatia com professor	4		
Boa energia e disposição	1		
Resistência (Stamina)	2		
Paciência	3		
Sensível à arte do Ballet	1		

Concentração	1		
Dedicação	1		
Versatilidade	1		
Humildade	1		
Experiência	1		
Dinâmica	1		
Rigor	1		
Colaboração e comunicação	4		

Pergunta 5

Tempo como bailarino/professor de Técnica de Dança Clássica? How long have you danced/taught for ballet class?

24 responses

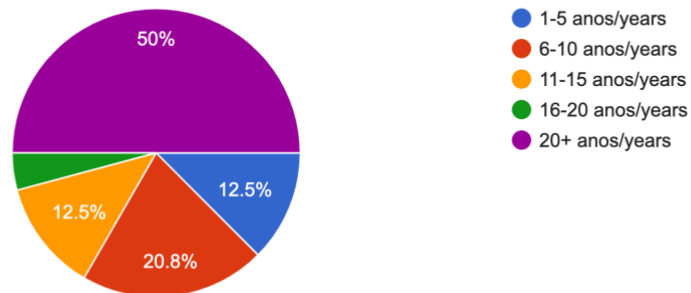


Figura 5. Resultados obtidos para a pergunta 5

Pergunta 6

Bailarino ou Professor de TDC? Dancer or Dance Teacher?

24 responses

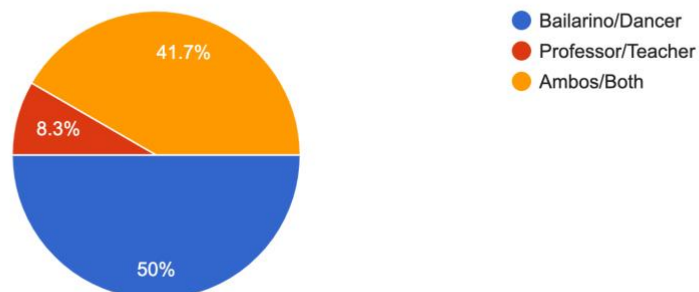


Figura 6. Resultados obtidos para a pergunta 6

Respostas de pianistas (objetivo 2)

Pergunta 1

A música ao vivo numa aula de dança clássica é fundamental? Is live music essential in a ballet dance class?

9 responses

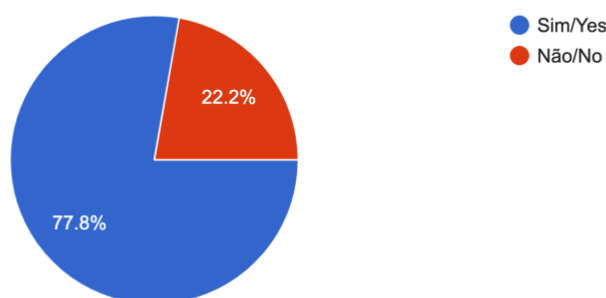


Figura 7. Resultados obtidos para a pergunta 1

Pergunta 2

O pianista é fundamental numa aula de dança clássica? Is the pianist essential in a ballet class?

9 responses

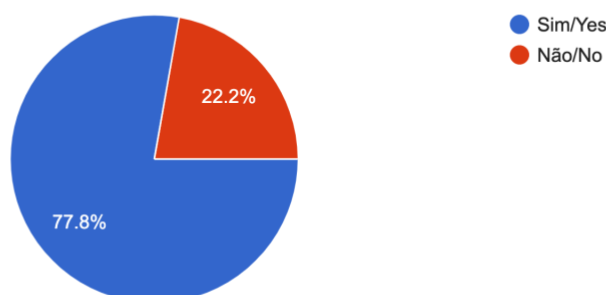


Figura 8. Resultados obtidos para a pergunta 2

Pergunta 3

Porquê/Why?

As 9 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo VII. Do conteúdo das respostas, saliento o seguinte:

Em linha com o que foi respondido pelas bailarinos/professores de TDC, uma das maiores vantagens de ter um pianista ao vivo é a capacidade de poder alterar *in loco* a música de forma a corresponder ao pretendido pelo professor de TDC para o exercício.

Pergunta 4

Tocar numa aula de ballet é: Playing for ballet class is:

9 responses

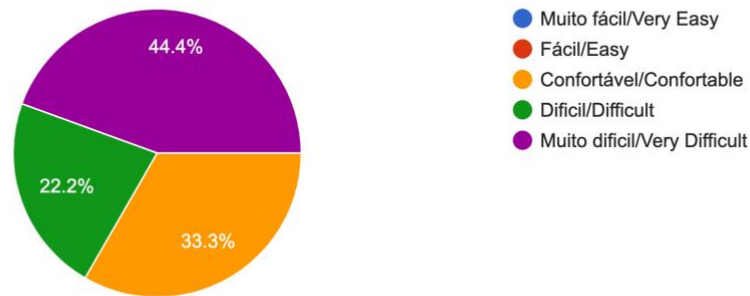


Figura 9. Resultados obtidos para a pergunta 4

Pergunta 5

Porquê/Why?

As 9 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo VIII. Do conteúdo das respostas, saliento o seguinte:

Para poder tocar para uma aula de TDC, é fundamental que o pianista perceba em que consiste uma aula de TDC – a estrutura, os exercícios e o que é pretendido. Como os requisitos musicais variam de professor para professor, o pianista tem de estar sempre pronto para fazer face ao solicitado musicalmente. Este processo demora tempo, pois o pianista tem de estar confortável com a nomenclatura do ballet, técnicas de composição, saber improvisar, conhecimentos harmónicos e estar atento ao movimento dos bailarinos. Com tempo, isto vai-se adquirindo, mas o processo pode ser lento e doloroso, pois outro aspeto que dificulta o processo é a falta de conhecimentos musicais, (como um respondente disse: falta de educação musical), de alguns professores de TDC.

Pergunta 6

Quais as 5 competências mais importantes que um pianista tem de ter para tocar numa aula de ballet?

What are the 5 most important skills that a pianist needs to have to play for a ballet class?

As 9 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo IX. Segue uma tabela com resumo dos resultados:

Tabela 2. Competências identificadas pelos pianistas acompanhadores

Competência conforme designada	Número de vezes	Competência relativa	Total
Gostar de tocar para dança	1	Prazer em tocar	2
Amor pela música	1		
Boa técnica	5	Técnica	8
Boa leitura à 1ª vista	2		
Memorização	1		
Flexibilidade em alterar ritmos	2	Domínio rítmico	4
Consciência Rítmica	1		
Conseguir contar a música como os bailarinos	1		
Repertório Amplo	1	Repertório	4
Repertório bom	1		
Conhecimento de vários estilos	2		
Facilidade em adaptar partituras para exercícios	1	Adaptabilidade	5
Adaptabilidade a circunstâncias difíceis	3		
Capacidade de observar e absorver o movimento	1		
Estar atento	2	Características pessoais	8
Interesse	1		
Paciência e tolerância	4		
Vontade de querer melhorar	1		
Improvisação	5	Improvisação	10
Conhecimentos de harmonia	2		
Criatividade	1		
Imaginação	1		
Bom ouvido musical	1		

Conhecer o que cada "escola de dança" requer para cada exercício	1	Conhecimento	4
Conhecimento de ballet	3		

Pergunta 7

Como é que aprenderam a tocar para uma aula de dança clássica?
How did you learn about how to play for a ballet dance class?

As 9 respostas obtidas são apresentadas na íntegra no Anexo X. Do conteúdo das respostas, saliento que a resposta mais evidente foi que aprenderam com o tempo, experiência e bons professores de TDC.

Pergunta 8

Tempo a tocar para aula de dança clássica? How long have you played for ballet class?

9 responses

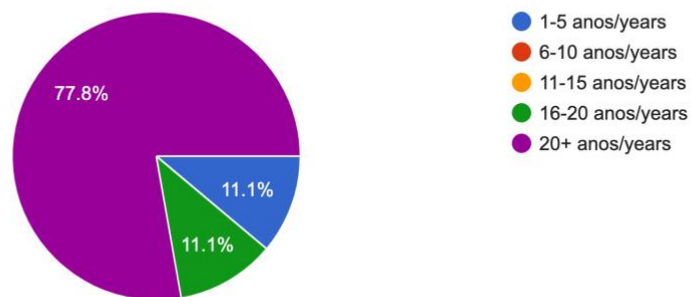


Figura 10. Resultados obtidos para a pergunta 8

Respostas comuns aos dois grupos de respondentes (objetivo 3)

A Tabela 3 mostra, lado a lado, nas suas cinco primeiras linhas, as competências mais frequentemente mencionadas por cada grupo de respondentes. Nas linhas seguintes, são apresentadas as competências comuns a estes dois grupos de respostas.

Tabela 3. Competências comuns às respostas dos dois grupos

	Bailarinos/Professores de TDC	Pianistas
1	Conhecimento de ballet e da aula TDC	Improvisação
2	Capacidade de acompanhar as ideias do professor e bailarinos	Boa técnica
3	Capacidade de adaptação de tempo e música	Paciência/tolerância empatado com Vasto Repertório
4	Repertório Vasto	Adaptabilidade
5	Improvisação	Conhecimento de ballet e da aula de TDC
	Competências em comum	
	Conhecimento de ballet e da aula de TDC	
	Improvisação	
	Vasto repertório	
	Adaptabilidade	

5. Entrevistas a profissionais de renome em música e dança

Para este trabalho entrevistei duas figuras de renome do mundo da dança. O primeiro é um pianista acompanhador de renome e o segundo um bailarino/coreógrafo/professor de TDC de renome. Ambos contam com muitos anos de experiência, e acredito que o contributo deles valoriza este trabalho.

5.1 Jonathan Still

A entrevista foi realizada pela plataforma Zoom, no dia 4 de maio de 2024^{8 9}. O meu objetivo foi de confrontar Still com duas questões, e com os resultados dos bailarinos/professores de TDC ao questionário.

A primeira questão colocada, foi que conselhos daria a um pianista que fosse tocar a sua primeira aula de TDC. Still refere que nunca poria um pianista nessa situação, pois existem várias coisas a saber antes de pensar em tocar uma aula – aos 5'46" da entrevista Still questiona como pode dar conselhos sobre uma coisa que o pianista provavelmente não sabe? Tocar para uma aula de TDC requer que o pianista tenha um conhecimento do que deve ser uma aula – a estrutura, os exercícios – e também que o pianista esteja munido do que Still refere como *get out of jail music* para cada exercício (Still J. , *The Pianist in the Classical Dance Class*, 2024). Com isto ele quer dizer que o

⁸ Entrevista e transcrição completa disponível em [Entrevista Jonathan Still 04/05/2024](#).

⁹ Transcrição e legendas por [Turboscribe AI](#)

pianista tem de ter uma música preparada para cada exercício, que possa ser tocada em caso de “emergência”. Eu próprio já tenho uma lista de músicas para cada exercício que fui construindo com o tempo, lista essa que está sempre em cima do piano pronta a ser usada caso seja necessária. Still reforça a necessidade de o pianista ter um repertório – não quer dizer que só use esse repertório - mas que tenha já um repertório para a aula, sobre o qual irá acrescentar mais ideias musicais com o decorrer do tempo e experiência adquirida. Uma comparação que Still faz é a seguinte: tocar para dança é como guiar na autoestrada – não se pode parar. Muitas vezes no decorrer de uma aula, existem situações em que o professor de TDC solicita mais música enquanto o exercício decorre, e o pianista tem de ter a capacidade de responder musicalmente no momento, sem parar. Por exemplo, a meio do exercício o professor de TDC pede mais oito tempos para equilíbrio antes de reiniciar o exercício para o outro lado, e o pianista acompanhador tem de ter a capacidade de fornecer os oito tempos, que terão de fluir musicalmente para dar início ao segundo lado do exercício. Isto tem de acontecer sem que se sinta que a música para de fluir.

A segunda questão colocada foi o que Still gostaria que tivesse aprendido enquanto estudou piano, que seria extremamente útil para tocar para uma aula de TDC. Still refere improvisação. Muitas vezes na aula de TDC já aconteceu comigo o professor de TDC pedir, por exemplo, uma mazurca. Se não tenho uma mazurca pronta a tocar, terei de improvisar (compor) uma Mazurka no momento – relembro o que Still disse de não se poder parar! Sobre o improviso, falarei adiante, mas gostaria de deixar claro que neste contexto de aula de TDC, o termo improviso não é o mesmo que utilizado no Jazz – enquanto que no Jazz se improvisa sobre temas, e em alguns casos, fugindo à harmonia e ritmo proposto na partitura – na dança, o improviso é quase igual à composição, mas mantendo as regras do solicitado: usando a mazurca como exemplo, usar o ritmo de: colcheia pontuada – semínima – semínima – compor um tema baseado neste motivo rítmico. Still refere que conhece muitos pianistas cuja formação é baseada na leitura – dependentes da partitura – e que conhece um pianista clássico que nem conseguia harmonizar o *Parabéns a Você* ao piano. Em suma, segundo Still, conhecimentos de harmonia e improviso são fundamentais. Outro aspeto que ele refere, é que ele gostaria que tivesse tido formação sobre o mundo de ballet e suas nuances antes de iniciar a carreira a tocar para TDC.

Confrontado com competências que os bailarinos e professores de TDC, participantes neste estudo, consideraram mais importantes, Still concordou com todas as respostas. A propósito da necessidade de seguir as indicações do professor de TDC, Still ironizou perguntando se as pessoas que responderam isso, também sabem que os bailarinos têm de seguir a música, e os professore(a)s de TDC têm de saber o que fazer com a música quando ensinam. Como ele diz na entrevista, *it's a game for two* (Still, 2024), portanto a comunicabilidade entre professor de TDC e pianista acompanhador tem de existir e ser respeitada.

5.2 José Luís Vieira

A entrevista foi realizada nas instalações da EADCN, no dia 10 de maio de 2024^{10 11}. O meu objetivo foi o de confrontar Vieira com duas questões, e com os resultados dos pianistas acompanhadores ao questionário.

A primeira pergunta foi a mesma feita a Still: que conselhos daria a um pianista que fosse tocar a sua primeira aula de TDC. Vieira responde dizendo para seguir as instruções dele, que canta, dança, dá sugestões musicais e conta. Com estas diretrizes, um trabalho poderá ser desenvolvido, mas é fundamental que o pianista acompanhador possua um repertório próprio como ponto de partida. O pianista acompanhador também tem de saber e compreender a estrutura e sequência de uma aula de TDC, também como as especificidades musicais e rítmicas de cada exercício. Uma aula típica de TDC contém entre 20 e 30 exercícios, (às vezes mais se considerarmos exercícios de pontas para as raparigas), e cada exercício tem a sua especificidade. Uma frase que Vieira diz na entrevista, que acho muito importante, é que *os pianistas acompanhadores não nascem – fazem-se com a experiência* (Vieira, 2024). Esta experiência é adquirida com o tempo e com a boa vontade do professor de TDC em criar uma boa relação de trabalho – os pianistas acompanhadores e professores de TDC são igualmente importantes na aula de TDC. Vieira refere que, do mesmo modo que os pianistas aprendem com ele, ele aprende com os pianistas. Sobre como aprender, Vieira realça duas formas: experiência e cursos para acompanhadores. Estes cursos são raros, e de muito curta duração (salvo o curso que já mencionei da Royal Conservatoire of Scotland). Existem também livros com partituras já adaptadas para os exercícios da aula de ballet, mas Vieira acredita que estes livros, aliados de um pianista que tenha boa leitura, não são suficientes para instruir um acompanhador de ballet – pode usar-se esses livros para perceber o que é pretendido para cada exercício, mas o pianista tem de querer aprender e melhorar-se, para não estar sempre dependente destes livros.

Como segunda questão, confrontei Vieira com as respostas dos pianistas que responderam ao questionário. Da mesma forma que ele gosta de dar aulas, também espera que o pianista goste de tocar – “não estamos a falar de um emprego” (Vieira, 2024). Ele está sempre aberto a sugestões musicais de forma a poder-se inspirar na criação de novos exercícios.

Sobre a capacidade de o professor de TDC trabalhar com o pianista (referida pelos respondentes ao questionário do Anexo III), Vieira diz que é fundamental haver um entendimento entre professor e pianista. Em todo o mundo, a música ao vivo numa aula de TDC é o que todos os professores e escolas ambicionam ter, mas infelizmente não é possível devido, principalmente, ao custo financeiro de contratar o pianista acompanhador. Vieira concorda com as respostas dadas pelos pianistas, mas na opinião dele, boa leitura não é determinante, mas sim um objetivo a trabalhar. A

¹⁰ Entrevista e transcrição completa disponível em [Entrevista José Luís Vieira 10 maio 2024](#)

¹¹ Tradução, transcrição e legendas por [Turboscribe AI](#)

experiência é fundamental, também como o domínio de vários estilos musicais dentro do repertório do pianista acompanhador. O pianista acompanhador tem de saber ler e perceber as dinâmicas¹² pedidas pelo professor e executadas pelos bailarinos, de forma a escolher a música mais adequada.

Sobre a resposta de o pianista acompanhador deve ter paciência para professores de TDC difíceis, Vieira refere que muitos professores de TDC tratam o pianista como figura menor, tentando impor o que tocar e como tocar. Assim sendo, mais vale ter uma gravação na aula. Tem de existir abertura e boa vontade do professor de TDC em trabalhar e valorizar o contributo do pianista acompanhador – esta parceria é essencial, e Vieira gosta da versatilidade de ter um pianista acompanhador para a criação no momento. O improvisado é fundamental, e pode ser um estímulo para o professor de TDC. Vieira termina a entrevista dizendo que, se pudesse escolher uma só competência, escolheria talento.

6. Discussão

Irei apresentar a minha discussão com base nas competências que identifiquei em comum entre os resultados dos dois grupos de respondentes. Como se pode ler na Tabela 3, apresentada acima, as competências comuns entre os dois grupos de respostas foram: conhecimento de ballet e da aula de TDC, improvisação, vasto repertório, e adaptabilidade. Ao longo desta discussão, a propósito destas quatro competências, referirei várias outras, mencionadas por um ou outro grupo de respondentes.

É para mim notável que, das cinco respostas mais mencionadas em cada grupo, quatro sejam iguais entre os dois grupos - o que sugere que apesar de estar a falar de formas de arte diferentes - dança e música - afinal não pensamos de forma diferente no que refere ao pianista acompanhador. Percebemos pelas respostas que tocar para uma aula de TDC não é fácil. Requer que o pianista acompanhador esteja munido de várias competências que o ajudem na tarefa em questão. A capacidade de improvisar é mencionada com particular frequência (com esta designação ou com outras). Começarei esta discussão referindo-me precisamente à capacidade de improvisação.

Notamos pelas respostas, que uma das maiores vantagens de ter um pianista ao vivo numa aula de TDC, é de poder adaptar a música ao exercício. No contexto aula de TDC é muito difícil encontrar a música certa, já adaptada, para o exercício proposto pelo professor de TDC – é aqui que entra o pianista acompanhador, que, face às instruções do professor de TDC, terá de encontrar a música certa: muitas vezes passa por uma adaptação de uma peça existente. Por adaptação, quero dizer adaptar a quadratura da peça de forma a caber na contagem de oitos dos bailarinos; alterar as dinâmicas; o fraseamento – pessoalmente gosto muito de ter só a melodia de acordes (como nos Real Books¹³) como ponto de partida, e improvisar/adaptar/compor à volta disso. Isto

¹² Dinâmica do movimento - por exemplo - se for mais abrupto, usar staccato; se for mais lento e controlado, usar legato e cantabile

¹³ Partituras que só contêm melodia e cifra da harmonia

permite-me ter muita liberdade musical. Nem todos os pianistas acompanhadores têm a capacidade de improvisar, mas eu defendo que esta competência é extremamente benéfica, acabando por tornar o trabalho do pianista acompanhador menos moroso e capaz de responder mais adequadamente às exigências imediatas do trabalho. Na minha opinião, alguns dos benefícios de ser capaz de improvisar na aula TDC são os seguintes:

- Primeiro, como a aula de ballet pode durar até 30 exercícios ou mais, geralmente com a duração de uma hora e meia, o pianista acompanhador pode nem sempre ter tempo de encontrar algo nos livros ou na sua memória a tempo dos alunos/bailarinos começarem o seu exercício.
- Em segundo lugar, quando se toca música memorizada, pode acontecer ter *brancas*¹⁴. Ser capaz de improvisar e ter um bom sentido harmónico permitirá ao pianista adaptar a música à dança com o mínimo de stress ou problema possível.
- Em terceiro lugar, outra vantagem de ser capaz de improvisar é o facto óbvio de que o pianista precisa de saber o que se está a passar e de observar o bailarino tanto quanto possível. Tocar a partir de partituras desvia a sua atenção visual para a estante de música, utilizando apenas a visão periférica para seguir o bailarino.
- Em quarto lugar, enquanto o professor de TDC está a explicar um determinado exercício, o pianista acompanhador pode dar-lhe toda a sua atenção, concentrando a sua energia na forma como a sua música pode apoiar o que o professor e o bailarino estão a tentar alcançar, em vez de passar o seu tempo de preparação a analisar a sua música.
- Improvisar ajuda a ter um repertório vasto.

Acho importante nesta fase lembrar que o improviso é usado pelos pianistas acompanhadores desde que o piano é introduzido na aula de TDC. Como mencionei no início deste trabalho, Brodskaya improvisava enquanto seguia as indicações de Vaganova. Mas existe uma ressalva a fazer sobre este ponto - há um problema recorrente na apresentação de exemplos de improvisação: acabam por ser utilizados como obras em si. Isto aconteceu, disse Bezuglaya, com a música de Maria Paltseva incluída no livro de Yarmolovich de 1968, que fornecia três exemplos de aulas, com o objetivo de exemplificar aos pianistas os princípios das aulas de acompanhamento para que pudessem fazer o mesmo. Em vez disso, há mais de três décadas que são utilizadas nas aulas de TDC, pois os novos pianistas utilizam-nas como material, em vez de usarem estes exemplos como ponto de partida (Bezuglaya, 2016).

“Extempore playing is very rapid composition in which a player imagines music and then plays it by ear” (Swinburne, 1919, como citado em Dickson-Place, G., 1993, p. 35). Vemos nesta citação uma analogia com a audição de Gordon – no meu entender, a audição é a base da improvisação. O primeiro elemento essencial para aprender a improvisar é o conhecimento da harmonia – é impossível improvisar/compor *in loco*

¹⁴ Brancas=falhas de memória

numa aula de TDC se o pianista acompanhador não tiver as bases de harmonia e respectivas progressões harmónicas.

Outra competência mais frequentemente mencionada foi que o pianista acompanhador deve ter um repertório vasto, e portanto que é importante que o mesmo saiba improvisar nos vários estilos que possam aparecer no decorrer da aula. Este processo não é rápido. Dickson-Place sugere que não se desista no início, pois só com tempo é que esta competência será desenvolvida (Dickson-Place G. , 1993). Cavalli referiu um dos maiores perigos com o improvisado é de, estilisticamente falando, cair na repetição, e que o pianista acompanhador tem de estar aberto no que respeita à inventividade melódica, à harmonia, à textura, à tonalidade e à abordagem estilística (Cavalli, 2001).

Conseguimos ver pelos resultados, que a propósito da improvisação, já referi muitas das competências que estão listadas nas tabelas 1 e 2. Ainda não mencionei, no entanto, uma competência que para mim é muito relevante: a paciência. O nosso trabalho não é fácil, e como Still refere na entrevista efetuada, muito do ónus da aula está sobre o pianista acompanhador. Muitas vezes temos de lidar com professores de TDC que não são claros no que querem (e em alguns casos nem eles sabem o que querem), e o pianista acompanhador tem de ter o sangue-frio necessário de decifrar o movimento, e encontrar a melhor música. Os bailarinos/professores de TDC e alguns pianistas responderam que o pianista acompanhador tem de ter uma ideia do que é uma aula de ballet, e do que a mesma consiste; tem de saber os exercícios e o que é pretendido musicalmente para cada exercício (em termos de dinâmica, acentos, ritmo e fraseamento). Concordo, mas pergunto: se os pianistas acompanhadores têm de saber isto tudo para tocar para uma aula de TDC, então porque os professores de TDC não também têm alguma formação musical? Talvez não seja necessária uma formação avançada, mas defendo que deveriam ter uma base musical mínima. Isto iria facilitar muito, o diálogo e trabalho na aula, retirando muito do ónus do pianista acompanhador. Relembro que no início deste trabalho mencionei que muitos dos primeiros mestres de bailado (professores de TDC), também eram músicos e, nalguns casos, acompanhavam-se ao violino. Mesmo com a introdução do piano na aula de TDC, houve o cuidado de aliar a música à dança, pois os professores de TDC da época tinham conhecimentos musicais, assim facilitando o diálogo com o pianista acompanhador. Sandra Resende (professora de TDC da EADCN e ex-aluna da Academia Vaganova), numa conversa informal, disse-me que na Academia Vaganova, os bailarinos têm aulas de formação musical detalhadas, e também de instrumento – o piano. No meu entender, isto é fundamental, pois faz parte da formação de um bailarino, perceber as bases da linguagem musical. Dou um exemplo de uma situação que ocorreu comigo. Tive um professor de TDC que um dia me pediu um 2/4 para um exercício. Tentei de tudo, mas não era o pretendido, e o professor insistia que o que eu estava a tocar não era um 2/4. Ao fim de alguns minutos de aula pedi para ele contar o que pretendia, e ele contou: *1 e a 2 e a*. Percebi logo que o pretendido era 6/8 e não 2/4. Nesta situação, perdeu-se tempo útil de aula por falha de comunicação. Mas, a menos que um professor de TDC saiba como trabalhar com a música de forma eficaz, com respeito pela música e pelo

músico, de forma criativa e ponderada, colocar um piano e um pianista numa sala não vai melhorar instantaneamente uma aula. Alguns professores encaram os pianistas como se fossem um leitor de CD, ou querem exercer um controlo total sobre o que é tocado e como é tocado. Na minha opinião, isso tem pouco a ver com a música ou com o que a música ao vivo pode trazer para uma aula. Felizmente, nem sempre é assim. Tenho conhecido ao longo da minha vida professores muito bons, muito musicais, claros na marcação, e que respeitam o papel do pianista acompanhador.

Uma das competências mais frequentemente referidas pelos respondentes foi relacionada com o repertório do pianista acompanhador. Encontramos, nas respostas obtidas, *repertório vasto*, *repertório amplo*; alguns respondentes pedem *música que inspire* e *melodias bonitas*. Estou convicto que o pianista acompanhador tem de ter uma grande variedade de estilos no seu repertório. Um dos respondentes pianista acompanhador disse que diferentes professores com quem trabalha querem, por vezes que: “não toque isto”, “toque aquilo”, “observe os bailarinos”, “não observe os bailarinos”; “toque repertório”, “não toque repertório”; “toque jazz”, “não toque jazz”, “improvise”, “não improvise”. O que um professor adora, outro repudia. E há sempre que pensar nos alunos/dançarinos - de que é que eles gostam? O que é que eles querem? Nada disto está escrito. Aprende-se por experiência, muitas vezes difícil. Aprende-se tendo um repertório vasto e variado.

Um dos resultados principais que todos os pianistas acompanhadores referiram, foi que aprenderam a tocar para TDC com o tempo e experiência! É importante frisar que um pianista acompanhador, neste trabalho, tem uma tarefa diferente de a de um pianista de concerto. Não está a dar um recital (aliás seria impossível tocar duas a três aulas de noventa minutos cada, portanto entre três horas e quatro horas e meia diariamente, num registo de concerto) – temos de saber dosear o que/como tocar durante a hora e meia de aula – eis outra competência identificada – resistência.

O trabalho do pianista acompanhador é muito exigente, não só requerendo a capacidade de ler à primeira vista reduções orquestrais difíceis, aprender grandes quantidades de repertório (seja do repertório de bailado ou de programas de exame), mas também observar as instruções do professor de dança, observar os bailarinos e encontrar a música mais adequada para o exercício, seja ela de improviso/composta, ou por partitura/adaptação de partitura. Este ano letivo, encontrei um livro com partituras de variações de ballet, adaptadas para a aula de TDC¹⁵. O autor, Rob Thaller, escreve no prefácio: *Articulations, dynamics, etc are minimal as any given piece may be played differently depending on the exercise. Even the left hand accompaniment may be modified to suite your needs, according to your (and your teacher's) taste* (Thaller, 2013). Este livro tem sido uma ferramenta de trabalho extremamente útil, pois permite-me, enquanto pianista acompanhador de TDC, de ter liberdade de escolha, e em conjunto com o professor de TDC, de como tocar a peça de forma a servir melhor o exercício.

¹⁵ O livro está disponível na Amazon no seguinte link: [Selections from Ballet Repertoire Arranged for class use](#)

Acredito, que face a este trabalho, conseguimos ver como a audição (Gordon, 1989), é fundamental para um pianista acompanhador – para tocar reduções de orquestra, para adaptar músicas de forma a servir o exercício, para compor/improvisar melodias e ritmo e para perceber pelo movimento marcado pelo professor, que musica tocar, seja ela por partitura ou adaptada ou improvisada/composta ou muitas vezes uma junção das três. Pode parecer muito difícil, e é – no meu primeiro ano a tocar para TDC na EADCN, houve dias em que duvidava de mim próprio que sabia tocar piano, e com paciência, vontade de aprender e tempo, alcancei o que considero ser muito importante para o pianista acompanhador – a experiência – temos que, enquanto pianistas acompanhadores, estar abertos e dispostos a continuar a aprender esta arte que é tocar piano. Sou PA há doze anos da EADCN, e pianista acompanhador na CNB e EVC há cinco anos, e diariamente estou sempre a aprender.

Termino com uma citação de Still, pertinente no âmbito deste trabalho:

I don't think there is a way to play for class that fits every company. I don't think there's one 'thing' called ballet, or a technique for playing for class that you can pick up and take anywhere. I also think that it's got very little to do with music, and a lot to do with getting on and working with others. Nobody needs a difficult pianist, however well they can play Chopin.

(Still, J., *Playing for ballet class: links, books, suggestions*, 2016)

7. Conclusão

Os resultados que obtive foram de encontro às minhas expectativas. Espero que futuros trabalhos nesta área explorem a relação piano/TDC em mais profundidade, e que estes achados possam contribuir para o aparecimento de mais cursos de especialização de pianistas acompanhadores de ballet. Existem já alguns cursos e *workshops*, mas a maioria são de curta duração (um fim de semana; uma semana), e são pouco divulgados. É fundamental a promoção destes cursos. É do interesse das partes envolvidas, que o pianista acompanhador esteja munido das competências necessárias para executar o trabalho difícil, mas gratificante, que é de tocar para TDC.

Parte III - A Prática de Ensino Supervisionada

1. A Escola Artística de Música do Conservatório Nacional

A EAMCN é uma instituição dedicada ao ensino e à promoção da música em Lisboa, Portugal. Fundada em 1835, é uma das instituições mais antigas e respeitadas do país no campo da educação musical. O Conservatório oferece uma ampla gama de cursos e programas de estudo em música, desde formação inicial para crianças até ao final do secundário. O seu corpo docente é composto por músicos e educadores altamente qualificados, muitos dos quais são artistas reconhecidos internacionalmente. Além de oferecer educação musical formal, a EAMCN também desempenha um papel importante na cena musical de Lisboa, promovendo concertos, recitais e eventos especiais que destacam o talento dos alunos e professores, bem como artistas convidados.

A EAMCN tem uma história rica e distinta que remonta ao século XIX. Apresento um resumo da sua história:

- **Fundação:** O Conservatório Nacional de Lisboa foi fundado em 1835, durante o período da monarquia constitucional em Portugal. Inicialmente, oferecia uma variedade de disciplinas artísticas, mas logo se concentrou principalmente na música.
- **Desenvolvimento inicial:** Durante o século XIX, o Conservatório Nacional de Lisboa ganhou destaque como uma instituição de ensino musical de prestígio em Portugal. O seu corpo docente incluía renomados músicos e compositores, e sua reputação cresceu tanto nacional quanto internacionalmente.
- **Consolidação e expansão:** Ao longo dos anos, a Escola de Música do Conservatório Nacional expandiu sua oferta educacional, oferecendo uma ampla gama de cursos e programas de estudo em música, desde a formação inicial até ao final do secundário.
- **Reconhecimento internacional:** A qualidade do ensino e a excelência artística dos alunos e professores do Conservatório Nacional de Lisboa ganharam reconhecimento internacional, atraindo estudantes e músicos de todo o mundo para estudar e se apresentar na instituição.
- **Preservação do património musical:** Ao longo da sua história, a Escola de Música do Conservatório Nacional tem desempenhado um papel importante na preservação e promoção do rico património musical de Portugal, através do ensino e da performance de obras clássicas e contemporâneas.
- **Mudanças e adaptações:** Ao longo do tempo, a escola passou por várias mudanças e adaptações para atender às necessidades em constante evolução da comunidade musical. Essas mudanças incluíram atualizações curriculares, modernização de instalações e a incorporação de novas tecnologias no ensino da música.

Hoje, a Escola de Música do Conservatório Nacional continua a desempenhar um papel vital na cena musical de Lisboa e de Portugal, fornecendo uma educação musical de alta qualidade e promovendo a apreciação da música em todas as suas formas.

A missão da EAMCN, é de proporcionar educação musical de alta qualidade para estudantes de todas as idades e níveis de habilidade.

- **Excelência educativa:** Prioriza-se a excelência no ensino da música, fornecendo uma sólida formação teórica e prática para os alunos.
- **Desenvolvimento artístico:** Busca-se promover o desenvolvimento artístico integral dos estudantes, estimulando sua expressão criativa e ajudando-os a alcançar seu pleno potencial como músicos.
- **Acesso e inclusão:** Procura-se garantir que a educação musical seja acessível a todos os interessados, independentemente de sua origem socioeconômica, e que haja um ambiente inclusivo que celebre a diversidade.
- **Criação de comunidade:** Trabalha-se para criar uma comunidade musical vibrante e colaborativa, onde os alunos possam aprender uns com os outros, bem como com os professores, e onde o compartilhamento de ideias e experiências seja incentivado.
- **Promoção da Música:** Almeja-se promover a apreciação e o entendimento da música em toda a comunidade, através de concertos, recitais, workshops e outras atividades que envolvam o público em geral.
- **Preservação do património musical:** Compromete-se a preservar e promover o rico património musical de Portugal e além, através do ensino e da performance de obras de diferentes épocas e estilos.

Estes elementos da missão da EAMCN refletem o compromisso da instituição em fornecer uma educação musical abrangente e enriquecedora, tanto para aqueles que desejam seguir carreira na música, quanto para aqueles que buscam simplesmente aprimorar suas habilidades e desfrutar da arte.

Atualmente, e provisoriamente, a EAMCN está sediada na Escola Secundária Marquês de Pombal, em Lisboa enquanto o seu edifício principal na Rua dos Caetanos se encontra em obras de remodelação.

Para mais informações sobre a EAMCN, consultar:

<https://www.emcn.edu.pt/>

2. Práticas de Teclado

As disciplinas de Instrumento de Tecla e Práticas ao Teclado fazem parte da formação técnico artística dos alunos do secundário, nos cursos de instrumento, canto e composição. Os alunos dos cursos profissionais de instrumentistas de cordas, sopros e percussão e na variante voz, frequentam 6 módulos da disciplina. O programa atual aborda os inúmeros benefícios que a aprendizagem de um instrumento harmónico e versátil (como o piano, por exemplo), contribuem na formação de um músico. Estas disciplinas não são frequentadas por alunos de teclas e tem por objectivo auxiliar o instrumentista ou o cantor na aprendizagem do seu instrumento e na sua formação geral.

Procura-se que os alunos aprendam a pensar sobre aquilo que tocam e não apenas a decodificarem símbolos musicais com a ajuda do instrumento. Através de diferentes actividades e processos (adaptados a cada aluno individualmente), tem-se por objectivo reflectir sobre a forma como a música se apresenta e ensinar os alunos a descrever o que tocam.

Os alunos do ensino secundário já têm uma cultura musical relativamente desenvolvida: trabalham padrões rítmicos e tonais avançados, assimilam rapidamente o discurso musical e tentam coordenar os movimentos com a respiração e com o corpo, sendo o programa adaptado, em função das capacidades técnicas de cada aluno.

Objetivos gerais:

- Desenvolver de forma genérica capacidades de execução e utilização de um teclado
- Desenvolvimento de uma postura de base correta
- Desenvolvimento da coordenação e independência de movimentos
- Desenvolvimento da capacidade geral de leitura e de leitura à 1ª vista
- Reconhecimento de tonalidades
- Noções base e desenvolvimento da capacidade de realização de transposições
- Desenvolvimento da compreensão musical nos seus múltiplos aspetos
- Desenvolvimento da capacidade de leitura e de compreensão de encadeamentos harmónicos
- Execução de pequenas peças a solo e em conjunto

1º ano

Objetivos:

- Iniciação ao teclado
- Trabalhar a postura correta do aluno no instrumento
- Desenvolver a leitura nas claves de sol e fá
- Trabalhar a coordenação e independência de movimentos
- Desenvolver as capacidades técnicas
- Desenvolver a percepção auditiva: melodia / harmonia / contraponto
- Introdução e reconhecimento das tonalidades

- Introdução, reconhecimento e realização de acordes perfeitos (tríades) no estado fundamental e inversões.

Objetivos específicos:

- Estudo de pequenas peças musicais
- Prática de música em conjunto: peças a 4 mãos ou acompanhamento de outro instrumento
- Leitura de encadeamentos harmónicos simples
- Leitura à 1ª vista de melodias simples

2º ano

Objetivos:

- Desenvolvimento das capacidades técnicas
- Desenvolvimento da coordenação e independência de movimentos
- Introdução ao estudo do pedal
- Desenvolvimento da compreensão musical nos seus múltiplos aspetos
- Alargar o leque de reconhecimento das tonalidades
- Desenvolvimento da capacidade de tocar em conjunto

Objetivos específicos:

- Execução e estudo de peças musicais
- Execução de peças a quatro mãos e com outros instrumentos
- Leitura à 1ª vista de pequenas peças a duas vozes
- Transposição de melodias simples.
- Leitura de encadeamentos harmónicos e cadências com acordes perfeitos no estado fundamental e inversões¹⁶

A aluna a cujas aulas assisti, e a quem dei duas aulas, estava matriculada no 11º ano da EAMCN, na classe de canto, e tem 21 anos. Neste caso é de notar que abordagem técnica do piano é mais lenta, pois a aluna não toca nenhum instrumento e as dificuldades motoras são mais evidentes.

Durante o 1º período, através de exercícios simples, foram abordados os seguintes conteúdos:

- Exercícios técnicos, exercícios de passagem, coordenação de movimentos diferentes *mão direita/mão esquerda*, transposição de exercícios técnicos
- Leituras em clave de sol e em clave de fá
- Tonalidades e intervalos
- Frases e melodias
- Acorde maior e menor

A professora cooperante com a qual trabalhei durante este estágio, foi a Professora Lilian Kopke.

¹⁶ Informação retirada dos conteúdos programáticos da disciplina de Práticas de Teclado da EAMCN

2.1. Planificação e reflexões de aulas de instrumento (Práticas de Teclado)

Tendo em conta que as aulas tinham sempre a mesma estrutura, variando apenas o conteúdo (peças diferentes trabalhadas em cada período), apresentarei apenas uma planificação geral para todas as aulas, apontando apenas os conteúdos de forma individualizada.

Tabela 4. Planificação geral das aulas de Práticas de Teclado

Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Recursos	Avaliação
Iniciação ao teclado	Exercícios técnicos	Tocar em andamento mais lento	Piano	Avaliação contínua
Trabalhar a postura correta do aluno no instrumento	Exercícios de passagem	Tocar com as mãos separadas	Partituras das peças trabalhadas	Observação direta
Desenvolver a leitura nas claves de sol e fá	Coordenação de movimentos diferentes <i>mão direita/mão esquerda</i>	Tocar as peças sozinha e depois com o acompanhamento do professor		
Trabalhar a coordenação e independência de movimentos	Transposição de exercícios técnicos	Colocar questões ao aluno		
Desenvolver as capacidades técnicas	Tonalidades e intervalos			
Desenvolver a perceção auditiva: melodia/harmonia /contraponto	Frases e melodias			
Introdução e reconhecimento das tonalidades	Acorde maior e menor			
Introdução, reconhecimento e realização de acordes perfeitos (tríades) no estado fundamental e inversões.				

Irei de seguida, apresentar em detalhe algumas das aulas que achei mais interessantes. Em algumas das aulas, a aluna faltou, e achei interessante refletir sobre isso.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 06/10/2023
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 1	Duração: 45 minutos
Aula nº: 1	

Descrição e reflexão da aula nº 1

Esta primeira aula serviu como aula de apresentação onde foram apresentados os objetivos a atingir no primeiro período. A aluna tem como instrumento principal o canto (aluna de 20 valores), e nunca tocou piano, mas tem conhecimentos musicais de leitura – sabe os nomes das notas e solfejo. Como já possui conhecimento musical, vai-se trabalhar a abordagem ao piano, e principalmente nesta primeira fase, a postura e colocação das mãos.

A aula iniciou com a Professora a mostrar um diagrama da posição correta das mãos e corpo quando se senta em frente a um piano para tocar, para reforçar o que foi dado na primeira aula em relação à postura. O primeiro exercício consistiu em tocar uma oitava para cima e para baixo usando:

- 1º e 2º dedo
- 1º, 2º e 3º dedo
- 1º, 2º, 3º e 4º dedo

Consequentemente, o mesmo exercício foi repetido, mas desta vez tocando 2 oitavas. Para o segundo exercício, foi pedido para a aluna tocar um acorde da tríade de Dó Maior na mão esquerda no tempo forte de 4/4, e com a direita tocar uma escala de uma oitava. Para o terceiro exercício, a aluna recebeu uma partitura com um exercício de uma escala de 5 notas (Dó ao Sol), mas desta vez com as duas mãos ao mesmo tempo a tocar a escala. Estes primeiros 3 exercícios foram em Dó Maior.

A escala de Sol maior e suas características foram apresentadas, e os 3 exercícios repetidos, mas desta vez em Sol Maior (incluindo a leitura do 3º exercício em Sol, apesar da partitura estar em Dó).

Como TPC, foi pedido à aluna para trabalhar o exercício, mas desta vez em Ré Maior. Achei muito interessante esta abordagem, especialmente a componente de transpor, pois acredito que esta estratégia irá permitir aos alunos um conhecimento mais profundo do campo harmónico, sem terem de estar completamente dependentes da partitura.

A nível de perfil da aluna, reparei ansiedade por parte dela, e uma vontade de querer “correr antes de poder andar”. Senti também alguma frustração por parte dela quando não conseguia executar bem, também como muita justificação pelos erros – ela tem de

aprender que o erro faz parte da aprendizagem! Relembro que a aluna tem 21 anos (portanto sua própria EE), e frequenta o 11º Ano.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 20/10/2023
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 1	Duração: 45 minutos
Aula nº: 3	

Descrição e reflexão da aula nº 3

Por indicação da Professora Lilian Kopke, esta aula foi ministrada por mim. Para verificar se a aluna realmente desta vez tinha estudado, pedi para me mostrar os exercícios das semanas anteriores. Notei evolução, pouca, mas estava lá e concluí que a aluna investiu algum tempo no estudo.

Aproveitei para perguntar à aluna o porquê de ela ter escolhido a disciplina de Práticas de Teclado como segundo instrumento, e ela respondeu que, enquanto cantora, queria ter as bases para se poder acompanhar enquanto estuda canto, e eventualmente, em concertos. Com base nesta informação, mostrei à aluna um Real Book (partituras que contêm só a melodia com cifra por cima). Ensinei como ler cifra de uma forma muito simples (ignorando as extensões), e trabalhámos os primeiros 8 compassos da peça “The Swan” de Saint-Saens a partir do Real Book.

Como a peça está em Sol Maior, e os primeiros 8 compassos só tem 3 acordes diferentes (Sol, Lá Menor e Ré), pedi para ela tocar a melodia em separado, depois os acordes cada 2 compassos (Sol --|---|Lá menor--|---|Ré--|---|Sol--|---| estamos em $\frac{3}{4}$) Como a aluna é cantora, e tem bom ouvido musical, não foi difícil perceber o ritmo da melodia, mas a parte técnica da mão direita foi mais problemática. Reforcei que os exercícios das aulas anteriores da Professora Lilian Kopke servem exatamente para ajudar nestes contextos.

Refletindo, fiz bem em dar já esta peça neste formato de Real Book, pois acredito que complementa muito bem o trabalho e exercícios dados pela Professora Lilian Kopke, e como é uma peça que a aluna conhece e gosta, promove a vontade de querer trabalhar mais para poder alcançar os objetivos.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 19/01/2024
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 2	Duração: 45 minutos
Aula nº: 12	

Descrição e reflexão da aula nº 12

A aula iniciou com os mesmos exercícios técnicos da aula anterior como forma de aquecimento, antes de trabalhar o Minueto K1,1e de Mozart. A aluna quis mostrar o que trabalhou em casa. Fiquei surpreso e contente com o que ouvi. O Minueto está dividido em 2 partes: A e B. A parte A fluiu bem, e demonstrou que houve trabalho. A aluna, contente, anunciou que tinha seguido o meu conselho de cantar a melodia antes de a tocar, e isso lhe ajudou bastante. Ela até usou as redes sociais, e postou um vídeo dela a tocar a parte A como estudo. Gostei do entusiasmo dela e da sensação de dever cumprido por parte dela! Quando chegámos à parte B, notou-se que havia problemas. Esta nova parte remete para uma nova progressão harmónica - estávamos em Sol Maior, e esta parte inicia em Mi Maior, usando truques de harmonia até terminar novamente em Sol Maior. Notei falta de conhecimentos de progressões harmónicas quando, tanto eu como a Professora Lilian Kopke, tentámos explicar o porquê desta nova – e temporária – tonalidade. Fiz à aluna algumas perguntas de teor harmónico, e os conhecimentos dela eram poucos. Será uma lacuna uma aluna do 11º de música não ter pelo menos umas boas bases de harmonia? Pedi à aluna para analisar harmonicamente o que estava exposto na partitura, identificando de uma forma muito simples os acordes, de forma a visualizar a progressão harmónica e o que Mozart escreveu para ir de Mi Maior de volta para a tonalidade original de Sol. Demorou poucos minutos a análise de partitura, mas ela identificou os acordes e respetiva progressão harmónica.

Na minha opinião, é fundamental que quando se tem de tocar qualquer peça, se olhe também para a harmonia e respetiva progressão, pois dá uma visão e compreensão muito mais ampla da peça – voltamos à audição de Gordon – percebendo e “ouvindo na nossa cabeça” a harmonia, torna a abordagem à peça a trabalhar mais clara.

Houve também fragilidades de técnica (tonalidade nova de Mi Maior), mas nada que com estudo não se resolva – ficou como TPC, pois esta peça irá ser tocada pela aluna na audição de Março.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 16/02/2024
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 2	Duração: 45 minutos
Aula nº: 16	

Descrição e reflexão da aula nº 16

A aluna faltou, com justificação. Mensagem recebida na véspera da aula:

Boa noite, professora,

Peço desculpa a hora, mas sexta-feira tenho gravações importantes em estúdio, pelo que não poderei comparecer na aula. Mas estudo à mesma o Bach!

Primeira observação que faço: “estudo o Bach. E o minueto do Mozart? Não estuda?”. Voltamos ao que já tinha escrito: não consegue (ou quer) conciliar carreira profissional com os estudos na EAMCN.

Por parte da Professora Lilian Kopke, tem sido feito tudo para manter o interesse e motivação na disciplina, mas cada vez mais, isto é um desafio constante para os professores: ensinar quem não quer aprender. A escola continua a ser um lugar onde supostamente vamos para construir conhecimento, mas os alunos que entram na escola atual, já vão com a certeza de que a aquisição de conhecimento não é importante. Vão, por um lado, para conviver, que é o mais importante para eles: onde se estabelecem relações, as primeiras experiências de vida - no segundo plano está a aquisição de conhecimento, quando no passado era o inverso - por outro lado, não vêm a escola como um caminho para o futuro, e sentem-se sem rumo. É necessário que a escola seja apelativa à pesquisa, ao trabalho de grupo, e à aquisição de conhecimento - têm de gostar aprender.

Gostaria de expor o meu ponto de vista, usando esta situação recorrente da aluna, e de fazer um paralelismo com o papel do professor nos dias que correm: Dantes havia uma autoridade quase indiscutível dada por argumentos científicos - era indiscutível a opinião do médico, do professor e do mestre. Hoje não é assim. Na internet vemos pessoas a contrariar, por exemplo, os que os médicos dizem – veja-se os caso dos negacionistas Covid19! O mesmo sucede no ensino. Hoje, são os próprios pais que rebatem, discutem e desautorizam o professor, que é uma autoridade científica, a querer transmitir um conhecimento. A figura do professor tem vindo a ser sistematicamente desvalorizada, ao mesmo tempo que tem crescido a opinião generalizada. O papel do professor tem perdido a relevância de autoridade didática. Atualmente, o professor é contestado pelos pais, *opinion-makers* e *trend-setters*, que acham que já têm uma validação científica, que lhes é dada pelos seguidores.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 01/03/2024
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 2	Duração: 45 minutos
Aula nº: 18	

Descrição e reflexão da aula nº 18

A aluna faltou, com justificação médica. O DT (diretor de turma) da aluna enviou um mail a informar que a aluna se encontra de atestado médico por tempo indeterminado, emitido pela médica psiquiátrica, a qual atesta que a aluna em questão *não se encontra em pleno das capacidades psicológicas e física para o exercício pleno da sua atividade*

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 15/03/2024
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 2	Duração: 45 minutos
Aula nº: 20	

Descrição e reflexão da aula nº 20

A aluna faltou, com atestado médico. A Professora Lilian Kopke informou que o DT se pronunciou sobre o assunto, e que disse que questões de foro psiquiátrico são sempre complicadas pois pode sempre ser argumentado que a frequência de parte das atividades académicas, e de outras não, faz parte do próprio tratamento em curso, e cabe à médica que a acompanha fazer essa avaliação, não à EAMCN. Portanto, para evitar problemas para a escola, caso a aluna se apresente à prova e declarar que a pretende realizar, a EAMCN não o poderá impedir. Contudo, no final do ano letivo e em função das regras legalmente vigentes, não só não haverá conclusão de ano/curso, como poderá haver implicações para a (não) renovação da matrícula da aluna. Mas isso terá sempre de ser feito nos estritos termos que a lei prevê.

A Professora Lilian Kopke também transmitiu a posição da subdiretora da EAMCN: caso o atestado seja intermitente, ou seja, a aluna poderá estar pontualmente em condições de realizar determinadas provas ou vir às aulas, essa situação deverá ser clarificada pelo médico que o passou. Até haver essa clarificação, de forma a não perturbar a aluna, o melhor é deixá-la fazer a prova e esclarecer dúvidas posteriormente, e caso a situação se mantenha no 3.º período, terá de ser observado as situações especiais de classificação previstas na portaria que rege os cursos da EAMCN.

Sinto que neste processo, a hierarquia foi respeitada – primeiro falamos com DT que depois levou a Conselho de Turma para que se pronunciassem. Como em tudo na vida, é muito importante que a hierarquia seja respeitada.

Disciplina: Práticas de Teclado	Data: 26/04/2024
Professora: Lilian Kopke	Hora: 11:45
Período: 3	Duração: 45 minutos
Aula nº: 23	

Descrição e reflexão da aula nº 23

A aluna faltou. O DT foi contactado e confirma que a aluna está de atestado médico. Porém, a aluna foi advertida sobre o excesso de avaliações negativas nos 1º e 2º períodos em algumas disciplinas, o que poderá condicionar a matrícula da aluna no próximo ano letivo, ficando a mesma sujeita à aprovação do Concelho Pedagógico. Para finalizar, a aluna ligou para a Professora Lilian a informar que tem estado a estudar o Bach. Pergunto – e o resto dos exercícios? A paciência e profissionalismo da Professora Lilian Kopke é de louvar!

3. Música de Câmara

A Música de Câmara no ensino básico é oferta de escola onde os alunos têm de prestar um prova e só são elegíveis para frequentar a disciplina se não tiveram negativas e avaliação superior a 4 valores a instrumento. Está inserida no currículo do curso básico na área de classe de conjunto juntamente com coro e orquestra (obrigatórias).

De acordo com a informação de 04/09/2023 dada pela EAMCN, a disciplina de Música de Câmara tem uma carga semanal de 2 tempos letivos, e é uma disciplina opcional, que prevê a constituição de um número limitado de grupos instrumentais (do Duo ao Quinteto), como introdução à prática de conjunto na qualidade de solista.

Durante o meu estágio, trabalhei com o professor cooperante Daniel Louro e um quinteto de trompetes, com alunas de idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos (quatro do ensino básico, e uma do secundário). O principal objetivo não é o instrumento, pois as alunas já têm aulas para esse efeito, mas sim como tocar em conjunto, numa formação camerística.

3.1. Planificação e reflexões de aulas de conjunto (Música de Câmara)

Tendo em conta que as aulas tinham sempre a mesma estrutura, variando apenas o conteúdo (peças diferentes trabalhadas em cada período), apresentarei apenas uma planificação geral para todas as aulas, apontando apenas os conteúdos de forma individualizada.

Tabela 5. Planificação geral das aulas de conjunto (Música de Câmara)

Objetivos	Conteúdos	Estratégias	Recursos	Avaliação
<p>Ser capaz de tocar em conjunto, mantendo uma boa afinação, pulsação e ritmo.</p> <p>Perceber/sentir o resultado sonoro resultante da junção dos 5 trompetes.</p> <p>Ajudar as alunas a obter um resultado artístico satisfatório enquanto grupo</p>	<p>Equilíbrio entre vozes</p> <p>Afinação</p> <p>Articulações</p> <p>Peças a serem trabalhadas</p>	<p>Estar sempre a rodar quem toca 1ª voz</p> <p>Realçar a importância de cada voz, e sua importância no todo</p>	<p>Piano</p> <p>Metrónomo</p> <p>Partituras das obras</p>	<p>Avaliação contínua</p> <p>Observação direta</p>

Disciplina: Música de Câmara	Data: 27/09/2023
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 1	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 1+2	

Conteúdo: *Gymnopédie 1* – E. Satie; *The Girl with Flaxen Hair* – C. Debussy; *Peça para 5 trompetes* – E. Carrapatoso

Descrição e reflexão da aula nº 1+2

Foi feita uma apresentação da disciplina, focando que o principal objetivo da mesma, é de aprender a tocar em conjunto, num formato camerístico de 5 trompetes, focando em equilíbrio de vozes, afinação, dinâmicas e textura das peças a ser estudadas.

Para este primeiro período, as peças a serem estudadas são: *Gymnopédie 1* de Satie; *The Girl with Flaxen Hair* de Debussy; *Peça para 5 trompetes* de Carrapatoso. Após ter sido feita uma distribuição das vozes, procedeu-se a uma primeira leitura das peças, num andamento mais lento, para as alunas se familiarizam com o repertório.

Considero importante mencionar, quanto ao nível das alunas enquanto solistas, este repertório está completamente ao alcance delas. O importante desta disciplina não é tocar a respetiva voz a solo, mas sim tornar as 5 vozes numa só.

Disciplina: Música de Câmara	Data: 18/10/2023
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 1	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 7+8	

Descrição e reflexão da aula nº 7+8

A aula iniciou com exercícios de afinação, articulação e junção, tendo as alunas tocado, em uníssono, uma escala de Fá Maior, primeiro em semínimas, depois colcheias, semicolcheias e por fim tercinas. Depois, foi tocada uma escala em Ré menor nos moldes acima descritos, seguido de uma escala de Ré menor, mas desta vez em canon em vez de uníssono.

Começou-se a trabalhar a peça *Girl with Flaxen Hair* para memorização – as alunas tinham tido indicação para estudar a primeira parte da peça de cor, para uma primeira junção em aula.

Para mim, a memorização (ou a não dependência da partitura) é muito importante, pois deixa as alunas mais libertas para começar a ouvir o que passa à volta delas nas outras vozes, e é, o ponto de partida para uma interpretação de conjunto.

Disciplina: Música de Câmara	Data: 10/01/2024
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 2	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 23+24	

Conteúdo: *A Musical Journey* – J. Naulais

Descrição e reflexão da aula nº 23+24

Neste início do 2º período, foi apresentada às alunas a obra *A Musical Journey* de J. Naulais. Esta obra consiste em 10 peças curtas, cada uma com o nome de uma cidade ou região, contendo a característica musical da região: *Varsóvia* - Mazurka; *Chambord* – Allegretto (música de corte); *Bonn* – Allegretto (musica de corte); *Salzburgo* – Minueto; *Schönbrunn* – Valsa; *Asakusa* – com cariz escala pentatónica; *Chicago* – Boogie Woogie; *Memphis* – Blues; *Fort de France* – Beguine; *La Habana* – Cha Cha Cha. Esta escolha de repertório é muito inteligente pois irá permitir às alunas distintas linguagens musicais para abordar em conjunto.

Para esta aula, só 3 alunas compareceram, as outras 2 estavam em visita de estudo. O Professor Daniel Louro tocou trompete na aula, de forma a fazer pelo menos um quarteto, tendo eu dado a aula. Iniciámos com uma primeira leitura das primeiras 5

peças, e frisei às alunas que os enganos fazem parte da aprendizagem – estamos todos a ler material novo, portanto vamos com calma. O único aspeto que frisei às alunas foi o andamento – mais lento ou mais rápido, mas temos que todos sentir o andamento das peças.

Dado existir uma parte (opcional) para piano, a aula terminou comigo a acompanhar as alunas nas 5 peças lidas – elas adoraram, e a introdução de um instrumento diferente acrescentou muito à forma de elas tocarem e sentir a música.

Outro fator importante foi o facto de o Professor Daniel Louro ter tocado uma das vozes, que por sua vez transmitiu muita segurança às outras alunas.

Disciplina: Música de Câmara	Data: 24/01/2024
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 2	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 27+28	

Descrição e reflexão da aula nº 27+28

A aula iniciou com uma escala de Sol maior, 4 tempos por nota, depois colcheias e por fim semicolcheias. Depois, continuaram a tocar uma escala, mas desta vez a $\frac{3}{4}$, acentuando o 1º tempo. Foi pedido às alunas para corrigirem a afinação enquanto tocam.

Continuação de estudo das peças, começando no nº4 *Salzburgo*. Rapidamente, tanto o Professor Daniel como eu reparámos que não tinha havido estudo por parte das alunas – o equilíbrio entre as vozes estava todo mal, a musicalidade e fraseamento estava todo mal. O Professor Daniel exemplificou cada uma das 5 vozes desta peça, salientando a musicalidade, que era o que tinha faltado às alunas.

As alunas admitiram estarem desmotivadas face a este novo repertório, pois, na opinião delas, não era exigente. O professor Daniel disse que apesar de parecer fácil, é a junção do todo que é difícil e que importa.

A meu ver, elas ainda se encaram como 5 solistas a tocar uma peça, e não 5 instrumentistas a tocar um solo. Foi esta a mensagem que lhes foi transmitida.

Disciplina: Música de Câmara	Data: 10/04/2024
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 3	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 41+42	

Conteúdo: 7 *Quintetos* (arr K. Sturzenegger); 5 *Fanfarras* B. Moren

Descrição e reflexão da aula nº 41+42

A aula iniciou com exercícios de afinação, articulação e junção, tendo as alunas tocado, em uníssono, uma escala de Dó Maior, primeiro em semínimas, depois colcheias, semicolcheias e por fim tercinas.

Foi apresentado o repertório a ser trabalhado: 5 *Fanfarras* de Moren e 7 *Quintetos* com arranjo de Sturzenegger.

As 5 *Fanfarras* são peças originais, enquanto os 7 *Quintetos* são arranjos de peças existentes. As peças consistentes dos 7 quintetos são: *Balletto* (G. Gastoldi), *Coro di Spiriti* (C. Monteverdi), *Sinfonia* (H. Schütz), *Préambule* (J.E. Kindermann), *Intrada* (J. C. Pezel), *Sonata* (D. Speer) e por fim, 2 *Corais* (J.S.Bach).

As primeiras peças a ser trabalhadas foram os 2 *Corais* de Bach. O professor Daniel reforçou a importância dos Corais de Bach – quem toca isso bem, toca tudo. As alunas demonstraram dificuldade na leitura, principalmente na vertente rítmica, provando o que o professor tinha dito sobre os Corais. Outra área de dificuldade, foi a da tonalidade da peça, havia muita informação a processar, e como ritmicamente não estava a correr bem, as alunas tiveram dificuldade com a tonalidade. O professor Daniel informou que enquanto estes dois Corais não estivessem a um nível aceitável, não iria avançar com os quintetos.

Procedeu-se à leitura das primeiras duas fanfarras, que correu melhor, mas ainda longe do nível pretendido. Continuaram as dificuldades rítmicas, e senti as alunas a desmoralizarem.

No final da aula, falei com as alunas, e expliquei que senti que devido às dificuldades de solfejo dos Corais, elas bloquearam com o resto, e propus que quando estudassem, para inicialmente focar no somente no ritmo, sem tocar, apenas marcando com a mão na mesa (ou perna) o ritmo escrito. Só depois de a peça estar percebida ritmicamente, é que deviam tocar as notas, caso contrário é muita informação para processar – a meu ver, é uma mera abordagem à peça – decompor os vários elementos da peça, e trabalhar esses elementos em separado antes de tentar juntar tudo.

Disciplina: Música de Câmara	Data: 22/05/2024
Professor: Daniel Louro	Hora: 15:15
Período: 3	Duração: 90 total (45+45)
Aula nº: 51+52	

Descrição e reflexão da aula nº 51+52

A aula iniciou com exercícios de afinação, articulação e junção, tendo as alunas tocado, em uníssono, várias escalas, primeiro em semínimas, depois colcheias, semicolcheias e por fim tercinas.

A aula foi dedicada a trabalhar as cinco fanfarras, com ênfase no trabalho de vozes: 4º e 5º, 1º 2º e 3º, finalmente a junção das 5 vozes, sempre com o Professor Daniel a exigir equilíbrio entre as vozes todas. Trabalhou-se também o aspeto da musicalidade exigida pelas obras.

Após este trabalho, foi dado um curto intervalo às alunas de forma a se preparem para tocar as 5 peças como se um concerto se tratasse. Após esta passagem (que até correu bem!), falei com as alunas sobre o processo de tocar em formato música de câmara – o objetivo é de soar como se de uma só voz se tratasse e para não pensarem na ótica de 5 solistas a tocar uma peça, mas sim serem 5 músicos a tocarem uma peça.

Para terminar a aula, sugeri um pequeno exercício de passarem a voz que tinham para a colega à direita (assim tinham de tocar uma voz nova, mas da peça que já conheciam), e repetir a obra. No final ficaram surpreendidas de ter corrido minimamente bem – pelo menos não pararam. Expliquei o porque deste exercício – quando se toca em conjunto, têm de ter um ideia o que as outras vozes estão a tocar e não estar somente preocupado com a própria voz – só com uma perceção e compreensão do que se passa à volta, é que se consegue verdadeiramente tocar em conjunto.

4. Conclusão

Sou professor contratado na EADCN, como M17 Piano há 12 anos. Trabalho como músico/maestro/orquestrador e Diretor Musical há 31 anos. Refiro este ponto, porque a experiência por mim adquirida influenciou a forma como trabalhei neste estágio, e irá (diretamente e indiretamente) ser refletida nas considerações.

No que se refere à disciplina de Práticas de Teclado, a minha primeira impressão foi que fiquei contente de ver alguns dos objetivos mencionados, nomeadamente:

- Desenvolver a perceção auditiva: melodia / harmonia / contraponto
- Introdução, reconhecimento e realização de acordes perfeitos (tríades) no estado fundamental e inversões.
- Leitura de encadeamentos harmónicos simples.
- Transposição de melodias simples.

- Leitura de encadeamentos harmónicos e cadências com acordes perfeitos no estado fundamental e inversões.

Realço estes objetivos, pois acredito que são competências básicas muito úteis que todos os músicos deveriam possuir. Na minha experiência, já fui confrontado com situações em que músicos profissionais tiveram dificuldade com alguns dos pontos acima referidos – é importante nesta altura mencionar que refiro músicos, não instrumentistas, pois a meu ver, os dois não são a mesma coisa. Podemos ter um instrumentista que toca na perfeição uma obra de alta dificuldade, mas será que ele é músico? Se eu lhe parar de tocar a meio da obra, e mostrar uma acorde na peça que está a tocar e pedir que o identifique, será que consegue? Isto é uma pergunta retórica, pois, esta situação já aconteceu, e a pessoa em causa foi incapaz de identificar. Não basta estudar uma peça, para reprodução mecânica da mesma, sem compreender no íntegro todas as *nuances* da mesma – é por esta razão que achei muito interessantes estes objetivos.

No que se refere ao estágio profissional, vou refletir sobre a questão do absentismo da aluna. A aluna está em início de carreira profissional como cantora, com recitais e trabalhos comerciais em agenda – menciono este aspeto, pois a sua carreira interferiu muito com a sua atividade escolar. Apesar de ter começado bem, comecei a reparar, ainda no primeiro período, que a aluna iria dar prioridade à sua atividade profissional, em detrimento da EAMCN – a única disciplina à qual ela se dedicou, foi a do seu instrumento principal: canto, onde é aluna de 20.

O segundo e terceiro período foi pautado por constantes faltas por parte da aluna, devidamente descritos na descrição das aulas (incluindo atestado médico emitido pela psiquiatra), tendo a aluna levado a legislação que rege o ensino ao limite em seu pro.

Para poder perceber a aluna neste caso específico, acho importante fazer um enquadramento no que é o conceito “escola” no século XXI.

A forma como se ensina e se aprende está em evolução... (Amador et al., 2016)

O sistema de ensino sofreu grandes alterações nos últimos 150 anos, desafiando o repensar do paradigma educacional e a *praxis* pedagógica – desde a introdução da escolaridade obrigatória onde o professor transmitia conhecimentos através da transmissão de informação, até ao ensino centrado no aluno, *...respeitando as características próprias de cada um* (Nóvoa, 2012), e reforçado por Claparède, (1920), como citado em Nóvoa 2012, P.14, que propõe *...uma escola à medida de cada aluno...* (Nóvoa, 2012), assim tendo uma escola para todos, onde todos os alunos podem *aprender a aprender* (Delors, 1996), e ter sucesso, tratando todos os alunos de forma igual.

Por isto supra exposto, é evidente que a didática vai mais além da competência da *praxis* profissional – torna-se um campo científico e conseqüentemente pluridisciplinar, abordando várias áreas do processo ensino-aprendizagem: “elaboração dos currículos e materiais, os processos de construção dos saberes, a

influência dos factores contextuais, incluindo as representações sociais da escola e do conhecimento científico, a influência dos sistemas de avaliação, etc.” (Ponte, 1999).

Como ajudar alunos que não querem aprender, eis a questão. Apesar de o DL55/2018 ter surgido para dar igualdade no acesso ao sistema, ainda nos deparamos com uma desigualdade de oportunidades para o sucesso escolar. O ponto mais importante deste decreto, é de garantir com o fim da vida escolar, que todos os alunos tenham as mesmas oportunidades para o sucesso na vida, não sendo discriminados pelas diferenças das suas circunstâncias. Cada aluno é um caso, e compete ao professor saber como tirar o máximo proveito de aluno. Esta ideia contraria o método da escola da sociedade industrial, onde o professor transmitia saberes a todos. Quem percebia, continuava com sucesso; quem não percebia, permanecia sem perceber.

O grande desafio com o qual somos confrontados é o de como “ensinar os alunos que não querem aprender” (Nóvoa, 2012). A escola continua a ser um lugar de construção de conhecimento. No entanto, os alunos que entram na escola atual, já vão com a certeza de que a aquisição de conhecimento não é importante. Vão, por um lado, para conviver, que é o mais importante para eles: a escola é um local de estabelecimento de relações, as primeiras experiências de vida. É necessário que a escola seja apelativa à pesquisa, ao trabalho de grupo, e à aquisição de conhecimento - têm de gostar a aprender, e como Novoa refere, “é necessário seguir este caminho na formação de professores e na organização da profissão docente” (Nóvoa, 2012). Em poucas palavras, atualmente, o foco incide sobre o sucesso escolar do aluno – tudo é feito para o aluno passar, sendo a não transição do aluno visto como uma falha do professor por parte dos Encarregados de Educação. Digo isto com convicção, pois nos meus anos de serviço na EADCN, já estive em muitas reuniões de avaliação, e já vi as “voltas” que alguns professores têm de dar, para permitir que o aluno transite de ano. Também já vi Encarregados de Educação questionarem a escola e o professor, pela avaliação atribuída aos educandos: “o meu educando não passou, a culpa é da escola, pois não soube ensinar”. Isto entristece-me, pois remete toda a responsabilidade para a escola. Julgo que o aluno também tem de ter responsabilidade. Podemos fazer tudo para ensinar o aluno, mas se o mesmo não quer, a culpa é nossa? Foi isto que aconteceu este ano letivo com a aluna cujas aulas de práticas de teclado assisti. Faltava frequentemente. A impressão com que fiquei foi de que faltava quando lhe apetecia. Imagine-se que um dia até usou a desculpa de ter aula de condução!

Numa perspetiva mais ampla, ser professor não é só transmitir saberes académicos e artísticos. É também transmitir valores morais e sociais, como a responsabilidade dos compromissos assumidos. O mesmo se aplica ao aluno. A aluna, como aquela que acompanhei, tem de ser responsabilizada e penalizada, mas não é isso que acontece. É, no entanto, isto que irá acontecer na vida real. Ao ser condescendente com a aluna, o sistema não está a prepará-la para o futuro. Felizmente há professores que o fazem. A este propósito, uma palavra de louvor à Professora Lilian Kopke, pois fez tudo para manter o interesse por parte desta estudante. Principalmente no segundo e terceiro período quando a aluna faltou mais, foi incansável a facilitar a vida da aluna, mesmo quando esta se escudou atrás de um atestado médico.

Passando agora para o meu estágio de música de camara (com alunas de idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos - quatro do ensino básico, e uma do secundário), saliento o objetivo principal desta disciplina - o saber tocar em conjunto. As alunas que observei tiveram dificuldades em tocar neste formato camerístico, pois não estavam habituadas - ou tocavam a solo, ou integradas em orquestra. Neste formato, são obrigadas a prestar mais atenção no que se passa ao redor delas musicalmente falando. O trabalho desenvolvido pelo Professor Daniel Louro\ foi muito neste sentido de promover uma harmonia musical entre as cinco vozes como se de uma só voz se tratasse. Quando se toca em conjunto, têm de ter um ideia o que as outras vozes estão a tocar e não estar somente preocupado com a própria voz - só com uma percepção e compreensão do que se passa à volta, é que se consegue verdadeiramente tocar em conjunto. Este objetivo foi alcançado, pois no final do ano letivo, senti as aluna muito mais musicais (já não eram só solistas), e muito mais recetivas à musicalidade de tocar neste formato camerístico. A abordagem ao longo do ano letivo por parte do Professor Daniel Louro foi muito inteligente neste sentido. Saliento o repertório diverso e variado escolhido pelo docente, pois acredito que a exposição a estas diferentes linguagens musicais, ajudou as alunas a abrir novos horizontes musicais.

Referências bibliográficas

- Amador, F., Nobre, A., Barros, D., & Albuquerque, L. G. (2016). *A Transposição Didática no Ambito do eLearning*. UAB.
- Ballet, S. (n.d.). *MMus Piano for Dance*. Scottish Ballet:
<https://scottishballet.co.uk/move-with-us/vocational-training/mmus-piano-for-dance/>
- Bezuglaya, G. A. (2016). The history of the piano accompaniment of classical dance lesson in musical samples. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, 1, 105-122 (In Russ.). <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/493>
- Cavalli, H. (2001). *Dance and Music*. University Press of Florida.
- Christofis, L., & Baronova, I. (2007, February). *Irina Baronova interviewed by Lee Christofis [sound recording] SESSION4/4*. National Library of Australia:
<https://nla.gov.au/nla.obj-218869378/listen/3-2000>
- Dance, R. A. (n.d.). *Jonathan Still*. Royal Academy of Dance:
<https://www.royalacademyofdance.org/people/jonathan-still/>
- Delors, J. (1996). *Educação um Tesouro a Descobrir: Relatório para a UNESCO da Comissão Internacional sobre Educação para o século XXI*. ASA.
- Dickson-Place, G. (1993). *Music in The Dance Studio*. Royal Academy of Dancing.
- Dickson-Place, G. (2020, April 23). *Graham's Professional History*. GraMoni Música:
Graham Dickson-Place: <https://www.musicgdp.com/webdoc02.htm>
- ENB. (n.d.). *Staff*. Retrieved Abril 29, 2024, from English National Ballet:
<https://www.ballet.org.uk/the-company/staff/>
- Gordon, E. E. (1989). Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity. *Suncoast Music Education Forum on Creativity*, ED 380 341(SO 024 223), 75-81.
- House, R. O. (2012, March 23). *Royal Ballet Daily Class (complete video) Royal Ballet LIVE*. YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=5EVMjnHFG-w&t=2s>
- Kirkup, S. (2017, April 3). *Balanchine: The choreographer who put the music first*. Gramophone: <https://www.gramophone.co.uk/features/article/balanchine-the-choreographer-who-put-the-music-first>

- Lee, C. (2002). *Ballet in Western Culture: A History of Its Origins and Evolution*. Routledge.
- Novoa, A. (2012). Pensar Alunos, Professores, Escolas, Políticas. *Revista Educação Cultura e Sociedade*, 7-17.
- Ponte, J. P. (1999). Didáticas Específicas e Construção do Conhecimento Profissional. In J. Tavares, A. Pereira, A. P. Pedro, & H. A. Sa, *Investigar e Formar em Educação; Actas do IV Congresso da SPCE* (pp. 59-72). SPCE.
- Still, J. (2012, December 1). *Advent calendar 2012: Playing for ballet classes*. Jonathan Still Ballet Pianist: <https://jonathanstill.com/2012/12/01/advent-calendar-2012-playing-for-ballet-classes/>
- Still, J. (2014, Janeiro 17). *Playing for ballet class: A page of tips*. Jonathan Still Ballet Pianist: <https://jonathanstill.com/2014/01/17/playing-for-ballet-class-a-page-of-tips/>
- Still, J. (2016, January 20). *Playing for ballet class: Links, books, suggestions*. Jonathan Still, ballet pianist: <https://jonathanstill.com/>
- Still, J. (2020, July 9). *Pianos and violins in the ballet class*. Jonathan Still, Ballet Pianist: <https://jonathanstill.com/2020/07/09/pianos-and-violins-in-the-ballet-class/#zp-ID-40725-55425-AH8KURI8>
- Still, J. (2024, Maio 4). The Pianist in the Classical Dance Class. (N. Feist, Interviewer)
- Thaller, R. (2013). *Selections from Ballet Repertoire - Arranged for Ballet Class*. Independently published.
- Vaganova, A. (1969). *Basic Principles of Classical Ballet: Russian Ballet Technique* (4th Russian Edition ed.). (A. Chujoy, & J. Barker, Trans.) Dover Publications, Inc.
- Vieira, J. L. (2024, Maio 10). O Pianista Acompanhador na aula de TDC. (N. Feist, Interviewer)
- Zorn, F. A., Coates, B. P., & Sheafe, A. J. (1905). *Grammar of the art of dancing, theoretical and practical; lessons in the arts of dancing and dance writing choregraphy with drawings, musical examples, choregraphic symbols, and special music scores, translated from the German of Friedrich Albert Zorn...* (A. J. Sheafe, Ed.) The Heintzemann Press.

Anexos

Anexo I - Conteúdos programáticos do curso MMus Piano for Dance

6.10 Piano for Dance

Module Title	Principal Study Piano for Dance 1 (PSPFD1)		
Module Co-ordinator	Head of Keyboard		
Module Content	The role of the Principal Study lessons will be to help and guide you in developing a firm, but flexible and open minded repertoire of technical, musical and performance skills that may be used in the service of dance accompaniment. These skills will empower you to face and find solutions to any challenge you might come across as a professional pianist for dance. A substantial part of your learning will be focussed on developing the ability to hear and tackle problems, and finding the means whereby you might get nearer to solutions.		
Level	11		
Credit Rating	80 SCQF Credits / 40 ECTS credits		
Status (Core/Option/CRSC)	<input checked="" type="checkbox"/> Core <input type="checkbox"/> Option <input type="checkbox"/> Credit Rated Short Course		
Pre-requisites	Entry to course		
Co-requisites	Supporting Studies Piano for Dance 1		
Anti-requisites	None		
Maximum number of students	4	Minimum number of students	1
Learning Modes	Indicative Total (hours)		
1:1 Lessons	40.5		
Supervised/taught group activity	0–90		
Independent Study	760–670		
Total Notional Student Effort	800		
Module Aims	This module is designed to: <ul style="list-style-type: none"> • Foster technical and expressive mastery in the core area of accompaniment for dance • Develop a knowledge base that supports understanding and facilitates the solving of complex musical problems in dance accompaniment. • Develop musical versatility and adaptability in playing for class and thoroughly familiarise you with the ethos and practices of a professional ballet company 		
Learning Outcomes	On successful completion of this module you will be able to:		
LO1	Show technical and expressive mastery in accompaniment for dance		
LO2	Employ a range of knowledge and understanding in-and-through the process of dance accompaniment		
Assessment 1, Type and Weighting	You will be assessed through: <ul style="list-style-type: none"> • Performance B 25% + 25% 		

The requirements for Performance B are detailed in the Assessment Specifications.											
<p>Assessment 2, Type and Weighting You will be assessed through:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Performance A 50% + Pass/Fail <p>The requirements for Performance A are detailed in the Assessment Specifications.</p>											
<p>Assessment Criteria for Assessments 1 and 2 Assessors will look for:</p> <p>LO1 – Demonstrate technical and expressive mastery in accompaniment for dance</p> <ul style="list-style-type: none"> • knowledge of ballet/dance repertoire • adaptability in relation to (class) teacher instructions • sensitivity, self-critical awareness, perception and responsiveness as a musician playing for dancers <p>LO2 – Synthesise a range of theoretical, conceptual and experiential knowledge and understanding in-and-through dance accompaniment</p> <ul style="list-style-type: none"> • ability to improvise in a range of musical styles appropriate to the class being accompanied • a knowledge of ballet nomenclature • an understanding of the ballet/dance repertoire in performance, with sensitivity to the priorities and needs of dancers and teachers 											
<p>Alignment of Assessment and Learning Outcomes</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>Assessment 1</th> <th>Assessment 2</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>LO1</td> <td>x</td> <td>x</td> </tr> <tr> <td>LO2</td> <td>x</td> <td>x</td> </tr> </tbody> </table>				Assessment 1	Assessment 2	LO1	x	x	LO2	x	x
	Assessment 1	Assessment 2									
LO1	x	x									
LO2	x	x									
<p>Feedback You will receive immediate verbal feedback in the course of your one-to-one lessons. You will be given written feedback by your tutor twice a year, which will be recorded as part of your Supporting Studies profile. You will receive timely written feedback on each of your Performance A and B assessments.</p>											
<p>Recommended Resources</p>											
<p>Other Relevant Details This module is supported by the package of skills and experience described within Supporting Studies Piano for Dance 2 (SSPFD2).</p>											
<p>Next Steps</p>											

Module Title	Supporting Studies Piano for Dance 1 30 Credits (SSPFD1-30)		
Module Co-ordinator	Head of Keyboard		
Module Content	This module will give you the opportunity to take part in a range of negotiated activities in support both of your Principal Study and of your development as an emerging professional. These may include improvisation, keyboard repertoire, observation of professional and touring ballet performances, seminars, and other supporting studies activities offered by the keyboard department. The module incorporates a series of cohort-wide graduate seminars, addressing such areas as research skills, critical thinking, professional development, reflective practice, health and wellbeing, and equality and diversity.		
Level	11		
Credit Rating	30 SCQF Credits / 15 ECTS credits		
Status (Core/Option/CRSC)	<input checked="" type="checkbox"/> Core <input type="checkbox"/> Option <input type="checkbox"/> Credit Rated Short Course		
Pre-requisites	Entry to course		
Co-requisites	Principal Study Piano for Dance 1		
Anti-requisites	None		
Maximum number of students	4	Minimum number of students	1
Learning Modes	Indicative Total (hours)		
Supervised/Taught Group Activity	150		
Independent Study	150		
Total Notional Student Effort	300		
Module Aims	This module is designed to: <ul style="list-style-type: none"> • Consolidate a range of skills that support your studies in dance accompaniment • Give space in the curriculum to learn from participation in and observation of a range of artistic activities, both internally and externally • Consolidate professional attitudes and skills of liaison, cooperation and collaboration. • Provide a platform for experiences, insights and opportunities leading to engagement with the professional practice of a ballet company 		
Learning Outcomes	On successful completion of this module you will be able to:		
LO1	Demonstrate professional attitudes and the ability to engage effectively with professionals and peers		
LO2	In a number of contexts, demonstrate ownership of the design and shape of your studies		
LO3	Show technical and expressive mastery within supporting studies activities		
Assessment 1, Type and Weighting	You will be assessed through: <ul style="list-style-type: none"> • Observation of Working Practice 100% – Pass/Fail Feedback relating to all supporting studies activities will be given to students, along with indicative grades, which will be recorded on the Student Contract.		

<p>Prior to the exam board, the indicative grades – and, where necessary, the feedback itself – will be scrutinised by an internal examination board chaired by the Director of Music, leading to an overall module result of Pass or Fail.</p>									
<p>Assessment Criteria for Assessment 1 Assessors will look for:</p> <p>LO1 – Demonstrate professional attitudes and the ability to engage effectively with professionals and peers</p> <ul style="list-style-type: none"> • maintenance of a professional standard of attendance and timekeeping • active and generous collaboration with professionals and peers • an understanding of the shared responsibilities of supporting and leading • appropriate levels of focus • discipline and reliability • openness and sensitivity • an ability to assimilate advice and criticism <p>LO2 – In a number of contexts, demonstrate ownership of the design and shape of your studies</p> <ul style="list-style-type: none"> • effective preparation, organisation, and time-management • a knowledge of the repertoire, its content and context • effective repertoire choices • understanding of programme structure and order • informed and creative engagement with a range of study pathways <p>LO3 – Show technical and expressive mastery within supporting studies activities</p> <ul style="list-style-type: none"> • knowledge of ballet/dance repertoire • adaptability in relation to (class) teacher instructions • sensitivity, self-critical awareness, perception and responsiveness as a musician playing for dancers 									
<p>Alignment of Assessment and Learning Outcomes</p> <table border="1"> <thead> <tr> <th></th> <th>Assessment 1</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td>LO1</td> <td>x</td> </tr> <tr> <td>LO2</td> <td>x</td> </tr> <tr> <td>LO3</td> <td>x</td> </tr> </tbody> </table>			Assessment 1	LO1	x	LO2	x	LO3	x
	Assessment 1								
LO1	x								
LO2	x								
LO3	x								
<p>Feedback Written feedback and indicative grades will be attached to the module profile on the Student Contract.</p>									
<p>Recommended Resources</p>									
<p>Other Relevant Details This module is supported by the package of skills and experience described within Principal Study Piano for Dance 1 (PSPFD1).</p>									
<p>Next Steps SSPFD2</p>									

Module Title	Supporting Studies Piano for Dance 1 20 Credits (SSPFD1-20)
Module Content	

This module duplicates SSPFD1-30 at a lower credit value, and is in all other respects identical. An appropriate level of activity will be negotiated and agreed with the Head of Department, and recorded on the Student Contract.	
Credit Rating	20 SCQF Credits / 10 ECTS credits
Learning Modes	Indicative Total (hours)
Supervised/Taught Group Activity	100
Independent Study	100
Total Notional Student Effort	200

Module Title	Supporting Studies Piano for Dance 1 10 Credits (SSPFD1-10)
Module Content This module duplicates SSPFD1-30 at a lower credit value, and is in all other respects identical. An appropriate level of activity will be negotiated and agreed with the Head of Department, and recorded on the Student Contract.	
Credit Rating	10 SCQF Credits / 5 ECTS credits
Learning Modes	Indicative Total (hours)
Supervised/Taught Group Activity	50
Independent Study	50
Total Notional Student Effort	100

Anexo II - Questionário enviado a pianistas acompanhadores de ballet

Questionário para pianistas no Âmbito do Mestrado em Ensino de Musica - "O Pianista na Aula de Dança Clássica" - *Questionnaire for pianists for the Master's Degree in Music Teaching - "The Pianist in the Classical Dance Class"*.

Para efeitos do Mestrado em Ensino em Musica do Instituto Politécnico de Castelo Branco, convido-vos a participar neste questionário.

Os dados recolhidos através deste questionário têm a finalidade única para o efeito da investigação académica do mestrado supra identificado.

Todos os dados recolhidos, incluindo os dados pessoais, permanecerão confidenciais.

For the purposes of the Master's Degree in Music Teaching at the Polytechnic Institute of Castelo Branco, I invite you to participate in this questionnaire.

The data collected through this questionnaire is for the sole purpose of academic research for the master's program identified above;

All data collected, including personal data, will remain confidential.

* Indicates required question

1. A música ao vivo numa aula de dança clássica é fundamental? *
Is live music essential in a ballet dance class?

Mark only one oval.

Sim/Yes

Não/No

2. O pianista é fundamental numa aula de dança clássica? *
- Is the pianist essential in a ballet class?*

Mark only one oval.

- Sim/Yes
- Não/No

3. Porquê/Why? *

4. Tocar numa aula de ballet é: *
- Playing for ballet class is:*

Mark only one oval.

- Muito fácil/Very Easy
- Fácil/Easy
- Confortável/Comfortable
- Difícil/Difficult
- Muito difícil/Very Difficult

5. Porquê/Why? *

6. Quais as 5 competências mais importantes que um pianista tem de ter para tocar numa aula de ballet? *

What are the 5 most important skills that a pianist needs to have to play for a ballet class?

7. Como é que aprenderam a tocar para uma aula de dança clássica? *

How did you learn about how to play for a ballet dance class?

8. Tempo a tocar para aula de dança clássica? *

How long have you played for ballet class?

Mark only one oval.

- 1-5 anos/years
- 6-10 anos/years
- 11-15 anos/years
- 16-20 anos/years
- 20+ anos/years

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

Anexo III - Questionário enviado a bailarinos/professores de TDC

Questionário para bailarinos/professores de TDC no Âmbito do Mestrado em Ensino de Musica - "O Pianista na Aula de Dança Clássica" - *Questionnaire for dancers/ballet teachers for the Master's Degree in Music Teaching - "The Pianist in the Classical Dance Class"*.

Para efeitos do Mestrado em Ensino em Musica do Instituto Politécnico de Castelo Branco, convido-vos a participar neste questionário.

Os dados recolhidos através deste questionário têm a finalidade única para o efeito da investigação académica do mestrado supra identificado.

Todos os dados recolhidos, incluindo os dados pessoais, permanecerão confidenciais.

For the purposes of the Master's Degree in Music Teaching at the Polytechnic Institute of Castelo Branco, I invite you to participate in this questionnaire.

The data collected through this questionnaire is for the sole purpose of academic research for the master's program identified above;

All data collected, including personal data, will remain confidential.

* Indicates required question

1. A música ao vivo numa aula de dança clássica é fundamental? *
Is live music essential in a ballet dance class?

Mark only one oval.

Sim/Yes

Não/No

2. O pianista é fundamental numa aula de dança clássica? *
Is the pianist essential in a ballet class?

Mark only one oval.

Sim/Yes

Não/No

3. Porquê/*Why?* *

4. Quais as 5 competências mais importantes que um pianista tem de ter para tocar *
numa aula de ballet?
What are the 5 most important skills that a pianist needs to have to play for a ballet class?

5. Tempo como bailarino/professor de Técnica de Dança Clássica? *
How long have you danced/taught for ballet class?

Mark only one oval.

1-5 anos/years

6-10 anos/years

11-15 anos/years

16-20 anos/years

20+ anos/years

6. Bailarino ou Professor de TDC? *
Dancer or Dance Teacher?

Mark only one oval.

- Bailarino/Dancer
- Professor/Teacher
- Ambos/Both

This content is neither created nor endorsed by Google.

Google Forms

Anexo IV - Pedido de autorização enviado a alunos da EADCN

Para: Os Encarregados de Educação dos alunos da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional.

Assunto: Autorização para participar no inquérito no âmbito do Curso de Mestrado em Ensino de Música, pela ESART, do IPCB.

Exmo. Encarregado(a) de Educação,

No âmbito do estudo referente ao Curso do Mestrado em Ensino de Música, pela ESART, com o tema **“O pianista acompanhador na aula de técnica de dança clássica de ballet”**, venho por meio solicitar que autorize a seu educando a participar num inquérito por questionário, que em muito vai enriquecer e esclarecer a minha perceção sobre a tema.

Sob a orientação da Professora Doutora Luísa Tender, garantimos a confidencialidade e anonimato das participantes, bem como a utilização dos dados obtidos. Para que possamos avançar com a distribuição do dito instrumento de recolha dos dados, será necessário à sua autorização por escrito, tendo V.Exa. de assinar a declaração abaixo inserida.

Com os melhores cumprimentos, e agradecendo antecipadamente a atenção dispensada,

Nuno Feist

Eu _____

Encarregado(a) de Educação do(a)
aluno(a) _____

Email para onde enviar
questionário _____

Declaro que tenho conhecimento dos objetivos do inquérito e autorizo a participação do meu educando no estudo, **“O pianista acompanhador na aula de técnica de dança clássica de ballet”**

Assinatura do(a) Encarregado(a) de Educação

Anexo V - Respostas integrais dos bailarinos/professores de TDC à pergunta 3¹⁷

Pergunta 3

Porquê/*Why*?

- The pianist not only motivates dancers, but he/she also sets the tone of the entire class. The pianist's intentions will become the dancer's intention. His role is therefore critical in a ballet class.
- Ter música ao vivo é um luxo que nem todas escolas/academias/companhias podem usufruir, no entanto todos (bailarinos pré/profissionais) deveriam ter direito a música ao vivo com pianista. Na minha escola tenho a sorte de ter excelentes professores acompanhadores (pianistas) que enriquecem as minhas aulas de dança quer seja intelectualmente ou tecnicamente. O pianista e o bailarino têm uma relação de apoio mútuo, mas muitas das vezes os bailarinos seguem o pianista/maestro e este ajuda a prolongar ou diminuir a música a favor do bailarino. O acompanhador também tem o poder de mudar a “luz” do movimento de um bailarino, isto é, ao utilizar um repertório variado pode decidir o carácter de música que inevitavelmente desperta sentimentos variados em cada bailarino. É importante também referir que a disciplina de música é fundamental para a vida de qualquer peça e com maior peso na vida profissional de um bailarino, e por isso ser tão importante a presença de um maestro/pianista nas aulas técnicas de dança.
- A possibilidade de adaptação da música, de intenções e ritmos é essencial para que os alunos atinjam o seu máximo potencial na execução dos movimentos. Também a acústica que pode conceder aos alunos um certo prazer e incentivar ao uso da sua artístria e expressão ao executar os movimentos da aula. Também o facto de por vezes as aulas de clássico serem de certa forma repetitivas a música acrescenta bastante cor e enriquece os alunos.
- Na minha opinião ajuda os a sentirmos mais o movimento e acaba por ser mais divertido.
- Greatly improves the ability of the dancers to get accustomed to dancing with live music, tailored music for the exercise, helps with the flow of class

¹⁷ Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.

- Não é fundamental, mas ajuda bastante. É possível fazer uma aula de dança clássica usando gravações, mas é mais fácil, tanto para o professor como para o aluno, ter um pianista a tocar música ao vivo marcando o ritmo exato para cada exercício. A música ao vivo também é mais motivante.
- It prepares the dancers to dance with orchestra, makes them listen and follow the music. And also for the teacher to be able to ask for different tempos and rythems.
- Motiva o trabalho do professor e dos alunos. Permite ao professor concentrar-se exclusivamente nos seus deveres pedagógicos e artísticos. Permite ao professor maior liberdade de criação de novos exercícios com diferentes dinâmicas musicais, mais complexos técnica e artisticamente.
- professor e o pianista formam uma equipa essencial na aula de dança clássica. A música e a dança são completares sendo fundamental haver parceria entre os agentes. Músico/professor/aluno/dança. A música dá vida à dança. Alimenta o movimento e nutre o aluno dos elementos fundamentais da dança
- Sendo a música ao vivo essencial para o ensino da Dança Clássica ao nível profissionalizante será também essencial a presença do pianista numa aula de Dança Clássica. O planeamento da aula, responsabilidade do professor de dança, inclui elementos e conteúdos vários, tendo cada um deles o seu acompanhamento musical específico. O ritmo, a dinâmica e o próprio ambiente musical é criado idealmente pela parceria professor de dança/pianista acompanhador. Sendo cada aula um elemento dinâmico dependente de vários fatores, metodologia, grau de dificuldade do exercício, estratégias para atingir os objetivos, é essencial haver essa parceria para que os conteúdos sejam introduzidos da melhor forma, quer do ponto de vista pedagógico quer artístico. Este tipo de simbiose só é possível com o trabalho do pianista e nunca poderá ser substituído por música gravada.
- Os pianistas são super importantes para uma aula de dança não só para "obrigar" os alunos a estarem todos no mesmo ritmo mas também para dar emoção á dança. Num adagio o pianista não vai tocar uma musica que seja alegre e divertida ao contrário do frappé .
- Ter um pianista numa aula de Ballet é fundamental. Por exemplo, permite alterar na hora um determinado exercício sem problema algum pois esse mesmo exercício pode ter a duração que se pretende mudando por exemplo o ritmo ou compasso do mesmo, dinâmica etc... Isso não acontece com a gravação áudio. Apesar de ser possível hoje em dia com a gravação atrasar ou acelerar o tempo da música ela não permite alterar a dinâmica ou a mudança

rápida por de acentos (dentro/fora), ou é rallentandos ou acelerandos a meio, início ou final de um exercício. Tudo isto está assegurado na aula, disponível e à escolha do professor na hora. Existem peças cuja melodia é muito bonita mas na sua estrutura não são “quadradas” como normalmente se diz. :). O pianista consegue facilmente resolver esse tipo “de problemas”. Por vezes os exercícios “pedem determinadas músicas”... (músicas de bailados por ex)... convém que o pianista os saiba podendo acrescentar ou retirar compassos dando ao exercício o número “de oitos necessário” e dinâmica necessária para que esse exercício cumpra a sua função no plano, sucessão e concordância entre os diferentes exercícios de uma aula. Um professor pode decidir também no momento mudar os exercícios quando por exemplo os bailarinos estão mais cansados dependendo de mais ou menos trabalho a que estejam sujeitos no seu dia dia assim o pianista pode escolher a música que quer tocar e que melhor se adequa ao exercício pretendido fazendo com que uma aula não seja uma “monotonia gravada” mas sim um bom começo do dia inspirado, mais ou menos divertido, dinâmico, vivo fruto de boa relação e entendimento que pretende estabelecer entre professor e pianista e os bailarinos no seu trabalho diário.

- Sem o pianista apenas estamos a "mexer-nos", o pianista permite que nos incorporemos nalguma coisa, é como se fizéssemos parte de um todo
- pianista fornece música ao vivo, adaptando-a às dinâmicas, ao ritmo, ao tempo e às necessidades dos bailarinos presentes. Ele influencia ainda a interpretação musical, o que tem um papel significativo na execução dos movimentos.
- No palco e no estúdio, se não há música, também não existe dança clássica e, por isso, o pianista é fundamental para acompanhar a dança em si e, conseqüentemente, os bailarinos. Com música ao vivo, os alunos e bailarinos conseguem ser muito melhor acompanhados. Em aula, o pianista acompanhador pode fazer diferentes dinâmicas e velocidades e isso, obviamente, contribui para a evolução de um aluno em aula, desenvolvendo de uma forma positiva a sua musicalidade.
- pianista e a música ao vivo numa aula acrescentam dinâmica, fluidez e uma adaptação ao ritmo do bailarino para além da componente emocional de envolvimento que se associa à aula. Porém, a mesma pode ser conseguida sem música ao vivo.
- Porque dessa forma podemos desfrutar mais da aula, pois não perdemos tempo a colocar a música, o professor tem mais liberdade para criar os exercícios, porque não os tem que fazer de acordo com uma música específica

e acaba por ser sempre uma aula mais divertida e que puxa mais por nós, alunos, que mais facilmente podemos usar a música a nosso favor, através do pianista que cria oportunidades para tal.

- É uma inestimável fonte e inspiração e absolutamente vital para a adaptação da música e do tempo aos exercícios.
- Live music seems essential to me because: The proximity of the instrument makes it resonate and have a greater auditory impact on the student and/or dancer. Live music allows for modulations, tempo variations, rhythm, meter or time signature and silence sequences if necessary. My 47 years in the world of dance give me no doubt as to the impact of human presence on the work and results of people who practice dance (all aesthetics combined).
To me, the pianist is essential in a ballet class because: The musician is not a subsidiary element but a key person in the development of a pupil, student or dance artist. For my part, the musician is not “an” accompanist but a collaborator. Apart from a few exceptions and basic music teaching, most ballet /danse teachers are not professional musicians and often have very little, if any, musical (technical) knowledge. The non-auxiliary but essential presence of the musician gives more weight and credibility to the overall content of the class. For me it is essential that the teacher has all the measure and respect of his collaborator and gives him freedom and amplitude of movement and interaction, so that the people following the teaching can perceive all the finesse of the work accomplished and to be accomplished.
- Permite conseguir um resultado excelente na transmissão de conhecimento do professor ao bailarino
- A música ao vivo de piano é fundamental nas aulas de ballet porque permite uma ligação mais imediata entre música e movimento. Facilita a adaptação ao ritmo conforme as necessidades dos bailarinos. Além disso, o pianista pode ajustar o ritmo e a dinâmica em tempo real em base a respiração muscular que é necessária em cada exercício para aprimorar y depurar a técnica.
- tempo, o ritmo solicitado é variável. Estímulo auditivo e artístico.
- ou a pianista consegue alterar a música de acordo com os exercícios da aula e a professora não tem de perder tempo em ligar e desligar a música, para além de que a música ao vivo tem mais impacto nos alunos.
- because it is essential that the dancer gets used to live music with its fluctuations as it will be a reality (in most companies) during the performances with orchestra. It also allows the teacher to ask specific tempos

and obliges the dancers to be attentive to them. The music and the movement have to become one

- Porque se não houvesse pianista não havia uma música certa para todos os exercícios de ballet existentes.

Anexo VI - Respostas integrais dos bailarinos/professores de TDC à pergunta 4¹⁸

25 responses

- Knowing ballet steps and their rythm, being sensitive to the art of ballet, being aware of everything that is happening around him/her, artistry, empathy
- Para mim um pianista deve ter as seguintes características: saber repertório e não só o clássico; criar bom ambiente em aula; saber acompanhar o professor em aula; saber acompanhar a turma em aula; ter criatividade (improvisar quando necessário).
- Ter facilidade em ler pautas. Conseguir observar os alunos e entender se deve ou não moldar o tempo a eles. Entender a diferença de tempos entre cada aluno. Ter um repertório variado. Ter capacidade de adaptar diferentes músicas para os exercícios da aula.
- Seguir os alunos ou alunas, tocar com sentimento, ter um bom sentido musical, seguir as indicações do professor e tocar músicas variadas.
- Knowledge of Ballet and its repertoire, ability to change tempo when needed during the exercise, ability to watch while playing, proper piano technique (clarity of playing), wide variety of music choices, stamina
- Algum conhecimento de dança clássica. Conhecer o ritmo de cada passo de dança. Ser capaz de seguir os bailarinos. Conseguir interpretar o que o professor quer. Facilidade de improvisação.

1: Pick up the tempo from the teacher when he/she shows the exercise.

2: Be able to change the tempo when needed.

3: To have a repertoire of different kind of musics.

4: To be able to communicate with the teacher.

5: And to follow the dancers, if needed.

1. capacidade de improvisação musical dinâmica, tendo como ponto de partida a demonstração física do professor, com vista à imediata percepção do compasso correto.

¹⁸ Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.

2. Regularidade rítmica.
 3. Ter bom conhecimento do repertório musical da dança clássica.
 4. Ter a capacidade de mudar a dinâmica e velocidade da música, consoante a interpretação do bailarino/aluno.
 5. Motivar o trabalho do professor e dos alunos.
- Empatia com o professor, amor pela dança, sensibilidade pelo movimento, capacidade de alterar a música para que esta sirva para enfatizar os elementos fundamentais de cada passo/enchaînement, dedicação ao trabalho de acompanhamento

-Compreensão da linguagem (nomenclatura) do ensino da Dança Clássica de modo a conhecer qual as escolhas musicais mais aconselháveis.

-Rapidez na procura de opções que melhor se adaptem ao exercício a acompanhar

-Leitura eficiente à primeira vista de modo a dar resposta a uma proposta do professor de Dança ou até de uma proposta sua.

-Sensibilidade específica ao movimento em toda as suas nuances e complexidades como da mesma forma, se exige do professor de Dança, musicalidade, conhecimento do repertório de música de ballet e não só, "ouvido" musical.

-Curiosidade e gosto por desenvolver capacidades que só se adquirem com experiência, dando valor ao seu trabalho enquanto parte integrante e essencial de uma aula de Dança Clássica.

- Tem de saber respeitar e manter o ritmo dado pelo professor no início de cada exercício; tem de saber alternar entre tocar fortíssimo ou pianíssimo, por exemplo; tem de saber ajudar os alunos quando necessário em questões de musicalidade; saber utilizar diferentes estilos de musica segundo o estilo do exercício, e decorar ou escrever o ritmo de aula para aula.

1. Gostar de tocar para Dança

2. Ter um vasto repertório musical e alguma capacidade em improvisar para que seja possível pensar/mudar a/de música consoante o exercício que foi marcado.

3. Ter uma boa capacidade de leitura e conhecimento do repertório dos grandes clássicos.

4. Saber, observar e ter a capacidade de acompanhar as ideias do professor e os bailarinos durante a aula e/ou ensaios

5. Ter um conhecimento básico de dança clássica e das suas dinâmicas necessárias.

- Paciência, rigor, sentimento, colaboração, empatia
- Para tocar numa aula de ballet, o pianista deve ter a habilidade de comunicar de forma clara e objetiva com o professor e com os bailarinos, deve ter flexibilidade musical para adaptar-se rapidamente a mudanças de tempo, ritmo e dinâmica, deve ter uma sensibilidade interpretativa para estar em unísono com a essência do movimento do bailarino, deve ter a capacidade de tocar piano com fluidez e precisão e deve estar familiarizado com as principais obras musicais clássicas para mais tarde selecionar a música indicada para cada exercício.
- Conhecer minimamente os movimentos da dança clássica; Ser rápido a atribuir a música ideal para o exercício que o professor marcou; Fazer diferentes dinâmicas consoante os exercícios; Moldar essas mesmas dinâmicas e velocidades de acordo com os movimentos e com o bailarino; Transmitir emoções também aos bailarinos para que sejam capazes de interpretar e sentir as diferentes músicas de diferentes maneiras.
- Experiência, dinâmica, sensibilidade, energia, paciência.
Um vasto repertório, facilidade em aprender novas pautas, capacidade de tocar e ao mesmo tempo adaptar a música ao bailarino, saber comunicar bem com o professor e saber improvisar.
- Vasto Repertório, boa técnica, boa percepção do que é necessário numa aula de dança, conhecimentos dos vários exercícios e versatilidade.

- Passion

- Patience (includes stamina)

- Understanding the movement to lead/follow

- Basic knowledge of the language of dance

- Good knowledge of different musical repertoires and styles.

- Variedade de conhecimento de músicas; entender o ritmo que pede o professor; estar atento a mudanças de ritmo durante o exercício; responder rapidamente aos pedidos para não se perder tempo; boa energia e disposição

1. Conhecimento de repertório: Deve estar familiarizado com uma vasta gama de música clássica, especialmente peças adequadas para ballet.

2. Habilidade técnica: Capacidade para tocar com precisão e fluidez, adaptando o tempo e a dinâmica de acordo com as necessidades dos bailarinos.
 3. Sensibilidade musical: Capacidade para interpretar a música de forma expressiva, capturando a essência do movimento e a emoção que se pretende transmitir na dança.
 4. Flexibilidade e improvisação: Ser capaz de se adaptar a mudanças de tempo, estilo ou requisitos específicos dos bailarinos em tempo real.
 5. Colaboração e comunicação: Trabalhar em estreita colaboração com o coreógrafo e os bailarinos para compreender as suas necessidades e ajustar-se a elas durante a aula.
- Noção movimento, percepção visual, regularidade no tempo musical, humildade, prazer a tocar para dança
 - Ter técnica no piano, concentração, entender os alunos e a professora, conseguir alterar a música de acordo com os exercícios e dedicação.
- understand the tempo and rhythm indication given by the ballet teacher.
 - the pianist needs to know and understand the structure of a ballet class, where every exercise has a specific character, style and purpose.
 - help the dancers by providing a beneficial way of playing , such as the energy, up beat,down beat ,breath after a specific movement.
 - play a large repertoire to keep the class alive , to keep momentum and energy.
 - to keep the tempo, to be capable to go slower or faster at the request of the teacher and to adapt the music to the teacher's request.
 - the pianist has to have the capability to breath with the dancer.
- Saber a terminologia dos passos de ballet, estar atento ao ritmo dos alunos, quais as melhores músicas para tocar, saber a ordem dos exercícios da aula por nível de alunos e adaptar-se a mudanças constantes pedidas pelo/a professor/a de ballet durante a aula.

Anexo VII - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 3¹⁹

Por razões de vária ordem: Facilita o trabalho do professor de dança na explanação/estrutura da sua aula, uma vez que não tem de procurar músicas que sirvam os exercícios; junto dos alunos, a música ao vivo estimula, promove e potencia o desempenho do movimento a vários níveis - pulsação, dinâmicas, fraseamento e discurso musical, articulações, acentuações, lógica de raciocínio na construção do movimento em sincronia, em contraste, etc., desafiando o aluno numa permanente acuidade auditiva; um conhecimento de extrema importância para o aluno num vasto leque de ofertas musicais, sejam elas no domínio da música clássica, jazz, popular ou tradicional; uma abordagem e um desafio, do conhecimento musical teórico/prático, na inscrição do movimento (os andamentos, compassos, ritmos e métricas, texturas musicais, etc.). A adequação dos movimentos solicitados pelo professor de dança vive desta simbiose única e criativa com a música, que ao servir os exercícios de várias formas relaciona-se, influencia e interage num diálogo constante de versatilidade e saber.

Because a live pianist raises the class to another level artistically speaking. It also shows that the teacher is taking the training of classical ballet more seriously. It's too easy to just use recorded music.

Porque primeiro não a dança sem música,, por tanto o trabalho e diário e conjunto , é. É obrigatório, estar na sala de aula os dois professores de Dança e prof especializado e acompanhamento de Dança para um resultado mesmo muito bom.

I will give my thoughts here, but they are not in any particular logical order: It's clear to me that there are several successful and eminent dancers who have done a large part of their training without live music. Although I have heard some teachers say "You can see which dancers haven't trained with live music," I think this is a belief, rather than something that can be supported with evidence. I have played for dancers who have been thrilled to work with live music after training to recordings, and if anything, their response to music is greater and more enthusiastic, because it is unusual for them. Conversely, some vocational school students (and teachers!) have live music for every single class, and as a result, do not value it because it's always there. Working with live music/pianists might be important as part of socialization into working practices of dance companies, but the piano or live music is not so vital that a dancer can't train without it. I want to be clear—I'm not saying that recordings can or should replace a piano or other live accompaniment. But

¹⁹ Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.

unless a teacher knows how to work with music effectively, with respect for the music and the musician, creatively, and thoughtfully, putting a piano and pianist in a room is not going to instantly improve a class. Some teachers use pianists as if they are a CD player, or want to exert complete control over what is played and how. In my opinion, this has little to do with music, or what live music can bring to a class. However, having said all of this, I think that the ballet class, with live music, is a form of "intangible heritage," as much as Berlin's Techno scene which has just been accorded that status. It is a cultural practice which has value and is worth continuing.

I have accompanied classes that are accustomed to recordings, and found that they are less likely to be able to adapt to changes in the music. Being able to dance to music by a human that is a bit different every day, even if the same music, is very important. This is besides the obvious- the teacher can set any exercise without having to find a specific recording, and is free to easily adapt for the day, repeat, truncate etc in the moment

Para que o bailarino tenha a fluidez necessária a adaptar-se a "tempos" diferentes, elasticidade e também para adquirir evolução técnica através da mudança de "tempo"

To foster a two-way dialogue between dancer and musician

The ballet pianist responds in real time to the requirements of the dance teacher to best support the qualities of the exercise: tempi, phrasing, dynamics, accents, structure.

You can dance to a recording. Most classes do. But it's **better** with live music

Anexo VIII - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 5²⁰

É necessário um conhecimento substancial da nomenclatura do movimento nas suas várias técnicas. Por não haver um ensino académico nesta área (em Portugal), o músico acompanhador, terá de entender como se realiza a construção de uma aula de dança, seja de técnica Clássica ou Contemporânea e compreender, através dos exercícios propostos, como poderá ou deverá adequar a música que promova essa interligação. De relevar, ainda, os vários modelos de aula que, particularmente, cada professor desenvolve através da sua prática e criatividade. Por este facto, é imprescindível dar tempo ao tempo até que se percebam e consolidem estas competências por forma a dar resposta ao que é solicitado numa aula. Acresce, ainda, um factor relevante, que se consubstancia na falta de conhecimentos musicais por parte da grande maioria dos professores de dança. Deste modo, muitas indicações formuladas e pretendidas por estes, são incorretas dando azo a frequentes deslizes musicais. Neste contexto, é imperioso uma boa dose de tolerância e perseverança para não desistir.

Because, in order to do it correctly, you need to dedicate a lot of time and effort in learning everything that is necessary in order to do a good job.

Porque o Prof pianista acompanhado deve conocer, toda a nomenclatura baletica, para adaptar acentos dinâmicas tempos, adequados a cada exercício.

Because unless you work for one particular school or organization which has a codified way of working, every teacher you work for can want you to be a different kind of musician: don't play this, do play that, watch the dancers, don't watch the dancers; do play repertoire, don't play repertoire; play jazz, don't play jazz, improvise, don't improvise. What one teacher loves, another will hate, and then there are the students/dancers to think about—what do they like? What do they want? None of this is written down, you learn it by painful experience. It is very much like working in a folk tradition where there is a traditional repertoire, and you have to be apprenticed in it, you can't really just study it away from the field of practice. But then there are times when you have to do exactly that. It is a social role. You can't just turn up with the music under your arm, sit down and play. It's like a church service or surgical operation: you can't just stop the proceedings to ask questions or make mistakes, every moment is crucial and sacred.

I suppose this would depend on the person, but it demands time learning what the teachers and dancers will need, as well as being able to provide much variety of

²⁰ Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.

music. It is not difficult once these skills are acquired, but getting there takes time and effort

É difícil porque tem lidar com falta de educação musical da maioria dos professores, diferentes formas de contagem, diferentes escolas de dança que requerem diferentes tipos de música para o mesmo exercício/movimento

Basic skills are simple to understand, but expertise requires years of development

It depends from the personal experience of the pianist, their level of experience in composition and music theory, rhythmic awareness, improvisation, ballet vocabulary, piano technique. It can take months before reaching a comfortable level in a familiar environment. No dance classes are the same, the more experienced the pianist, the better able to adjust to the characteristics of each dance teacher they are.

I've been doing it for 32 years!

Anexo IX - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 6²¹

Pertinente atenção, conhecimento, improvisação, criatividade e tolerância.

A reasonable technique An understanding of the art you are involved in. A lot of interest Patience and tolerance The willingness to always want to improve yourself as a dance accompanist

EN primer lugar, gostar mesmo de Dança, em segundo ter uma técnica pianística para poder fazer frente a obras mais complexas que vão ajudar ao executante bailarino a compreender certos exercícios e trabalhar a parte musical, ter Un ritmo à prova de tudo, pois muitas vezes e preciso mudar ritmos dentro de um mesmo exercício,, ter um repertório amplo para proporcionar vários estilos musicais e mesmo importante cortar muitas vezes uma frase fazer arranjos dentro de uma partitura para que aquela música entre dentro de uma quadratura musical pedida, por isso repito se não se gosta de dança está fora de questão ser pianista de dança

Sight-reading Memorization of tunes Keyboard harmonization and improvisation Non-verbal communication Ability to adapt and change quickly under direction in a class

Adaptability, patience, some ability to improvise, variety of styles, ability to observe and take in movement (should be first)

- 1-Adaptabilidade a circunstâncias difíceis (maus pianos, professores menos bons)
- 2 - Ter um repertório que interesse e anime o bailarino
- 3 - Conhecer o que cada "escola de dança" requer para cada exercício
- 4 - Conseguir contar a música como os bailarinos
- 5- Ter a fluidez de "tempo" necessária para se ir adaptando às mudanças pedidas à medida que toca exercícios/repertório

Pulse, improvisation, knowledge of styles, pianistic refinement, and patience are all essential qualities for mastering piano for dance.

Attentiveness; rhythmic awareness; improvisation/extemporisation; knowledge of ballet; a good piano technique.

²¹ Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.

Sight reading skills and a decent harmonic tools are included when improvising or extemporising. Some dance pianists never improvise, some do a mix of the two. It's important to have at least a basic knowledge of ballet (core vocabulary, structure of class, some repertoire).

Imagination, technique, a good ear, humility, love of music

Anexo X - Respostas integrais dos pianistas acompanhadores de TDC à pergunta 7²²

Através do tempo e da experiência nos vários modelos de técnicas de dança.

I was lucky enough to play for a teacher who was sympathetic and was willing to teach and help me

Para mim foi fácil pois fiz 8 anos de dança clássica, mais se isso não acontece a todos, é através de cursos de longa duração, dados por pessoas, pianistas acompanhadores, com larga experiência, que a os poços vão aprendendo, demora mesmo muito, é uma especialização mesmo difícil

I got a job at the Royal Academy of Dance, where they were willing to appoint someone with no experience who they could train. I was trained by playing for syllabus classes, and working with teachers. I also had help and advice from the other full-time pianists there. I don't think I would have survived without the help of a Benesh Movement Notator who had worked with American Ballet Theater, and who became a friend from the first day. Over several dinners, drinks and coffees, she explained about class, and what dancers needed for particular exercises, and how they felt about class and so on. She was a vital "interpreter" for me. I learned, and continue to learn, from dancers who comment on why something does or doesn't work for an exercise. It's very rare that a teacher can offer that kind of help, for some reason.

I played for syllabus for quite a long time, from which I learned class format and qualities- fortunately the teachers wanted some improving right off the bat (which being a jazz musician was okay for me)

Com o tempo e com bons professores

On the job

I am on a Master's level degree program in playing for dance at the Royal Conservatoire of Scotland / Scottish Ballet.

On the job, and watching others

²² Respostas transcritas como foram apresentadas, sem nenhuma edição, formatação ou correção de ortografia.