

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

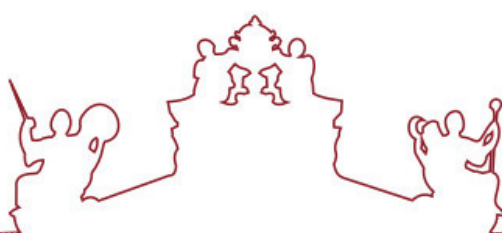
**Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal
através da “audiação”**

Joana Mafalda Mendes Machado

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2025





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

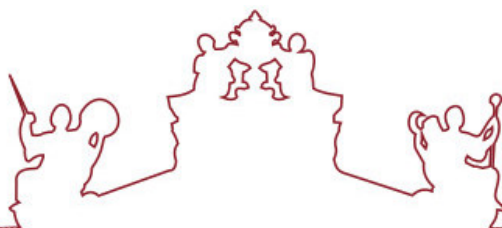
**Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal
através da “audiação”**

Joana Mafalda Mendes Machado

Orientador(es) | Monika Streitová

Évora 2025





O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Conceição Leal da Costa (Universidade de Évora)

Vogais | Monika Streitová (Universidade de Évora) (Orientador)
Mário Marques (Universidade de Évora) (Arguente)

O que dá o verdadeiro sentido ao encontro é a busca, e é preciso andar muito para se alcançar o que está perto.

– José Saramago

Agradecimentos

À minha família, de forma especial à minha mãe e ao meu irmão, pelo apoio incondicional, pela força e esperança ao longo de todo o caminho. Grata por serem colo em cada partida e chegada, e inspiração para cada conquista alcançada;

À minha orientadora, Professora Doutora Monika Streitová, por todos os ensinamentos com que me presenteou, bem como por toda a dedicação ao longo de todos os anos de estudo;

Ao meu orientador cooperante, Professor Marco Pereira, pela disponibilidade, abertura e experiência transmitida em cada aula ao longo de todo o meu estágio;

Ao Conservatório de Música do Porto, instituição de excelência no ensino artístico, por me permitir crescer tanto a nível pessoal e profissional;

A toda a classe de flauta com quem trabalhei e cresci enquanto docente ao longo do estágio. De modo especial, um agradecimento aos alunos envolvidos nesta investigação;

Ao Rui, por todo o amor, por toda a força e por toda a paciência ao longo de todo o percurso. Grata por ter em ti um abraço-casa;

À Andreia, pelas conversas infinitas, pela amizade e pela partilha de todo o percurso. Por seres a família que a Universidade me deu. Évora foi melhor contigo;

A todos os professores com quem me cruzei, obrigado por serem inspiração e por me mostrarem o encanto desta profissão;

Aos amigos de sempre, e aos amigos que a Universidade me deu, obrigada pela alegria de partilhar a vida com todos vós;

Por último, mas acima de todas as coisas, a Deus. Obrigada pela esperança e pela luz em todo o meu caminho.

A todos, muito obrigada!

Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”

Resumo: O presente documento encontra-se dividido em duas secções. A primeira é concernente ao relatório de estágio realizado no Conservatório de Música do Porto, no âmbito da unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, sob a orientação da professora doutora Monika Streitová e do orientador cooperante professor Marco Pereira. A segunda secção do documento contém o estudo do desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”. São apresentados e analisados materiais didáticos baseados na “audiação” que, através da sua aplicação nas problemáticas mais comuns no ensino de flauta transversal, podem contribuir para o desenvolvimento da embocadura.

Palavras-chave: ensino de música; flauta transversal; audiação; embocadura.

Developing embouchure on the transverse flute through audiation

Abstract: This document is divided into two sections. The first concerns the internship report completed at the Porto Conservatory of Music, as part of the Supervised Teaching Practice course of the Master's in Music Teaching at the University of Évora, under the supervision of Professor Monika Streitová and her cooperating advisor, Professor Marco Pereira. The second section of the document explores the development of the embouchure on the transverse flute through "audiation." Teaching materials based on "audiation" are presented and analyzed, and, through their application to the most common problems in transverse flute teaching, they can contribute to embouchure development.

Keywords: music teaching; transverse flute; audiation; embouchure.

Lista de Abreviaturas e Acrónimos

CMP – Conservatório de Música do Porto

EAEM – Ensino Artístico Especializado da Música

PESEVM – Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música

UE – Universidade de Évora

Índice de Tabelas

Tabela 1 Material didático – Aluno A	15
Tabela 2 Material didático - Aluno B.....	17
Tabela 3 Material didático - Aluno C	19
Tabela 4 Material didático - Aluno D	21
Tabela 5 Material didático - Aluno E.....	23
Tabela 6 Material didático - Aluno F	25
Tabela 7 Metodologias utilizadas pelo orientador cooperante.....	26
Tabela 8 Tipos de "audiação"	52
Tabela 9 Estádios de "audiação"	54
Tabela 10 Aplicação dos diferentes tipos de “audiação” no controlo da afinação	57
Tabela 11 Aplicação dos diferentes tipos de “audiação” no controlo de registos	59
Tabela 12 Grelha de autoavaliação.....	69
Tabela 13 Grelha de autoavaliação do aluno E	70
Tabela 14 Grelha de autoavaliação do aluno F	72
Tabela 15 Grelha de avaliação	74
Tabela 16 Grelha de avaliação do aluno E	75
Tabela 17 Grelha de avaliação do aluno F	77

Índice de Figuras

Figura 1 Conservatório de Música do Porto.....	5
Figura 2 Flauta de cabeça curva.....	13
Figura 3 Edwin Gordon.....	40
Figura 4 A vida de Edwin Gordon.....	41
Figura 5 Embocadura da flauta transversal	44
Figura 6 Embocadura de lado na flauta transversal	44
Figura 7 Embocadura na flauta transversal	45
Figura 8 Exercício 1- aluno E	61
Figura 9 Exercício 2 - aluno E	62
Figura 10 Exercício 3 - aluno E	63
Figura 11 Exercício 4 - aluno E	64
Figura 12 Exercício 1 - aluno F	65
Figura 13 Exercício 2 - aluno F	66
Figura 14 Exercício 3 - aluno F	67
Figura 15 Exemplo de projeto futuro	80

Índice

Introdução.....	1
Secção I – Prática de Ensino Supervisionada.....	3
1 Caraterização da Escola – Conservatório de Música do Porto.....	4
1.1 História da Instituição	4
1.2 Projeto Educativo	6
1.3 Órgãos de Gestão e Administração.....	7
1.3.1 Conselho Geral:.....	7
1.3.2 Diretor	7
1.3.3 Subdiretor e adjuntos do diretor.....	7
1.3.4 Conselho Pedagógico.....	8
1.3.5 O Conselho Administrativo	8
1.4 Instalações	8
1.5 Oferta Educativa.....	9
1.5.1 Instrumentos administrados.....	10
2 Classe de Flauta Transversal	11
2.1 Orientador Cooperante.....	11
2.2 Aulas Assistidas	12
3 Caraterização dos Alunos.....	13
3.1 Aluno A – Iniciação II.....	13
3.2 Aluno B – Ensino Básico (2º grau).....	15
3.3 Aluno C – Ensino Secundário (6º grau)	17
3.4 Aluno D – Ensino Secundário (6º grau)	19
3.5 Aluno E – Ensino Secundário (8º grau)	21
3.6 Aluno F – Ensino Secundário (8º grau).....	23
4 Práticas Educativas	25
4.1 Metodologias implementadas pelo orientador cooperante.....	25
4.2 Atividades desenvolvidas ao longo do ano letivo.....	27
5 Aulas lecionadas.....	28

5.1	Aluno A – Iniciação II.....	29
5.2	Aluno B – Ensino Básico (2º grau).....	30
5.3	Aluno E – Ensino Secundário (8º grau)	31
6	Análise crítica da atividade docente.....	33
7	Conclusão.....	34
	Secção II – Projeto de Investigação.....	36
8	Introdução.....	37
9	Estado da Arte	39
10	Objetivos	50
11	Metodologias de Investigação	50
12	“Audiação”: Tipos e Estádios.....	52
12.1	Tipos de “audiação”.....	52
12.2	Estádios de “audiação”	54
12.3	A relação e aplicação da “audiação” no controlo da afinação na flauta	56
12.4	A relação e aplicação da “audiação” no controlo dos registos da flauta.....	58
13	Materiais didáticos para aplicação prática da “audiação”	60
13.1	Guião – Aluno E	61
13.2	Guião – Aluno F	65
14	Observação e análise dos resultados.....	68
14.1	Grelhas de autoavaliação	68
14.1.1	Análise da grelha de autoavaliação do aluno E	70
14.1.2	Análise da grelha de autoavaliação do aluno F.....	72
14.2	Grelhas de avaliação.....	73
14.2.1	Análise da grelha de avaliação do aluno E	75
14.2.2	Análise da grelha de avaliação do aluno F.....	77
15	Limitações e contributos da investigação	79
15.1	Sugestão para o desenvolvimento futuro dos materiais apresentados	80
16	Conclusão	81
	Referências Bibliográficas	83

Introdução

O presente relatório de estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, frequentado na Universidade de Évora (UÉ), regulando a habilitação profissional para a docência pelo Decreto-Lei, nº 79/2014, desde o ano letivo 2015/2016.

O mesmo está dividido em duas secções, sendo que a primeira é referente ao relatório de estágio da unidade curricular de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM). A PESEVM foi realizada no Conservatório de Música do Porto (CMP), na classe do professor Marco Pereira, que desempenhava funções de professor cooperante, e sob a orientação da professora doutora Monika Streitová.

Ao longo de toda a primeira secção é realizada uma caracterização da instituição de ensino e todo o meio envolvente, bem como do professor cooperante e da sua classe. O maior foco desta secção centrou-se na caracterização dos alunos e metodologias utilizadas ao longo do ano letivo, bem como na descrição das aulas lecionadas pela mestranda.

O estágio teve duração de um ano letivo, tendo iniciado em outubro de 2023 e terminado em junho de 2024. De referir que, segundo o regulamento da PESEVM, o estágio tem 297 horas na totalidade, estando distribuídas por dois semestres. Ao primeiro semestre correspondem um total de 87 horas: sendo 70 horas de aulas assistidas, 6 horas de aula lecionadas e 9 horas em atividades letivas. As restantes 212 horas são referentes ao segundo semestre, estando divididas da seguinte forma: 184 horas de aulas assistidas, 18 horas de aulas lecionadas e 10 horas de participação em atividades letivas. Consequente da falta de horário do professor cooperante, foi possível a mestranda complementar as suas horas com a presença e participação em diversas atividades letivas. Sublinha-se, tal como previsto pelo regulamento, a incidência nos três níveis de ensino: iniciação, básico e secundário ao longo do estágio curricular, podendo este parâmetro ser condicionado pela disponibilidade da instituição e orientador cooperante.

A segunda secção, comporta a apresentação do projeto de investigação sobre a aplicação da “audiação” no desenvolvimento da embocadura na flauta transversal. Direcionada para a vertente pedagógica, esta secção procurou compreender de que modo a “audiação” poderia impactar os aspetos relacionados com uma embocadura desenvolvida, focando-se no controlo de registos e no controlo da afinação. Assim sendo, a mestranda desenvolveu e implementou materiais didáticos focados na prática da “audiação” para os alunos do ensino secundário.

Os primeiros capítulos são dedicados ao estado da arte, objetivando o aprofundamento de conhecimentos sobre a temática. Nos capítulos seguintes surgem os objetivos da investigação, o processo metodológico, bem como são apresentados os materiais desenvolvidos e a análise de resultados da implementação dos mesmos.

Secção I – Prática de Ensino Supervisionada

1 Caraterização da Escola – Conservatório de Música do Porto

O Conservatório de Música do Porto (CMP) é uma instituição de ensino centenária, localizada no centro da cidade do Porto, contribuindo, através da sua participação ativa, como parte integrante no que diz respeito à atividade cultural da cidade e áreas circundantes.

É uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM) que detém um grande contributo no panorama nacional referente a esta tipologia de ensino.

1.1 História da Instituição

A história do Conservatório de Música do Porto data da segunda metade do século XIX, por consequência da falta de uma instituição pública que se dedicasse ao ensino da música, tal como acontecera em 1835 com a concepção do Conservatório Nacional em Lisboa. Foram diversas as tentativas para a criação da instituição, no entanto, apenas a proposta de Raimundo Macedo (pianista e diretor de orquestra) se demonstrou mais promissora de atingir tal fim. Tendo Raimundo Macedo uma importante presença no panorama musical da cidade, desde dezembro de 1911 que foi apresentando diversas ações de modo a alertar o meio local para o forte investimento necessário para a criação da instituição (CMP, 2020a).

Foi então no dia 17 de maio de 1917 que, em reunião, a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, tendo na sua composição Eduardo dos Santos Silva, Armando Marques Guedes e Joaquim Gomes de Macedo recebeu a proposta de promover a construção de um conservatório de música para a cidade. No dia 1 de junho de 1917, tal feito é então aprovado culminando na criação do Conservatório de Música do Porto. Nesse mesmo ano letivo, repartidos pelos cursos de canto, piano, violoncelo, violino e viola, instrumentos de sopro e composição, a instituição contemplava um total de 339 matrículas (CMP, 2020a).

Fundado por um corpo docente do qual constam nomes como: “Raimundo de Macedo, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Óscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes (CMP, 2020a, p. 2)”. A primeira direção era composta pelo diretor Moreira de Sá e o subdiretor Ernesto Maia.

A sua primeira morada oficial foi o nº 87 da Travessa do Carregal, tendo sido a sua inauguração a 9 de dezembro de 1917.

Depois do histórico abril de 1974, e consequente das insuficientes instalações que possuía até aí, o CMP alterou a sua localização de modo a conseguir dar resposta a toda a procura, assegurando capacidade para um maior número de alunos.

Desde o dia 13 de março de 1975 que a instituição residiu num palacete municipal, o nº 13 da Rua da Maternidade no Porto, anteriormente pertencente à família Pinto Leite (CMP, 2020a).

Consequente da carência de espaço e da necessidade de assegurar condições que promovessem o crescimento da instituição, tanto ao nível da organização da prática pedagógica, bem como da existência de novos regimes de frequência, foi necessário encontrar novas soluções para a problemática da falta de instalações.

Assim, a partir de 15 de setembro de 2008, o CMP mudou-se para a área oeste da Escola Secundário Rodrigues de Freitas na Praça Pedro Nunes, após obras de ampliação e requalificação da mesma. Resultante desta significativa mudança, e após uma reestruturação do projeto educativo da instituição, foi possível a oferta do regime de frequência de ensino integrado.

Até à atualidade, o estabelecimento de ensino ocupa o mesmo espaço, tendo assinalado em 2017 o seu centenário, com uma vasta programação cultural (CMP, 2020a).

Figura 1

Conservatório de Música do Porto



Nota. Conservatório do Porto [Fotografia]. (n.d.). Conservatório de Música do Porto.

<https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/a-escola/galeria-de-imagens>

1.2 Projeto Educativo

O projeto educativo do Conservatório de Música do Porto, é sustentado por cinco particulares pontos: no centro está a excelência musical, acompanhada pela arte, comunidade, cidadania e cultura. Estes cinco “pilares” são a base da missão do projeto educativo, centrada em proporcionar um ensino de excelência na área da música, permitindo a prossecução de estudos (CMP, 2020a).

A atividade pedagógica de todas as instituições de ensino artístico, tal como o CMP, é caracterizada pela promoção e desenvolvimento de diversas competências específicas e transversais. Deste modo, a sua ação é orientada por diversos princípios e valores, de entre os quais:

- Promoção de aquisição de competências musicais;
- Desenvolvimento da capacidade de trabalho em conjunto;
- Participação na construção da sociedade, realçando a sensibilidade artística nas relações interpessoais;
- Desenvolvimento da criatividade e procura, contribuindo para a investigação, pesquisa e inovação;
- Evolução do sentido estético, capacidade crítica e sensibilidade;
- Sensibilização para o respeito do património cultural e artístico;
- Desenvolvimento da disciplina e rigor, contribuindo para reduzir limitações e ir ao encontro da perfeição;
- Melhoria do sentido de responsabilidade e determinação;
- Contributo para autoconfiança, consequente de uma educação direcionada para a autonomia e ação (CMP,2020a).

Deste modo, e caracterizando-se pela particular especificidade de uma escola do ensino artístico, o conservatório adotou como prioritários no seu plano de ação os seguintes objetivos:

- Promoção do sucesso escolar;
- Promoção do desenvolvimento musical e cultural;
- Formação direcionada para a cidadania e inclusão;
- Envolvimento da comunidade educativa (CMP,2020a).

1.3 Órgãos de Gestão e Administração

O CMP tem uma estrutura organizada por diversos conselhos e elementos da sua composição que detêm várias funções concordantes com o setor do qual fazem parte, promovendo uma boa gestão e funcionamento da instituição. A base legal de toda a estrutura gestora e administrativa foi definida pelo Decreto-Lei n.º 75/2008 de 22 de abril, alterado pelo Decreto-Lei n.º 137/2012 de 2 de julho. Em seguida, serão referenciados e elucidados os distintos conselhos e membros intervenientes (CMP, 2020b).

1.3.1 Conselho Geral:

O conselho geral do Conservatório de Música do Porto é composto por 21 elementos:

- Sete representantes do pessoal docente de carreira vinculada contratualmente com o Ministério da Educação e Ciência, eleitos por voto secreto, direto e presencial;
- Dois representantes do pessoal não docente, eleitos por voto secreto, direto e presencial;
- Dois representantes dos alunos que obedeçam ao disposto no n.º 6 do artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 75/2008 de 22 de abril, na redação dada pelo Decreto-Lei n.º 137/2012 de 2 de julho;
- Quatro representantes de pais e encarregados de educação;
- Três representantes do Município, indicados pelo próprio;
- Três representantes da comunidade local, particularmente de organizações, instituições e “atividades de carácter económico, social, cultural e científico, cooptados pelos restantes membros do Conselho Geral (CMP, 2020b, p. 7)”.

1.3.2 Diretor

O Diretor define-se como o órgão administrativo e gestor da instituição nas áreas pedagógica, cultural, administrativa, financeira e patrimonial (CMP, 2020b).

1.3.3 Subdiretor e adjuntos do diretor

O diretor, no exercício das suas funções, é auxiliado por um subdiretor e entre um e três adjuntos. O número de adjuntos é variável e concordante com a extensão dos

agrupamentos de escolas, bem como com oferta educativa (tipologia de cursos lecionados, níveis e ciclos de ensino). Este número de adjuntos é definido, criteriosamente em despacho, por um membro do governo responsável no que diz respeito à educação (CMP, 2020b).

1.3.4 Conselho Pedagógico

O Conselho Pedagógico é o órgão que coordena e supervisiona pedagogicamente a orientação educativa da escola, centrando-se nos domínios pedagógicos e didáticos, bem como no acompanhamento dos discentes e da formação do pessoal docente e não docente. Este é constituído por:

Diretor;
Coordenadores dos departamentos curriculares dos instrumentos de cordas, dos instrumentos de sopro e percussão e dos instrumentos de teclas;
Coordenador do departamento curricular de ciências musicais;
Coordenador do Departamento Curricular de Canto, Classes de Conjunto, Acompanhamento e Jazz;
Coordenador do Departamento Curricular de Línguas, Ciências Sociais e Humanas e 1.º Ciclo;
Coordenador do Departamento Curricular de Matemática e Ciências Experimentais e Expressões;
Coordenador dos diretores de turma (CMP, 2020b, p.9).

1.3.5 O Conselho Administrativo

Concordante com a legislação em vigor, o Conselho Administrativo define-se como o órgão resolutivo da matéria administrativa e financeira do conservatório. O mesmo é composto pelo diretor (quem o preside), o subdiretor ou um dos seus adjuntos e também pelo chefe dos serviços administrativos ou um substituto do mesmo (CMP, 2020b).

1.4 Instalações

As instalações do Conservatório de Música do Porto estão localizadas na área do recinto concernente à Escola Secundária Rodrigues de Freitas em dois edifícios autónomos. Na zona oeste da Escola Secundária, o primeiro edifício contempla espaços para a direção, bem como para os serviços administrativos, gabinetes para os diversos departamentos e para o pessoal não docente, sala de professores, salas destinadas às

aulas de instrumentos e salas para aulas de teoria musical. Possui ainda um estúdio de gravação, reprografia, um salão e duas áreas destinadas ao convívio. As salas de instrumento destacam-se pela presença de pianos verticais e de isolamento acústico (CMP, 2020b).

O segundo edifício, construído exclusivamente para a instituição, usufrui de espaços como o Grande Auditório, o Pequeno Auditório, a Biblioteca, o Piano-Bar, salas propositadamente concebidas para aulas de orquestra e ainda um jardim exterior.

De utilização partilhada entre o Conservatório de Música do Porto e a Escola Secundária Rodrigues de Freitas destacam-se os ginásios, os campos exteriores, os balneários, o pavilhão desportivo, e também as zonas da cantina e do bar. De forma a permitir que os alunos guardem os seus instrumentos e pertences, em ambos os edifícios são encontrados cacifos e armários com tal finalidade.

1.5 Oferta Educativa

O Conservatório de Música do Porto apresenta uma oferta educativa concordante com a legislação em vigor para o Ensino Artístico Especializado da Música que veio a ser desenvolvida pelo Ministério da Educação, destacando-se a promulgação do Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de julho, abrangendo todos os níveis de ensino do 1º ao 12º ano de escolaridade.

O Curso Básico de Música, Curso Básico de Canto Gregoriano e os Cursos Secundários de Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto são os cursos ministrados nos dias de hoje pela instituição. Recentemente, direcionado ao 1º ciclo, existe também a Iniciação Musical. Posteriormente, a oferta foi estendida aos Cursos de Acordeão, Bandalim e Guitarra Portuguesa, bem como a vertente de Jazz se alargou aos Cursos de Instrumento e Canto (CMP, 2020a).

Desta forma, seguindo os diferentes níveis de ensino e regimes de frequência, a oferta educativa é estruturada da seguinte forma:

Iniciação/1.º Ciclo

A oferta educativa para o 1º Ciclo/Iniciação apresenta dois regimes de frequência: integrado e supletivo. É iniciada no 1º ano, tendo uma duração de 4 anos e sendo praticado apenas em horário diurno.

Curso Básico de Música

O Curso Básico de Música contempla três regimes de frequência: integrado, articulado e supletivo. Tem uma duração de 5 anos, ou seja, é iniciado no 5º ano de escolaridade correspondente ao 1º grau. Decorre num horário misto e os alunos que o completam obtêm uma certificação escolar de 9º ano de escolaridade / Curso Básico de Música.

Curso Básico de Canto Gregoriano

O Curso Básico de Canto Gregoriano, tal como o Curso Básico de Música detém três regimes de frequência: integrado, articulado e supletivo. Tem uma duração de 5 anos, ou seja, é iniciado no 5º ano de escolaridade correspondente ao 1º grau. Decorre num horário misto e os alunos que o completam obtêm uma certificação escolar de 9º ano de escolaridade / Curso Básico de Canto Gregoriano.

Curso Secundário de Música

O Curso Secundário de Música pode ser realizado em três especialidades diferentes, sendo elas: Instrumento, Formação Musical ou Composição. Como os cursos anteriormente apresentados, também este pode ser frequentado em três regimes: integrado, articulado e supletivo. Tem uma duração de 3 anos, ou seja, é iniciado no 10º ano de escolaridade correspondente ao 6º grau. Decorre num horário misto e os alunos que o completam obtêm uma certificação escolar de 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música.

Curso Secundário de Canto

O Curso Secundário de Canto pode, igualmente, ser frequentado em três regimes: integrado, articulado e supletivo. Tem uma duração de 3 anos, ou seja, é iniciado no 10º ano de escolaridade correspondente ao 6º grau. Decorre num horário misto e os alunos que o terminem obtêm uma certificação escolar de 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Canto.

1.5.1 Instrumentos administrados

No Conservatório são administrados os seguintes instrumentos: Acordeão, Bandolim, Canto, Clarinete, Contrabaixo, Cravo, Fagote, Flauta de bisel, Flauta, Guitarra clássica, Guitarra portuguesa, Harpa, Oboé, Órgão, Percussão, Piano, Saxofone, Trombone, Trompa, Trompete, Tuba, Viola, Violino e Violoncelo.

2 Classe de Flauta Transversal

No ano letivo de 2023/2024, o CMP possuía cinco docentes de flauta transversal. Ao longo do presente relatório, será caracterizada apenas a classe de flauta do professor cooperante Marco Pereira. Esta é constituída por seis alunos distribuídos da seguinte forma: 1 aluno de iniciação (2º ano), 1 aluno de ensino básico (2º grau) e 4 alunos de ensino secundário (2 alunos de 6º grau e 2 alunos de 8º grau).

2.1 Orientador Cooperante

A Prática de Ensino Supervisionada foi realizada, como referido anteriormente, na classe do professor Marco Pereira. Iniciou os seus estudos musicais na Fundação Conservatório Regional de Gaia, tendo posteriormente seguido para o Conservatório de Música do Porto.

Licenciou-se em Flauta Transversal na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, tendo frequentado também o Curso de Música Antiga – Flauta Traverso. Prosseguiu para a Universidade de Aveiro onde concluiu os Mestrados em Ensino de Música e Performance. A sua formação passou ainda pelo Conservatori del Liceu, em Barcelona, no qual realizou também um *Posgrado* em Flauta.

Ao longo da sua carreira teve oportunidade de trabalhar, tanto a nível formativo, como em cursos de aperfeiçoamento, com diversos nomes da flauta transversal tais como: Júlia Gallego, Christian Farroni, Magdalena Martinez, Olavo Barros, Raquel Lima, Eduardo Lucena, Luís Meireles, Michel Bellavance, Jacques Zoon, Maxence Larrieu, Michel Debost, Kathleen Chastain, Félix Rengli, Michel Hassel, Patrick Gallois, Jean Ferrandis, Herbert Weissberg, Vicens Prats, Istvan Matuz, Ana Maria Ribeiro, Nuno Inácio, Vasco Gouveia, entre outros.

A sua vida tem sido maioritariamente dedicada ao ensino, como docente nas escolas de Ensino Artístico, bem como a orientar cursos de aperfeiçoamento. Paralelamente à carreira docente, continua a desenvolver recorrentemente a sua carreira artística tendo participado com a Orquestra Portuguesa das Escolas de Música, Orquestra do Norte, Orquestra Filarmonia das Beiras, Banda Sinfónica Portuguesa, Toy Ensemble, Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins, entre outros. Destacam-se ainda os seguintes grupos de música de câmara: *Quarteto Assai*, *Duo Entr'acte* e *Al Trio* do qual é membro fundador.

2.2 Aulas Assistidas

Em concordância com o regulamento da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM), era prevista a realização de 85 horas totais (6 horas semanais) ao longo do primeiro semestre, distribuídas da seguinte forma:

- 70 horas de aulas assistidas, repartidas pelos diferentes graus de ensino (iniciação, básico e secundário);
- 6 horas de aulas lecionadas (idem, 1 por nível a 2 alunos de cada nível);
- 9 horas de participação em atividades escolares;
- 1 visita do orientador à escola cooperante.

No segundo semestre, a totalidade de horas de PESEVM a concretizar eram 212 horas (14 horas semanais), das quais:

- 184 horas de aulas assistidas, divididas pelos diferentes graus de ensino (iniciação, básico e secundário);
- 18 horas de aulas lecionadas (idem, 3 por nível a 2 alunos de cada nível);
- 10 horas de participação em atividades escolares;
- 2 visitas do orientador à escola cooperante.

De acordo com o regulamento, a mestranda deveria completar um total de 297 horas de estágio, sendo permitida a falta de 20% das horas de contacto. Deste modo, a mestranda realizou um total de 85 horas e 45 minutos no primeiro semestre, sendo que no segundo compareceu a um total de 172 horas e 30 minutos. A falta de horas de frequência, ao longo do último semestre, deu-se por consequência do reduzido horário letivo do professor cooperante que, dado a possuir um cargo na direção da escola, só detinha um horário de 8 horas e 15 minutos semanais. Deste modo, a mestranda totalizou ao longo do ano letivo 258 horas e 15 minutos, tendo compensado a falta de horário letivo com a participação nas diversas atividades da escola. A PESEVM ocorreu entre outubro de 2023 e junho de 2024.

3 Caracterização dos Alunos

Ao longo do presente capítulo será apresentada a caracterização dos alunos envolvidos ao longo da PESEVM. Tal como referido anteriormente, a classe é constituída por seis alunos, sendo que os mesmos serão identificados, para garantia de privacidade e segurança, pelas letras de “A” a “F”. Os alunos descritos estão distribuídos da seguinte forma:

- Aluno A – Iniciação (2º ano);
- Aluno B – Ensino Básico (2º grau);
- Aluno C – Ensino Secundário (6º grau);
- Aluno D – Ensino Secundário (6º grau);
- Aluno E – Ensino Secundário (8º grau);
- Aluno F – Ensino Secundário (8º grau).

3.1 Aluno A – Iniciação II

Tendo iniciado os seus estudos musicais no ano letivo anterior, o aluno A tinha 7 anos e encontrava-se no segundo ano de iniciação no ensino integrado. As suas aulas de instrumento tinham a duração de 45 minutos.

Devido à sua baixa estatura, o aluno utilizava uma flauta de cabeça curva (ver figura 2), permitindo uma introdução ao instrumento mais confortável, evitando a adoção de posturas incorretas e facilitando a correta colocação das mãos e dedilhações.

Figura 2

Flauta de cabeça curva



Nota. Gear4music. (s.d.). Flauta transversal de cabeça curva Gear4music [Fotografia]. Gear4music.pt. <https://www.gear4music.pt/pt/Sopros-de-madeira-sopros-de-metal-cordas/Flauta-Transversal-de-Cabeca-Curva-Gear4music/799>

Relativamente à presença da mestrandia, o aluno não apresentava qualquer tipo de desconforto, tendo ao longo de todo o ano letivo permitindo uma boa interação, colaborando em todas as aulas lecionadas, bem como no contacto no meio escolar.

O aluno demonstrava uma enorme apreciação pelo instrumento, bem como um domínio alargado no que diz respeito à emissão sonora nos diferentes registos e ao controlo do ar necessário. Possuía também um grande sentido rítmico e controlo da pulsação, bem como já detinha uma boa perceção da afinação. O seu interesse pela música era impulsionado e partilhado pelo ambiente familiar, tendo um irmão também a estudar no Conservatório, bem como o seu pai que era docente na mesma instituição.

Ao longo do primeiro período, o professor cooperante direccionou as aulas para uma consolidação de todos os conceitos e posições aprendidas no ano letivo anterior. Durante as aulas deste período, o aluno praticava as várias peças constituintes do método de Trevor Wye: *A Beginner's Book for the Flute* – Parte 1, sendo que ao longo da sua evolução exercitava também com recurso ao play along que acompanha o método, mostrando um grande interesse pela dinâmica das aulas. O professor ia inserindo exercícios de harmónicos, contribuindo para o desenvolvimento da embocadura e da perceção da velocidade e controlo do ar, bem como despertavam o ouvido para as diferenças de registo do instrumento.

Durante o segundo período, e tendo já um grande domínio sonoro, o professor começou a alertar o aluno para a sua postura durante a prática da flauta, expressando a importância do estudo em frente ao espelho. Deste modo, o espelho auxiliava a visualização da postura da flauta em relação ao corpo e dos dedos mais curvos e juntos às chaves, livres de futuras tensões. Foi necessário dedicar algum tempo à passagem entre o dó e o ré médio, visto que obriga a uma interação e coordenação de vários dedos. Posteriormente a este trabalho pormenorizado, o aluno já executava a escala de sol maior nas duas oitavas do instrumento, permitindo ao professor cooperante começar a trabalhar a articulação.

Entre o segundo e terceiro período o aluno manifestou um grande desenvolvimento. O professor foi adicionando pouco a pouco novas dedilhações, até que o discente já era capaz de executar a escala de sol maior nas três oitavas da flauta.

Desenvolveu a sua sonoridade ao longo do segundo e terceiro registo do instrumento. Durante o terceiro período, o professor cooperante deu uma peça de maior exigência técnica que o discente preparou e executou nas audições finais acompanhado pelo piano.

Apesar de ter algumas distrações nas aulas e apresentar algum cansaço ao nível dos braços, o aluno teve uma grande evolução demonstrando um nível muito completo para a sua idade e ciclo de aprendizagem.

Em seguida é apresentado todo o material didático desenvolvido pelo aluno ao longo dos diferentes períodos do ano letivo.

Tabela 1

Material didático – Aluno A

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno A		
1º Período	2º Período	3º Período
<p>Escala de Sol Maior e arpejo;</p> <p>T. Wye: <i>A Beginner's Book for the Flute</i> - Parte 1.</p>	<p>Escala de Sol Maior e arpejo;</p> <p>T. Wye: <i>A Beginner's Book for the Flute</i> – Parte 1.</p>	<p>Escala de Sol Maior e arpejo;</p> <p>T. Wye: <i>A Beginner's Book for the Flute</i> - Parte 1.</p> <p>J. C. Diot: <i>La Marche de Mehdi</i>.</p>

3.2 Aluno B – Ensino Básico (2º grau)

O aluno B frequentava o segundo grau no ensino articulado, tendo iniciado os seus estudos numa outra instituição, e apenas oficializado o ensino musical no primeiro grau que concluíra no ano anterior. Tinha 11 anos e as aulas de instrumento tinham a duração de 90 minutos semanais.

Inicialmente, o aluno demonstrou-se um pouco recetivo à presença da mestrandia, mantendo uma personalidade um pouco tímida. O mesmo foi interagindo de forma mais natural ao longo do ano letivo, possuindo já um grande à vontade no período final do ano.

Segundo o professor cooperante, o aluno quando ingressou no primeiro grau, no anterior ano letivo, acarretava alguns problemas técnicos relativos à emissão e qualidade sonora, bem como ao nível da postura e colocação das mãos para suportar a flauta.

Desde a primeira aula que foi possível verificar que o aluno detinha diversas competências ao nível do domínio técnico do instrumento, ainda que, por vezes, apresentava alguma instabilidade na qualidade de som.

Ao longo do primeiro período, o professor cooperante implementava vários exercícios de som, de respiração e articulação, promovendo sempre a prática de todos os registos do instrumento, incluindo o sobreagudo (pouco comum no grau em que se encontrava o aluno).

Neste primeiro período de contacto, as aulas adotavam uma planificação maioritariamente constante onde era possível aquecer com exercícios de sonoridade e execução de escalas e arpejos. Posteriormente, o aluno passava para o método de estudos de Galli: *Exercícios de Primo Grado*, que o acompanhou ao longo de todo o ano. Como as aulas tinham a duração de 90 minutos, normalmente nos 20/30 minutos finais o pianista acompanhador deslocava-se até à sala para ensaiar o repertório em estudo.

Nos dois períodos seguintes o formato das aulas não foi alterado, e dada a boa resposta e evolução do aluno, o professor foi sugerindo um repertório mais desafiante, bem como introduziu a prática de *flutterzunge*¹. De realçar o facto de ser notória uma postura um pouco fechada e contraída do discente, o que levou o professor cooperante a alertar a encarregada de educação visto ser um ponto que afetava, não só a prática instrumental, bem como a sua postura no dia a dia.

O aluno, com uma enorme capacidade intelectual, foi extremamente assíduo e pontual, participando nas audições e atividades escolares, promovendo cada vez mais o seu sucesso no conjunto da sua evolução musical e instrumental. Atingiu os objetivos propostos com elevada classificação, necessitando de desenvolver mais o seu sentido musical, ouvindo e conhecendo mais a música erudita.

No decorrer do ano letivo, o aluno praticou o repertório na tabela em seguida apresentada.

¹ Técnica contemporânea mais conhecida nos dias de hoje. Caracteriza-se pela produção de um som diferente, que pode ser executado pela língua ou pela garganta (Streitová, 2011).

Tabela 2*Material didático - Aluno B*

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno B		
1º Período	2º Período	3º Período
Escalas maiores e menores, arpejos, inversões e escala cromática;	Escalas maiores e menores, arpejos, inversões e escala cromática;	Escalas maiores e menores, arpejos, inversões e escala cromática;
R. Galli - <i>Exercises de Primo Grado</i> , op. 309;	R. Galli - <i>Exercises de Primo Grado</i> , op. 309;	R. Galli - <i>Exercises de Primo Grado</i> , op. 309;
M. Chapuis – <i>Marine</i> ;	G. P. Telemann – <i>Sonata em Fá Maior</i> ;	G. P. Telemann – <i>Sonata em Fá Maior</i> ;
G. P. Telemann – <i>Sonata em Fá Maior</i> .	F. Skroup – <i>Concerto em Sol Maior</i> .	F. Skroup – <i>Concerto em Sol Maior</i> .

3.3 Aluno C – Ensino Secundário (6º grau)

O aluno C frequentava o sexto grau do ensino secundário no regime de ensino integrado, tendo aulas semanais com a duração de 90 minutos. Tinha 16 anos e integrava pelo primeiro ano o Conservatório de Música do Porto, tendo concluído o quinto grau do ensino básico numa outra instituição.

No início do ano letivo, o aluno passou por um período de adaptação à nova cidade, instituição de ensino, turma e rotinas de estudo. A integração numa realidade diferente da qual estava ambientado tornou-se, inicialmente, um pouco desafiante para o discente que, ao longo do ano, se foi inserindo e ambientando na sua nova escola.

O aluno tinha uma destreza técnica no instrumento muito desenvolvida, sendo que apresentava maiores fragilidades ao nível da qualidade sonora.

Durante o 1º período, as aulas focavam-se no trabalho sonoro com exercícios de sons do método de Philippe Bernold – *La Technique d'Embouchure*, bem como pelo

desenvolvimento técnico através do método de Taffanel & Gaubert – *Exercices Journalies*. Ao longo destes exercícios, era pedido pelo professor cooperante que o foco se mantivesse em priorizar a qualidade de som e o fraseado.

As aulas foram adotando uma estrutura muito regular, desenvolvendo-se com naturalidade e direcionando-se para o que necessitava de maior dedicação e trabalho. O aluno realizava também estudos do livro de Koehler – *35 exercises for flute*, op. 33, onde permitia aplicar e desenvolver os conceitos base de som e fraseado.

Durante os 2º e 3º períodos, o aluno foi desenvolvendo o repertório sugerido pelo professor, mantendo uma postura muito ativa e focada. O professor trabalhou também o desenvolvimento da coluna de ar, implementando exercícios de respiração.

De realçar que, uma grande diferença sentida pelo aluno, e que se traduzia numa falha ao longo do seu percurso, foi o facto de o mesmo ter pianista acompanhador presente em quase todas as aulas. Assim, foi permitindo tocar ao longo das mesmas com piano, desenvolvendo a sua musicalidade e trabalho de música em conjunto. Inicialmente, até ao nível de afinar com o piano era notória alguma incerteza e instabilidade por parte do discente, tendo a mesma sido melhorada ao longo do ano letivo.

O aluno foi desenvolvendo o seu repertório, participando ativamente nas audições de classe, nas audições escolares, bem como participou no Concurso Interno do CMP, promovendo uma evolução bastante notória ao longo do seu percurso, melhorando os pontos mais sensíveis ao nível da sua prática instrumental. Demonstrou sempre um grande gosto pelo repertório e uma grande dedicação ao instrumento, apresentando um programa exigente para o seu nível de ensino. O mesmo pode ser consultado na tabela seguinte.

Tabela 3*Material didático - Aluno C*

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno C		
1º Período	2º Período	3º Período
P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies</i> ;	P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies</i> ;	P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies</i> ;
Bernold – <i>La Technique d’Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d’Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d’Embochure</i> ;
E. Koehler – <i>35 exercises for flute</i> , op. 33;	E. Koehler – <i>35 exercises for flute</i> , op. 33;	E. Koehler – <i>35 exercises for flute</i> , op. 33;
W. A. Mozart – <i>Concerto em Ré Maior</i> K.314;	W. A. Mozart – <i>Concerto em Ré Maior</i> K.314;	W. A. Mozart – <i>Concerto em Ré Maior</i> K.314;
C. P. E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq 132;	C. Reinecke – <i>Ballade Op. 288</i> ;	C. Reinecke – <i>Ballade Op. 288</i> ;
P. Gaubert – <i>Noturno et allegro scherzando</i> .	P. Gaubert – <i>Noturno et allegro scherzando</i> .	P. Gaubert – <i>Noturno et allegro scherzando</i> .

3.4 Aluno D – Ensino Secundário (6º grau)

O aluno D tinha 16 anos e encontrava-se no sexto grau do ensino secundário, no regime integrado, tendo aulas de instrumento de 90 minutos. Tal como o aluno C, estava pela primeira vez no CMP, tendo completado o ensino básico numa outra instituição.

Com uma personalidade bastante forte, o discente não apresentou qualquer timidez ou desconforto com a presença da mestranda, sendo inicialmente muito calada, mas tendo conseguido, até ao final do ano, desenvolver uma boa relação com a mestranda, comunicando ativamente com a mesma.

O aluno apresentava um nível bastante alto para a sua idade, possuindo uma técnica excelente no instrumento, tornando-se um executante muito maturo e completo.

A sua facilidade técnica nem sempre permitia que o mesmo desenvolvesse a sua musicalidade estando muito focado no perfeccionismo técnico das passagens ao longo do repertório estudado, deixando um pouco de parte a importância da sonoridade e do fraseado.

Tendo já muito definido o seu percurso musical com a ambição de prosseguir estudos superiores fora do país, o professor cooperante foi sempre procurando trabalhar pormenorizadamente cada obra. Ao longo das aulas, foi alertando o aluno para a importância de praticar lentamente e focado em certos aspetos que são determinantes para uma boa interpretação musical.

Ao longo dos três períodos, a dinâmica e estrutura das aulas foi de encontro às necessidades do discente, sendo o trabalho e empenho do mesmo muito consistente.

O aluno era caracteristicamente competitivo e ambicioso, dedicando parte do seu percurso musical à participação em concursos tanto a nível solo, bem como a nível de música de câmara, tendo sido diversas vezes premiado ao longo do ano letivo.

As aulas eram muito centradas no desenvolvimento interpretativo das obras, e na junção com o piano, tendo sido notória uma grande evolução musical do aluno em palco. O professor cooperante foi também incentivando o aluno a tocar de memória, tendo o mesmo desenvolvido essa capacidade e conseguido apresentar-se em público várias vezes com o repertório memorizado.

É de realçar ainda, o grande interesse do aluno na procura constante de novas abordagens ao participar em diversas masterclasses, ao longo de todo o ano letivo. Tinha também um inexorável apoio da sua família, muito participativa no percurso escolar do discente no decurso de todo o ano.

O aluno foi desenvolvendo um vasto e desafiante repertório, podendo o mesmo ser consultado na tabela seguidamente apresentada.

Tabela 4*Material didático - Aluno D*

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno D		
1º Período	2º Período	3º Período
P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies;</i>	P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies;</i>	P. Taffanel & P. Gaubert – <i>Exercices Journalies;</i>
P. Bernold – <i>La Technique d’Embochure;</i>	P. Bernold – <i>La Technique d’Embochure;</i>	P. Bernold – <i>La Technique d’Embochure;</i>
H. Dutilleux – <i>Sonatine;</i>	S. Karg-Elert – <i>30 Estudos, Op. 107;</i>	S. Karg-Elert – <i>30 Estudos, Op. 107;</i>
P. Taffanel – <i>Fantasia sur Mignon;</i>	H. Dutilleux – <i>Sonatine;</i>	H. Dutilleux – <i>Sonatine;</i>
F. Lopes-Graça – <i>Dois movimentos;</i>	E. Carrapatoso: <i>Fantasia para flauta e piano;</i>	C. Reinecke – <i>Sonata Undine;</i>
W. A. Mozart – <i>Concerto para flauta em Sol Maior K. 313;</i>	C. Reinecke – <i>Sonata Undine;</i>	P. Gaubert – <i>Ballade.</i>
C. Reinecke – <i>Sonata Undine.</i>	P. Gaubert – <i>Ballade.</i>	

3.5 Aluno E – Ensino Secundário (8º grau)

A frequentar o oitavo grau do ensino secundário, o aluno E tinha 17 anos e encontrava-se no regime integrado. Contrariamente aos alunos anteriormente apresentados, o discente E fez todo o seu percurso musical desde o primeiro grau no CMP, integrando a classe do professor Marco Pereira. As suas aulas tinham, tal como o aluno anterior, a duração de 90 minutos semanais.

O aluno tinha uma personalidade muito própria, no entanto, em nada interferiu com a presença da mestrandia nas suas aulas.

Apresentava um nível técnico-interpretativo bastante desenvolvido, pretendendo o prosseguimento de estudos a nível superior e, preferencialmente, no estrangeiro.

Desde o início do ano letivo, o professor cooperante foi insistindo em questões muito técnicas no que dizia respeito à postura, sendo a mesma um pouco contraída e com os ombros fechados e curvados para a frente. Paralelamente, foi alertando para a respiração, estando o mesmo a necessitar de praticar alguma atividade que promovesse a ativação da região abdominal e, consequentemente, o desenvolvimento da sua caixa de ar.

O aluno foi ouvindo as indicações do professor, sendo que, por vezes, desfocava-se dos seus objetivos e criava um pouco de resistência às ideias dadas pelo docente, durante as aulas.

Ao longo de todo o ano, foi desenvolvendo um vasto e exigente repertório, perspetivando o sucesso nas provas de acesso ao ensino superior, tendo maioritariamente executado todo o repertório de memória. Foi cuidando da sua postura, apresentando mudanças bastante visíveis a nível físico e técnico do instrumento.

Paralelamente à sua dedicação ao repertório em estudo, participou também em provas de flauta e flautim para o estágio de orquestra dos conservatórios de Portugal (OJ.com), obtendo o lugar como primeira flauta.

Parte das suas aulas eram dedicadas ao repertório e à preparação do mesmo com a pianista acompanhadora, sendo que, ao longo do ano letivo, o aluno foi sempre realizando exercícios de som, exercícios respiratórios e de articulação, bem como foi executando vários estudos.

Participou durante todos os períodos letivos num grande número de apresentações públicas, tais como: audições de classe e audições escolares. De salientar que possuía uma grande atitude e responsabilidade nas apresentações com o grupo de música de câmara e orquestras que integrava. Arrecadou também o segundo lugar no concurso interno da escola, não tendo sido atribuído o primeiro prémio.

Dedicado e focado, desenvolveu ao longo do ano letivo, o repertório apresentado na tabela seguinte.

Tabela 5*Material didático - Aluno E*

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno E		
1º Período	2º Período	3º Período
P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;
A. Furstenau – <i>24 Caprichos para flauta</i> op. 125;	P. Sancan – <i>Sonatine</i> ;	P. Sancan – <i>Sonatine</i> ;
P. Sancan – <i>Sonatine</i> ;	T. Takemitsu – <i>Air</i> ;	T. Takemitsu – <i>Air</i> ;
C. P. E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq 132;	C. P. E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq 132;	C. P. E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq 132;
T. Takemitsu – <i>Air</i> ;	C. Nielsen – <i>Concerto para flauta</i> , CNW 42;	C. Debussy – <i>L'Après midi d'un faune</i> .
C. Nielsen – <i>Concerto para flauta</i> , CNW 42.	G. P. Telemann: <i>Fantasia nº2 em Lá menor</i> ;	
	W. A. Mozart – <i>Rondo em Ré Maior</i> , K.184.	

3.6 Aluno F – Ensino Secundário (8º grau)

O aluno F tinha 17 anos de idade, era aluno finalista do oitavo grau do ensino secundário, frequentando o regime integrado. Tendo concluído o ensino básico noutra instituição de ensino, integrava o CMP desde o sexto grau. As suas aulas de instrumento tinham a duração de 90 minutos semanais.

No que diz respeito à presença da mestrandia nas suas aulas, o discente mostrou-se desde logo muito compreensivo e colaborativo, não apresentando qualquer constrangimento com a mesma.

Destacava-se pelo seu elevado nível técnico e interpretativo no instrumento, bem como pela sua boa disposição e dedicação ao longo de todo o ano letivo, proporcionando aulas muito interativas e produtivas.

Foi apresentando um vasto repertório, parte do mesmo proposto por si. De salientar a grande exigência do mesmo, perspetivando o culminar do seu percurso pelo conservatório com a entrada no ensino superior no estrangeiro.

Tais ambições, levaram o aluno a um patamar de excelência que era reconhecido em todas as suas aulas, onde se encontrava muito desperto e recetivo às sugestões do professor.

Ao longo de todo o ano, trabalhou intensamente o repertório para as provas de acesso, bem como para concursos e estágios de orquestra, praticando também excertos orquestrais de flautim. Participava assiduamente nas apresentações públicas, tais como: audições de classe, audições escolares, concertos de orquestra e música de câmara.

Com o trabalho árduo de estudo do instrumento, era notório, por vezes, algum cansaço físico que destabilizava o foco da sua embocadura. Foi também, diversas vezes alertado pelo docente, para o facto de levantar demasiado o ombro direito e este estar a prejudicar a sua postura corporal, o que levou o aluno a procurar ajuda médica para tratar o caso.

Com uma atividade musical muito ativa e apresentações públicas de memória exímias, o discente foi ao longo de todos os períodos obtendo elevadas classificações, tendo no final do ano alcançado o seu objetivo. Com o apoio também de um seio familiar muito presente e influente na sua vida académica, terminou o seu percurso na instituição, prosseguindo estudos no estrangeiro com o ingresso na escola superior de música que desejava.

Ao longo do ano letivo desenvolveu o repertório de seguida apresentado.

Tabela 6*Material didático - Aluno F*

Material didático desenvolvido ao longo do ano letivo – Aluno F		
1º Período	2º Período	3º Período
P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;	P. Bernold – <i>La Technique d'Embochure</i> ;
A. Furstenau – <i>24 Caprichos para flauta</i> op. 125;	L. Berio: <i>Sequenza I</i> ;	L. Berio: <i>Sequenza I</i> ;
S. Karg-Elert – <i>Sinfonische Kanzone</i> ;	S. Karg-Elert – <i>Sinfonische Kanzone</i> ;	S. Karg-Elert – <i>Sinfonische Kanzone</i> ;
J. Ibert – <i>Concerto para flauta e orquestra</i> ;	J.S. Bach – <i>Partita em Lá menor</i> BWV 1013;	J.S. Bach – <i>Partita em Lá menor</i> BWV 1013;
J.S. Bach – <i>Partita em Lá menor</i> BWV 1013.	E. Carrapatoso: <i>Fantasia para flauta e piano</i> .	A. Jolivet – <i>Chant des Linos</i> .

4 Práticas Educativas

4.1 Metodologias implementadas pelo orientador cooperante

O professor cooperante demonstrava uma imensa paixão pela arte de ensinar, visível em todas as aulas ministradas, bem como uma admiração pelo instrumento que lecionava. Desde logo, foi possível visualizar a excelente relação que detinha para com os seus alunos e ex-alunos, sendo uma parte integrante na vida académica e pessoal dos discentes, com enorme admiração pelo seu professor.

Com a experiência de vários anos de docência, o professor promovia a implementação de várias estratégias no decorrer das aulas, que melhor se adaptavam a cada aluno, tendo uma base muito similar no que diz respeito ao ensino básico e secundário. A todos os discentes, de forma a promover uma organização semanal do seu tempo de dedicação ao instrumento e da consistência no estudo diário, o professor

incutiu a utilização de uma agenda de estudo, elaborada pelo próprio, que acompanhava os alunos em todas as aulas de instrumento. O docente desenvolvera esta agenda no seu trabalho científico para conclusão de Mestrado em Ensino.

Ao nível da iniciação, foi possível observar que o docente preza a dedicação à emissão de som e à postura, impedindo a criação de maus hábitos desde tenra idade, objetivando a consistência nos aspetos base para a prática da flauta transversal. Dedicava grande parte das aulas à qualidade e emissão sonora, bem como à correta postura e digitação das notas no instrumento. Perante a compreensão e desenvolvimento destes aspetos chave, o docente ia implementando exercícios de articulação e técnica com diferentes ritmos, permitindo a posterior aplicação nas peças em estudo.

No que diz respeito ao ensino básico e secundário, as aulas apresentavam uma organização muito característica. Passavam pelo trabalho sonoro e técnico, pela leitura e preparação de estudos, bem como pelo desenvolvimento do repertório e trabalho com piano acompanhador, tal como é possível visualizar na tabela seguinte:

Tabela 7

Metodologias utilizadas pelo orientador cooperante

Componente	Duração aproximada	Trabalho desenvolvido
Aquecimento/ Sonoridade	10/15 minutos	Exercícios de notas longas, em cromático descende e ascendente ao longo de todo o registo do instrumento; Exercícios de sonoridade com a utilização de diversas técnicas contemporâneas.
Técnica	15/20 minutos	Escalas maiores, menores, arpejos, inversões e escala cromática com diferentes ritmos e articulações. Método de Taffanel e Gaubert (ensino secundário).
Repertório	60 minutos	Desenvolvimento técnico e interpretativo do repertório em estudo (estudos e peças). Ensaio com piano.

Ao longo das aulas o professor utilizava alguns recursos, tais como: espelho - permitindo que os alunos fossem controlando a sua postura, e também o metrónomo, para estimular o controlo da pulsação e a utilização do mesmo fora da sala de aula. Os

discentes tocavam na maior parte do tempo sozinhos, intervindo o professor cooperante apenas quando era necessária uma explicação mais eficiente, com recurso à exemplificação no instrumento.

Apresentando sempre uma postura de grande profissionalismo, o professor permitiu um ambiente agradável em todas as suas aulas e audições de classe, onde era perceptível o envolvimento próximo com os familiares e encarregados de educação.

4.2 Atividades desenvolvidas ao longo do ano letivo

Ao longo de todo o ano letivo, foram desenvolvidas algumas atividades envolvendo os alunos da classe do professor Marco Pereira, destacando as audições de classe, a masterclasse com a professora Séfika Kutluer, e também as provas de aptidão artística dos alunos finalistas.

- **Audições de Classe**

Durante o ano letivo o professor cooperante marcou duas audições de classe, que tiveram lugar nos dias 16 de dezembro de 2023 e 14 de maio de 2024, às quais a mestranda assistiu e colaborou ativamente na assistência aos alunos.

Estas audições de classe, onde estiveram presentes todos os alunos, tinham como objetivo a partilha musical e a dinamização da apresentação em público, permitindo aos discentes a melhoria da sua postura e atitude em palco. De realçar a constante presença e apoio dos encarregados de educação e familiares, permitindo um ambiente de conforto e familiaridade.

Paralelamente às audições de classe, os discentes apresentavam-se regularmente nas audições escolares, onde partilhavam a sua apresentação com vários colegas de diferentes instrumentos.

- **Masterclasse com Séfika Kutluer**

Nos dias 16 e 17 de junho, decorreu no CMP uma masterclasse orientada por Séfika Kutluer onde participaram diversos alunos de flauta transversal, contando com a presença de um grupo de alunos da classe do professor orientador.

A mestranda esteve presente na atividade, acompanhando os alunos e gerindo a organização da mesma, quando os professores da instituição não conseguiam estar

presentes. Auxiliou também as traduções aos alunos que não dominavam a língua inglesa e, de tal forma, não conseguiam comunicar durante a sua aula.

No final do segundo dia de masterclasse, a professora convidada realizou um recital para o encerramento da atividade.

- **Provas de Aptidão Artística**

Sendo um marco de grande relevância, nos dias 10 e 12 de julho realizaram-se as Provas de Aptidão Artísticas dos alunos finalistas. Estas constituíram um momento de partilha musical, onde se reuniram familiares e amigos para a conclusão desta etapa.

Os alunos demonstraram todo o trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo, bem como a enorme paixão pelo instrumento, num momento marcante para as suas carreiras com um nível artístico elevadíssimo.

5 Aulas lecionadas

As aulas lecionadas ao longo da PESEVM, foram da total responsabilidade da mestrada. A mesma definiu, desde o início, que estas seguiriam os moldes das aulas dadas pelo professor cooperante, promovendo uma maior naturalidade e mantendo a planificação com que os discentes estavam familiarizados.

A planificação destas aulas era organizada e apresentada antecipadamente ao professor cooperante, de modo que ambos dialogassem sobre os métodos e repertório selecionados e as estratégias de trabalho para cada discente.

Para esta secção foram selecionadas apenas as aulas dadas em maior número pela mestrada, e com maior continuidade ao longo do ano letivo 2023/2024. Estas aulas foram na sua maioria assistidas pelo professor cooperante, excetuando quando o professor pedia à mestrada para assegurar os inícios das mesmas. Algumas das aulas ministradas aos alunos destacados nesta secção foram também assistidas pela orientadora Professora Doutora Monika Streitová, tal como definido no regulamento da Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música.

5.1 Aluno A – Iniciação II

Tal como referido anteriormente neste relatório, todas as aulas foram planificadas em concordância com a estrutura utilizada pelo professor cooperante. No caso da aluna A, que frequentava o 2º ano da iniciação, as aulas tinham a duração de 45 minutos, sendo que era notório o cansaço do discente no decorrer da aula.

As aulas dadas pela mestrandia, seguiam a um ritmo previamente definido que poderia ser alterado consoante a reação do discente no decorrer das mesmas. Iniciavam-se com um pequeno diálogo sobre o dia de aulas, e como este se sentia, objetivando uma maior descontração por parte do aluno. Em seguida, iniciava-se o aquecimento, onde se realizavam exercícios de som em cromatismos ao longo dos registos que o aluno já dominava (grave e médio), permitindo trabalhar a postura, boas respirações e consciência sobre a qualidade sonora.

Posteriormente, o aluno avançava para a execução da escala de sol maior, executando notas longas (semibreves), e mais tarde praticando a introdução da articulação com repetição da mesma nota (4 vezes) em semínimas.

A mestrandia, ao longo dos diversos exercícios, ia corrigindo pequenos aspetos como: respiração (onde o discente levantava demasiado os ombros), e a postura dos dedos que apresentavam muita tensão.

Inicialmente, prosseguíamos para o estudo das diferentes peças do método de Trevor Wye: *A Beginner's Book for the Flute – Parte 1*, previamente selecionadas. O estudo era feito por partes, demonstrando o benefício de estudar lento e com repetições para um maior domínio da peça. Em determinadas aulas a mestrandia colocou o acompanhamento de *play along*, sendo que o aluno mostrava um enorme interesse pelo mesmo. Assim, também quando existiam duas vozes na peça em estudo, a mestrandia acompanhava o discente, despertando a atenção para o controlo da afinação e da pulsação.

Durante as aulas ministradas no 2º e 3º períodos, o aluno já praticava a escala de sol maior em três oitavas, bem como exercícios técnicos de 5 notas, conjuntamente com o treino de articulação.

O discente demonstrou uma grande aptidão para o instrumento e um desenvolvimento contínuo ao longo do ano, recebendo sempre os conselhos da mestrandia e colaborando em todas as aulas dadas.

5.2 Aluno B – Ensino Básico (2º grau)

Inicialmente, caracterizando-se por ser um pouco recetivo à presença da mestranda, o aluno ficava um pouco retraído, mas respondendo ativamente e colaborando com a mestranda nas aulas iniciais. Com o planeamento alinhado em concordância com as aulas assistidas do professor cooperante, as mesmas tinham a seguinte planificação: pequeno diálogo com a aluna, aquecimento com exercícios de som, exercícios de foco de ar, escalas, estudos e peças.

O aluno era muito determinado e desenvolvido para o grau em que se encontrava, no entanto, nem sempre estava muito ativo nas aulas. Tal facto levava à necessidade de uma pequena paragem para o discente descansar e retomar a sua concentração, o que se podia associar aos 90 minutos de duração da aula.

Os exercícios de aquecimento tinham como objetivo o desenvolvimento sonoro do aluno, que nem sempre conseguia focar corretamente o ar, perdendo a qualidade do som. Realizavam-se notas longas descendentes em cromático ao longo dos registos médio e grave. Posteriormente, era pedido ao discente que efetuasse oitavas até ao registo mais agudo do instrumento, terminando novamente com notas longas descendentes do registo agudo até ao registo médio.

Dada a exigência do exercício, no final do mesmo era feita uma pequena pausa. Dando continuidade à aula, a mesma seguia agora para os exercícios em torno da escala em estudo. Eram executadas as escalas maior e relativas menores, os arpejos, respetivas inversões e escala cromática. Estes exercícios de escalas eram, normalmente, acompanhados pelo metrónomo e realizados com diferentes articulações.

Seguidamente, era trabalhado um estudo do método de Gali: *Exercícios de Primo Grado* na tonalidade relativa à escala praticada anteriormente. Esta planificação permitia melhorar e desenvolver a tonalidade estudada. O trabalho do estudo era realizado, maioritariamente por partes, concentrando o foco nas passagens que requeriam mais trabalho. Estava sempre presente o metrónomo, como um recurso para o controlo da pulsação, bem como o espelho presente na sala de aula para corrigir a postura.

A última parte da aula, focava-se no desenvolvimento técnico e interpretativo das obras em estudo, tendo a mestranda trabalhado a *Sonata em Fá maior* de Telemann e o primeiro andamento do *Concerto em Sol maior* de Skroup. A mestranda sugeria que o aluno tocasse um excerto da peça, pedindo, posteriormente, uma pequena reflexão sobre o que o aluno tinha acabado de executar. Em seguida, eram dadas algumas sugestões de melhoria. Praticavam isoladamente as passagens de maior dificuldade, utilizando diversas ferramentas, como por exemplo: *flutterzunge*, golpes de ar,

diferentes articulações e ritmos. A mestranda, por vezes, ia alertando para a postura das mãos e tronco, bem como o posicionamento das pernas, tendo o discente recebido prontamente os alertas.

Foi possível registar uma evolução do aluno B ao longo de todo o ano letivo, não só ao nível técnico do instrumento, bem como na sua relação com a mestranda. Tornou-se um aluno muito descontraindo e participativo na sua relação com a mestranda em todo o ambiente escolar.

5.3 Aluno E – Ensino Secundário (8º grau)

O aluno E, com uma personalidade bastante peculiar, não demonstrou qualquer reação à presença da mestranda, tendo já tido esta experiência em anos letivos transatos, apresentando-se desde logo muito colaborativo com a mestranda.

O aluno estava a frequentar o 12º ano, e apresentava objetivos definidos ambicionando a entrada no ensino superior, preferencialmente no estrangeiro. Dado o elevado nível técnico e interpretativo do discente, o professor cooperante acordou com a mestranda que as aulas lecionadas ao aluno E seriam de 45 minutos, permitindo a continuação do trabalho com o seu professor.

Deste modo, as aulas planificadas para este discente seguiam uma planificação centrada maioritariamente em dois pontos: o aquecimento, com o desenvolvimento sonoro, e o trabalho focado no repertório em estudo, sendo iniciadas com uma pequena conversa introdutória com o discente.

No aquecimento eram realizados exercícios de som com notas longas em cromático ao longo de todo o registo do instrumento, assim como vários *Vocalises* do método de Philippe Bernold: *La Technique d'Embouchure* em várias tonalidades. Deste modo, o aluno trabalhava o seu desenvolvimento sonoro bem como a embocadura, executando os exercícios também em *flutterzunge* e a cantar e a tocar.

Posteriormente à realização do aquecimento, e consequente do curto tempo de aula, seguia-se para o estudo do repertório. O discente começava por tocar a peça definida para a aula e no final a mestranda fazia uma pequena análise da sua interpretação. Em seguida, eram estabelecidos os pontos de maior exigência técnica, sendo os mesmos trabalhados em pormenor com recurso a metrónomo, exercícios com diferentes ritmos e articulações, com *flutterzunge* e a cantar e a tocar simultaneamente. Numa das aulas foi igualmente trabalhado, no mesmo modelo, também um estudo em preparação para a prova final do ano letivo. Foi possível também a implementação de exercícios desenvolvidos pela mestranda contribuindo para a conclusão da sua investigação no relatório da PESEVM.

Ao longo das aulas dadas pela mestrandia ao aluno E, foram apresentadas algumas correções posturais, que prejudicavam a qualidade de respiração do discente. De igual modo, foi alertado para a elevada tensão sentida na garganta, que provocava um ligeiro ruído da mesma e a tensão na embocadura, não permitindo o relaxamento e afetando a sua qualidade.

Todos os conselhos dados foram bem recebidos pelo aluno, que manteve uma postura muito correta e colaborativa ao longo das aulas, bem como no meio escolar. O discente apresentou uma grande evolução, apesar das suas pequenas distrações ao longo do ano, obtendo excelentes resultados e concluindo com elevada distinção o seu percurso pelo Conservatório de Música do Porto.

6 Análise crítica da atividade docente

Inserido na unidade curricular da PESEVM, o estágio decorrido ao longo do ano letivo de 2023/2024 no Conservatório de Música do Porto, constituiu um marco no desenvolvimento pessoal e profissional da mestranda. Este estágio foi colocado em prática devido ao protocolo celebrado entre a Universidade de Évora (UÉ) e o CMP. O mesmo permitiu à mestranda a realização do seu estágio numa instituição pública do ensino artístico, detentora de excelentes condições ao nível dos recursos humanos, corpo docente e não docente, bem como de todos os edifícios envolventes.

A experiência da mestranda na frequência deste estágio tornou-se enriquecedora com a aceitação do professor cooperante, que prontamente se mostrou disponível para fazer cumprir todo o plano previsto na unidade curricular. A abertura e colaboração da sua classe na presença da mestranda foram determinantes para o sucesso do estágio.

Através do vasto currículo e experiência do professor cooperante, foi possível ao longo dos vários meses de aulas, assistir, aprender e registar diversas metodologias e estratégias de ensino. A partilha de conhecimento durante as várias aulas possibilitaram um crescimento da mestranda na área da docência, que percecionou o cuidado do docente em adaptar os métodos de ensino aos diferentes alunos. Deste modo, foi possível compreender que todos são, naturalmente diferentes e singulares ao nível instrumental e pessoal, não sendo possível a comparação entre eles, reforçando a adequação das estratégias de ensino a cada um.

Toda a classe adotou uma postura exemplar, com um grande rigor e dedicação, demonstrando um elevado nível. Inicialmente, a mestranda não esperava encontrar alunos tão desenvolvidos para o grau em que se encontravam, obrigando-se a adaptar novas estratégias que fossem de encontro às necessidades dos discentes. Desde logo, a mesma foi adotando as metodologias do professor cooperante tentando dar o seu máximo em todas as atividades, mantendo uma postura correta e dedicada, registando e adotando todos os conselhos dados pelo professor cooperante.

Deste modo, a mestranda realça toda a positividade da experiência ao longo da sua realização do estágio, mostrando-se muito grata por todas as partilhas vivenciadas e pelas oportunidades de aprendizagem e crescimento, que serão, certamente, muito úteis no seu futuro enquanto docente.

7 Conclusão

Ao longo de todo o estágio, realizado no Conservatório de Música do Porto, foi possível colocar em prática diversos conhecimentos adquiridos ao durante o Mestrado em Ensino de Música, frequentado na Universidade de Évora. Este período permitiu o desenvolvimento de capacidades técnicas e interpessoais de relevo para a formação profissional da mestranda.

Todas as atividades desenvolvidas, destacando-se as audições de classe, as audições escolares e a masterclasse referida no presente relatório, proporcionaram uma visão mais ampla do funcionamento de uma instituição de ensino artístico. Contribuíram também para perceber a interação necessária com o meio escolar, realçando a importância do trabalho de acompanhamento e presença assídua, indispensáveis a um docente.

Numa fase inicial, a atuação da mestranda encontrava-se fortemente influenciada pela sua formação enquanto instrumentista, privilegiando o domínio técnico e performativo. Ao longo do processo, esta perspetiva foi sendo complementada por uma abordagem pedagógica mais consciente e fundamentada, centrada na análise dos processos de aprendizagem, na promoção da autonomia dos alunos e no desenvolvimento da consciência técnica e interpretativa. Esta evolução traduziu-se numa maior capacidade de identificar necessidades individuais, definir objetivos adequados a níveis avançados e selecionar estratégias didáticas ajustadas às especificidades do ensino da flauta transversal.

Entre as principais dificuldades encontradas destacou-se o desafio de intervir pedagogicamente junto de alunos com elevado nível técnico, o que exigiu um aprofundamento constante dos conhecimentos didáticos, bem como a fundamentação das opções pedagógicas adotadas. A superação desta dificuldade passou pela reflexão sistemática sobre a prática, pelo diálogo com o professor cooperante e pelo recurso à bibliografia especializada.

Outro desafio prendeu-se com a gestão do equilíbrio entre exigência técnica e motivação artística. Para ultrapassar esta dificuldade, a mestranda recorreu a estratégias que integraram o trabalho técnico no repertório, promovendo a análise interpretativa e incentivando a autonomia do aluno na resolução de problemas técnicos e musicais.

Em síntese, a PESEVM constituiu um contributo significativo para a consolidação da identidade docente da mestranda, permitindo a transição de uma prática centrada no desempenho instrumental para uma intervenção pedagógica reflexiva, fundamentada e adequada às exigências do ensino especializado de música.

Um dos maiores ensinamentos retirados pela mestranda, ao longo da PESEVM, foi a importância de adaptar os métodos de ensino a cada aluno, característica muito presente nas aulas do professor cooperante.

A mestranda sublinha a gratidão pela oportunidade de crescimento e evolução a nível pessoal e profissional. Estará para sempre grata pela partilha de conhecimentos e pela maneira como foi atenciosamente recebida pelo professor Marco Pereira, por todos os alunos e pelo Conservatório de Música do Porto.

A análise desenvolvida na Secção I permitiu evidenciar a relevância da reflexão sobre a prática pedagógica no ensino da flauta transversal, bem como a importância da observação sistemática dos processos de aprendizagem dos alunos em contexto real de ensino. As experiências vivenciadas durante a Prática de Ensino Supervisionada, aliadas à identificação de dificuldades recorrentes no desenvolvimento da embocadura, suscitaram a necessidade de aprofundar, de forma mais estruturada, determinados aspetos observados. Assim, a Secção II apresenta-se como um prolongamento reflexivo da experiência da PESEVM. Procura enquadrar teoricamente e investigar, de modo mais sistemático, o contributo da “audiação” no desenvolvimento da embocadura da flauta transversal, estabelecendo uma ligação entre a prática pedagógica e os fundamentos da investigação no ensino de música.

Secção II – Projeto de Investigação

8 Introdução

A presente investigação tem como temática o desenvolvimento da embocadura através da “audiação”. O desenvolvimento técnico e interpretativo de um instrumento de sopro, tal como a flauta transversal, requer uma combinação de diversas competências motoras, cognitivas e auditivas. Entre as várias capacidades necessárias e desafiantes no processo de aprendizagem da flauta transversal, destaca-se o desenvolvimento e controlo da embocadura (forma como interagem os lábios e os músculos faciais na produção de som). Deste modo, uma embocadura bem desenvolvida é determinante para o controlo da afinação, registos, dinâmicas, sonoridade, bem como beneficia a expressividade musical.

Ainda que o desenvolvimento da embocadura seja, habitualmente, trabalhado com recurso a exercícios práticos e repetitivos, são ainda muito poucos os estudos que exploram o papel da “audiação” (capacidade de compreender mentalmente a música) neste trabalho de desenvolvimento da embocadura do flautista. A “audiação”, conceito desenvolvido por Edwin Gordon na sua obra “Teoria da Aprendizagem Musical”, é considerada um processo cognitivo capacitando o músico a ouvir interiormente a música que irá tocar, compreendendo e antecipando a sua execução sem a existência de qualquer som.

Ao nível da prática da flauta transversal, recorrer à “audiação” pode auxiliar no desenvolvimento da correspondência entre o movimento físico da embocadura e a produção sonora desejada. Assim, e sendo a flauta um instrumento de embocadura livre², a “audiação” poderá revelar-se promotora de uma maior precisão e controlo da embocadura na prática musical.

Deste modo, a presente investigação pretende explorar como a “audiação” pode contribuir para o desenvolvimento da embocadura, analisando o impacto da mesma em duas das dificuldades mais relacionadas com o desenvolvimento da embocadura: o controlo dos registos e o controlo da afinação. A mesma é direccionada para o ensino secundário do instrumento, onde os alunos detêm um conhecimento mais alargado e um maior domínio do instrumento, bem como maior consciência do seu desenvolvimento.

A investigação contempla o desenvolvimento de materiais didáticos para implementação da “audiação” no estudo diário dos discentes, contribuindo com novas

² Uma embocadura livre é uma embocadura onde a produção sonora é consequente do fluxo de ar que incide sobre a aresta da flauta com o apoio e orientação dos lábios (Henrique, 2002).

ferramentas para o processo de ensino e aprendizagem da flauta transversal. Esta pesquisa visa a promoção de novos conhecimentos, realçando o papel da “audiação” no desenvolvimento técnico e interpretativo dos alunos de flauta transversal.

9 Estado da Arte

No processo de ensino-aprendizagem torna-se fundamental que o docente possua a capacidade de abordar e explicar diferentes conceitos que possam contribuir para o desenvolvimento técnico do aluno. Deste modo, e para que tal aconteça de forma fundamentada, é necessário o estudo do instrumento, bem como o cruzamento com informação bibliográfica de relevo. Posteriormente à definição da temática da presente investigação, foi realizada uma pesquisa bibliográfica de modo a conhecer a informação e estudos existentes relativos a este tema.

Percecionou-se um reduzido número de investigações com a temática da “audiação”, realçando a falta de bibliografia referente ao ensino da flauta transversal. Destacam-se investigações ao nível do saxofone, trompete e trombone. Excluindo a bibliografia sobre ensino de música e “audiação” desenvolvida pelo autor E. Gordon, foram consultados e tidos como referência, os seguintes trabalhos de investigação direcionados ao ensino de instrumento presentes na seguinte lista:

1. Badajós, J. R. C. (2017). *Aplicação de conceitos de “Audiação” na aprendizagem do Trombone* (Relatório de Estágio, Universidade do Minho, Braga, Portugal). <https://hdl.handle.net/1822/57718> .
2. Caspurro, H. (2007). Audição e audiação- O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. *Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 127, 16-27.
3. Figueiredo, G. G. (2018). *Estratégias para Desenvolver a “Audiação” nos Alunos de Saxofone em Iniciação* (Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.21/9326>
4. Nunes, M. J. M. (2021). *Conceito de audiação como auxílio à aprendizagem de trompete nos alunos do 5º ano do Curso Básico de Música* (Relatório da Prática Profissional e Projeto de Intervenção Pedagógica, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.14/36545>
5. Ribeiro, J. C. P. (2015). *A “audiação” no desenvolvimento da criatividade na aprendizagem do saxofone* (Relatório de Estágio, Universidade do Minho, Braga, Portugal).

Edwin Gordon

Music is unique to humans. Like the other arts, music is as basic as language to human development and existence. Through music a child gains insights into herself, into others, and into life itself. Perhaps most important, she is better able to develop and sustain her imagination. Without music, life would be bleak. Because a day does not pass without a child's hearing or participating in some music, it is to a child's advantage to understand music as thoroughly as she can. As a result, as she becomes older she will learn to appreciate, to listen to, and to partake in music that she herself believes to be good. Because of such cultural awareness, her life will have more meaning for her (Gordon, 1990, p. 2-3).

Figura 3

Edwin Gordon



Nota. Edwin Gordon [Fotografia]. (n.d.). Piano Inspires. <https://pianoinspires.com/beyond-the-keyboard-september-2024/>

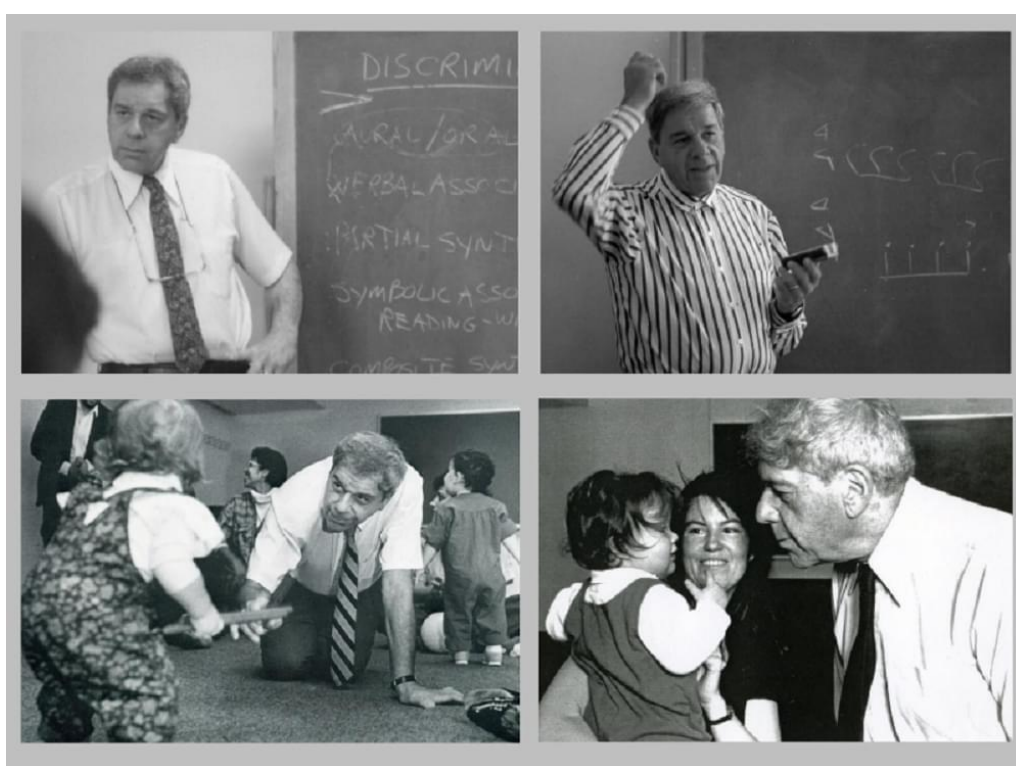
Edwin Gordon, foi destacado como músico, investigador, pedagogo e autor de diversas publicações a nível da psicologia da música. Participou, internacionalmente, ao longo da sua carreira com apresentações em seminários e conferências, bem como em

revistas. Deste modo, foi considerado um dos pedagogos musicais mais influentes do séc. XX. De acordo com Ribeiro (2015), Gordon apresentou, com a sua obra, uma nova fórmula para se ensinar, aprender e desfrutar da música. Desafiando uma abertura para a inovação, implementou novos termos, reiterou conceitos já existentes, e elaborou uma teoria sobre a aprendizagem musical, sublinhando que: “aprender algo de novo é estar pronto a pôr em causa algumas convicções arraigadas” (Gordon, 2000, p.7). Nos últimos anos da sua carreira docente, Gordon explorou o desenvolvimento musical em bebés desde o primeiro mês de vida até aos três anos, resultando na sua obra intitulada “A Music Learning Theory for Newborn and Young Children”.

Toda a sua obra e materiais estão, atualmente, conservados num arquivo com o seu nome na Universidade da Carolina do Sul. No arquivo é possível ter acesso a todas as publicações, às gravações, manuscritos, bem como gravações de vídeo e áudio de diversos seminários e workshops que ministrou.

Figura 4

A vida de Edwin Gordon



Nota. Morin, J. (2024, julho 23). *Vida de Edwin Gordon* [Fotografia]. *Color In My Piano*. <https://colorinmypiano.com/2024/07/23/my-first-encounter-with-dr-edwin-e-gordon-and-his-music-learning-theory-mlt/>

“Audiação” e a Teoria da Aprendizagem Musical de Edwin Gordon

Gordon (1989) autor da “Teoria da Aprendizagem Musical” considera que a “audiação” acontece quando um indivíduo tem a capacidade de compreender e ouvir música quando, fisicamente, não existe nenhum som.

Para Gordon (2000) a “audiação” é como a comunicação, fazendo um paralelismo com a linguagem, a fala e o pensamento o autor assume que: “A música é o resultado da necessidade de comunicar. A execução é o modo como a comunicação ocorre. A audiação é o que é comunicado” (p. 19).

Segundo Caspurro (2007), o termo “audiação” surgiu da tradução do termo *Audiation*, em 1980, desenvolvido por Edwin Gordon, na obra anteriormente referida, e de nome original *Musical Learning Theory*. De acordo com Caspurro “audiação” traduz-se em “compreender musicalmente” (2007, p. 6).

De acordo com Figueiredo (2018) a “audiação” traduz-se no pensamento musical, “o raciocínio musical que cada sujeito desenvolve” (p. 26).

Gordon (1989) realça ainda que a “audiação” não se aprende através da notação, e que para compreender, de facto, a notação é necessário idealizar antecipadamente como soará a música antes de visualizar a partitura. Destacando-se a seguinte citação do mesmo “To attempt to teach musical creativity by using notation to one who cannot notationally audiate, or even audiate, is the handmaiden of folly.” (p. 76).

Este processo de “audiar” pode caracterizar-se de diversos modos, como, por exemplo, quando se efetua uma improvisação, quando se compõe sem o auxílio de um instrumento, quando se entoa mentalmente uma música, e até mesmo quando é lida uma partitura (Caspurro, 2007).

Assim, inerentes ao ato de “audiar” são desenvolvidas diversas competências musicais no indivíduo como, por exemplo: improvisar, cantar, escutar, criar, entre outros (Figueiredo, 2018).

De sublinhar que a “audiação” possui algumas variedades, dependendo do contexto em que o músico executa. É diferente quando um indivíduo pratica uma peça a solo, com um grupo de música de câmara, em orquestra, quando improvisa no ramo do jazz ou até mesmo quando um maestro dirige alguma destas formações (Gordon, 2000).

Realça-se ainda e, de acordo com Gordon (2000), a importância da “audiação” notacional. Sendo que “A notação musical é um conjunto de símbolos visuais destinados a representar o som da música” (p. 21), então a “audiação” notacional

acontece quando o músico consegue atribuir um significado aos símbolos que vê na partitura, para além de apenas os conseguir descodificar.

Segundo Gordon (2000) para perceber tecnicamente o que acontece quando é colocada em prática a “audiação” é imprescindível entender cada tipo e estágio da “audiação”. Existem 8 tipos e 6 estádios, sendo que o autor sublinha que nem todos os tipos contêm os mesmos estádios, bem como todos os estádios são sequenciais, mas os tipos não.

A embocadura na flauta transversal

A embocadura da flauta transversal é uma das temáticas mais abordadas e estudadas relativas ao instrumento, sendo motivo de discussão e estudo ao longo dos anos. Esta compreende todo o processo de colocação e emissão de som no instrumento.

Quantz, no seu tratado *Versuch einer anweisung die flöte traversiere zu spielen* (1752), a referência mais antiga sobre o tema em estudo, dedica um capítulo à temática da embocadura na flauta. Inicialmente, o autor oferece uma pequena descrição de como é produzido som na flauta.

On the flute the tone is formed by the movement of the lips, in accordance with the degree to which they are contracted during the exhalation of the air into the mouth hole the flute. The mouth and its parts, however, may also modify the tone in many ways. (Quantz, 1752, p. 49).

É aprofundado que o flautista não possuirá sempre uma embocadura igual, estando a mesma suscetível a vários parâmetros do quotidiano que afetam os lábios e consequentemente, a emissão do som no instrumento.

Segundo Harrison “Os seus lábios e os músculos que os controlam, e a sua forma e posição em relação à flauta é conhecida como a sua embocadura.” (1982, p. 9). O autor citado tenta proporcionar ao flautista uma descrição precisa do que é a embocadura. Tal como Quantz, ambos explicam que esta é um ponto sensível, que pode sofrer alterações, bem como de acordo com Harrison, poder ser um processo demorado, devido a toda a combinação entre lábios e músculos necessários para a construção da embocadura, e consequente produção sonora do instrumento.

Bernold no seu método *La Technique d'Embochure* (1988) propõe um conjunto de exercícios para trabalhar e desenvolver a embocadura e reflete sobre a necessidade dos mesmos. Afirma o autor: “The practice of the embochure technique should not be left to chance, to the inspiration of the moment, nor to a relative familiarity with the instrument.” (1988, p. 3).

Para Malotín (1998), autor do livro *A Flute Guide – Philosophy in Practice: A Flute Teaching Methodology – The Approach of a Czech Professor*, atribui-se o nome de embocadura à forma ou posição como um instrumentista de madeiras coloca os seus lábios no instrumento.

O mesmo realça que não só os lábios são os únicos envolvidos e produtores da embocadura na flauta, bem como todas as partes da face envolventes aos lábios como são exemplo: a língua, o palato, as mandíbulas, entre outros.

Figura 5

Embocadura da flauta transversal



Nota. Malotín, 1998, p. 8.

Figura 6

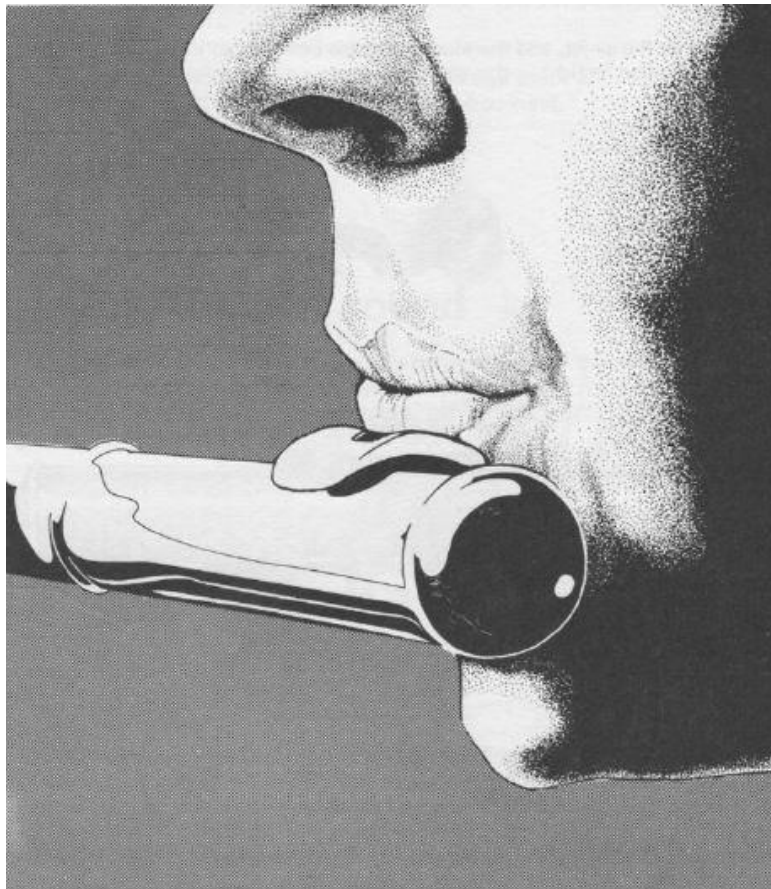
Embocadura de lado na flauta transversal



Nota. Malotín, 1998, p. 12.

Figura 7

Embocadura na flauta transversal



Nota. Harrison, 1982, p. 7.

Processos, tipos de afinação e temperamento

Revela-se essencial a percepção do conceito teórico de afinação de modo que, posteriormente, a caracterização da afinação na flauta transversal seja abordada com mais eficiência.

A afinação é vista, de forma geral, como um ponto imprescindível para a prática musical, sendo um fator de extrema relevância para o estudo e performance musical.

São vários os autores que nos tentam transmitir um significado para o termo de afinação, sendo este considerado por Fyk e Morrison (2002) impreciso. Os autores afirmam que o mesmo é vago podendo referir um conjunto de várias competências. Grossmannová (2019, p. 43) reforça esta ideia afirmando que “[...] a afinação não é um conceito absoluto [...]”.

Segundo Henrique (2002) a afinação é um fenómeno físico acústico e psicofísico. Para o autor a mesma pode assumir diversos significados, entre os quais: referir as notas em que os instrumentos afinam, referir o ajuste da frequência de uma nota (antes ou durante uma execução), bem como se pode referir aos sistemas de afinação de acordo com as divisões dentro da escala. Ao longo do presente artigo, o termo afinação irá definir-se como o processo de ajuste das frequências de um instrumento, centrado num temperamento específico, de forma a alcançar uma altura de som particular.

O processo de afinação é variável consoante os instrumentos, particularmente devido à estrutura física e acústica. Nos dias de hoje, como referido por Henrique (2002), os instrumentos podem ser classificados de três formas: os instrumentos com afinação fixa (todos os cordofones de teclas, excetuando o clavicórdio); instrumentos com afinação semifixa (quase todos os aerofones) tendo a possibilidade de executar variações na afinação até a um certo ponto ao longo da performance; e os instrumentos com afinação livre (maioritariamente cordofones friccionados e voz) sendo possível variar a afinação sem limites.

Wye (2014) refere que ao longo da história da música ocidental foram várias as transformações no conceito de afinar. Inicialmente a afinação da música era assente na série de harmónicos visto que não havia grandes alterações de tonalidades. Dado que as distâncias entre os meios tons eram diferentes tornava-se complexo e desagradável tocar em tonalidades com maior complexidade. Foram vários os processos para encontrar uma solução eficaz para a divisão e afinação da escala até ser desenvolvido o temperamento.

Saleiro (2014, p. 9) aborda os diversos processos sofridos pelo temperamento até ao surgimento do temperamento igual, em meados de 1850 em Inglaterra,

caraterizando-se pela divisão da escala em doze meios tons iguais e tornando-se “[...] o *standard* universal atual.

Afinação na flauta transversal

De modo a compreender melhor a afinação na flauta transversal torna-se relevante conhecer algumas características do instrumento. Segundo a categorização de Henrique (2002) a flauta é um aerofone de aresta pertencente às madeiras apesar de, atualmente, ser fabricada em metal. É constituída por três partes: cabeça, corpo e pé que encaixam entre si. De acordo com o autor, a afinação do instrumento é feita através do ajuste da cabeça ao corpo, aumentando ou diminuindo o comprimento do tubo e, conseqüentemente, mexendo com a afinação. A mesma informação é apoiada por Saleiro (2014, p. 19) que afirma que “Quando se coloca a cabeça da flauta mais para o seu interior a afinação fica mais alta; o movimento oposto resulta na afinação mais baixa.”

A afinação no instrumento é dificultada também pelo facto do mesmo possuir uma embocadura livre, ou seja, uma embocadura onde a produção sonora é conseqüente do fluxo de ar que incide sobre a aresta da flauta com o apoio e orientação dos lábios (Henrique, 2002).

De acordo com Grossmannová (2019) vários autores consideram que existe na flauta uma ligação entre a produção sonora e todos os processos técnicos que atuam no controlo da afinação. Segundo Toff (1996) a afinação constitui uma grande parte da produção sonora. Assim sendo, são diversos os fatores que podem influenciar a afinação na flauta transversal, desde a embocadura livre a diversos outros que serão abordados seguidamente, tanto musicais como extramusicais.

Fatores que influenciam a afinação na flauta transversal

Segundo Saleiro (2014), a afinação na flauta transversal é condicionada por diversos fatores que não podem ser colocados de parte. A autora sublinha ainda a problemática do instrumento em si, sendo consequente do fabrico específico de cada construtor. As medidas distintas entre a “posição e o diâmetro dos buracos” (p. 19) definem-se como uma das problemáticas que impedem algumas marcas de construtores de obterem uma flauta transversal com uma escala afinada.

São igualmente referidas as diferenças físicas de cada instrumentista como fatores implicativos desde os processos de inspiração até ao contacto do fluxo do ar no instrumento, sendo também um dos múltiplos fatores que afetam a afinação (Grossmannová, 2019).

Uma outra causa com interferência para a afinação, não só da flauta, é a temperatura a que o instrumentista está exposto. De acordo com Saleiro (2014), em ambientes quentes a afinação tende a subir, enquanto em ambientes mais frios, a tendência é para a afinação baixar. Deste modo, é necessário que os instrumentistas tenham em consideração estas alterações.

Para Galway (citado por Saleiro, 2014, p.20) um outro fator comprometedor da afinação é a dinâmica em que o flautista está a tocar. Assim, é tendência de um flautista ao tocar forte subir a afinação, e baixar a afinação quando praticam uma dinâmica piano. O autor considera ainda que é necessária uma embocadura flexível e um bom ouvido para impedir ou compensar os desequilíbrios consequentes da prática de crescendos e diminuendos. Tal ideia é apoiada por Mather (1981) que alerta para a importância da adequação da velocidade do ar, de modo a impedir que a afinação se altere consoante a dinâmica ou o registo em execução.

Registos da flauta transversal

A flauta transversal é detentora de três registos mais comumente praticados, sendo eles: registo grave, registo médio e registo agudo, e menos utilizado o sobreagudo.

Trevor Wye, incontestável pedagogo e flautista de renome, dedicou um dos seus seis livros inteiramente ao estudo e trabalho sonoro ao longo dos três registos da flauta. De acordo com o mesmo, o registo grave (primeira oitava) é o registo fundamental do instrumento tornando-se a base para os registos superiores (Wye, 2014).

O registo médio (segunda oitava), segundo o autor só deve ser praticado quando o registo grave se encontrar completamente trabalhado e possuir a capacidade de contemplar diferentes cores no som. O autor sublinha a importância do controlo do ar e da direção do mesmo no registo médio, quando mal conseguido poderá não soar dentro do registo pretendido (Wye, 2014).

No registo agudo (terceira oitava), a dificuldade em obter um som limpo e com bastantes cores é mais difícil. Tal como Wye (2014) refere: “The higher notes are more difficult both to colour and to obtain depth of tone with good sonority” (p. 20).

A literatura e os estudos em relação aos registos da flauta não são muito desenvolvidos, nem apresentam um conteúdo teórico de grande relevo. Muitos pedagogos e flautistas foram, ao longo dos tempos, desenvolvendo diversos exercícios práticos para o estudo dos três registos do instrumento, no âmbito de melhorar o controlo dos mesmos, assim como a sua sonoridade. Tal como Trevor Wye, Philippe Bernold também dedicou parte da sua obra ao desenvolvimento de métodos para a prática do desenvolvimento sonoro, estando o mesmo interligado aos registos do instrumento.

É possível destacar ainda os exercícios de “Tone Colour” (Wye, 2014, p. 10) onde através das cores sugeridas se conseguem trabalhar, aplicando as ideologias apresentadas, os três registos da flauta.

10 Objetivos

O principal objetivo desta investigação é compreender o contributo da “audiação” nas dificuldades associadas ao desenvolvimento da embocadura, no ensino secundário de flauta transversal. É pretendido abordar criteriosamente os conteúdos relacionados com a temática, contribuindo para uma maior compreensão destes e futura colocação em prática pelos discentes.

Relativamente aos objetivos específicos, são sublinhados os seguintes:

- Aprofundar o conceito de “audiação” e a sua aplicação no ensino de flauta transversal;
- Compreender as dificuldades associadas ao desenvolvimento da embocadura e os benefícios da implementação da “audiação” em cada uma delas;
- Desenvolver materiais didáticos que facilitem o treino e a prática da “audiação” no estudo diário;
- Implementar os materiais elaborados;
- Validar os materiais desenvolvidos.

11 Metodologias de Investigação

A metodologia utilizada na presente investigação recai, essencialmente, numa pedagogia experimental, baseada numa investigação operacional. Tal como definido por H. Taba e E. Noel (1957), sistematizado por G. de Landsheere (1986) na sua obra *A investigação experimental em pedagogia*, a investigação quando é aplicada na prática pedagógica segue o seguinte percurso:

- A) Investiga-se um problema num determinado grupo escolar;
- B) Sistematiza-se o problema, formulam-se hipóteses de explicação e solução;
- C) Coloca-se em prática um tratamento e são avaliados os seus efeitos.

Desta forma, o problema analisado ao longo da investigação foi o impacto da “audiação” no ensino da flauta transversal, aprofundando o contributo que a mesma pode ter no desenvolvimento da embocadura, focando nas problemáticas do controlo de registos e controlo da afinação. De modo a compreender o problema em estudo, foram recolhidos diversos dados sobre a temática para posterior análise.

Finalizado o primeiro ponto, e tendo por base todas as informações recolhidas, foram analisadas possíveis soluções para o problema em investigação. Deste modo, foram elaborados guiões de exercícios para implementação na aprendizagem da flauta transversal. Assim sendo, estes materiais surgirão como hipótese de solução ao problema da investigação, anteriormente mencionado.

Na fase final da investigação foram colocados em prática os guiões referidos no ponto anterior, permitindo a avaliação dos seus efeitos.

12 “Audiação”: Tipos e Estádios

Ao longo do presente capítulo serão apresentados os diferentes tipos e estádios de “audiação” desenvolvidos por Edwin Gordon. Seguidamente, nos pontos 12.3 e 12.4 aborda-se a ligação dos tipos de “audiação” e sugerem-se determinados exemplos de como os mesmos podem ser implementados no trabalho de controlo da afinação e no controlo de registos.

12.1 Tipos de “audiação”

Os tipos de “audiação” predizem qual o nível de compreensão musical do sujeito. Os diferentes tipos de “audiação” contemplam as diferentes maneiras de como acontece a “audiação” no dia a dia dos músicos, e as diferentes atividades onde a mesma se desenrola, como apresentado na tabela seguinte.

Tabela 8

Tipos de “audiação”

Tipos de “audiação”	
Tipo 1	Escutar música
Tipo 2	Ler música
Tipo 3	Escrever música ditada
Tipo 4	Recordar música memorizada
Tipo 5	Escrever música memorizada
Tipo 6	Criar ou improvisar música
Tipo 7	Ler e criar ou improvisar música
Tipo 8	Escrever e criar ou improvisar música

Nota. Tipos de “Audiação”. De *Teoria da Aprendizagem Musical* (p. 29), de E. Gordon, 2000.

O tipo 1, o mais comum de “audiação”, consiste na escuta musical, podendo esta ser de música familiar ou não.

No tipo 2 “Ler música” (Gordon, 2000, p. 30), acontece uma forma de “audiação” notacional, ou seja, quando é lida a notação de uma partitura. A mesma pode acontecer quando são lidos padrões familiares ou não-familiares. Segundo Gordon (2000) é lida

verdadeiramente uma partitura, e colocada em prática a “audiação” quando se compreende a notação sem ainda ter existido fisicamente som. Apenas através da leitura da notação musical o músico torna-se capaz de dar um sentido aos símbolos notacionais visualizados.

Já no tipo 3 “Escrever música ditada” (Gordon, 2000, p. 31), a “audiação” tal como no tipo anterior é uma “audiação” notacional, visto que é colocada em prática quando o músico escreve o que lhe é ditado, podendo ser música familiar ou não-familiar. Neste terceiro tipo a “audiação” acontece quando é escrito, através de símbolos musicais, o que foi percebido auditivamente. Todos os tipos compreendem vários parâmetros de percepção essenciais como, por exemplo: as alturas, as durações, os padrões rítmicos e tonais.

O quarto tipo “Recordar música memorizada” (Gordon, 2000, p. 31), pode manifestar-se quando o músico relembra na sua mente padrões de música que lhe é familiar e os pratica tanto a nível instrumental como vocal, quando dirige, ou simplesmente quando pratica silenciosamente. É relevante realçar que recordar música por “audiação” não se pode comparar à memorização. A memorização está ligada, em grande parte, a uma dependência da atividade muscular necessária para a prática musical, o que não significa que o músico está a praticar “audiação” quando executa de memória.

O tipo 5 “Escrever música memorizada” (Gordon, 2000, p. 32) é também um tipo de “audiação” notacional, ocorrendo quando a música familiar é escrita compreendendo o que se recorda. O processamento mental deste tipo é igual ao do tipo quatro, sendo que neste, o músico escreve ao invés de executar.

O sexto tipo de “audiação” “Criar ou improvisar música” (Gordon, 2000, p. 32) ocorre quando o músico improvisa ou cria música não-familiar, silenciosamente ou durante uma apresentação. Deste modo, o músico vai “audiando” diferentes padrões tonais e rítmicos essenciais, construindo ao mesmo tempo todos os padrões não-essenciais até criar a sua música com base na capacidade de “audiação”.

No sétimo tipo “Ler e criar ou improvisar música”, é utilizado o processo mental do tipo 6, sendo acrescentada leitura ao mesmo tempo que o músico executa a sua improvisação, envolvendo também este tipo a “audiação” notacional.

O tipo 8 “Escrever e criar ou improvisar música” é de extrema semelhança ao apresentado anteriormente, excetuando o facto do tipo 8 terminar com a escrita da música criada e o tipo 7 na leitura da mesma. Contempla igualmente “audiação” notacional, consequente da escrita musical de padrões tonais e rítmicos familiares e não-familiares (Gordon, 2000).

12.2 Estádios de “audiação”

De acordo com Figueiredo (2010) a “audiação” é consequente de uma enorme estrutura, sendo esta reativa, respondendo ativamente à música. A autora relativamente aos estádios da “audiação” afirma que: “A compreensão da música não é um fenómeno linear, provem de diferentes qualidades e graus de complexidades. Os estádios propõem uma organização hierárquica da “audiação” que pretendem denominar esses diferentes graus de compreensão musical” (p. 29). Torna-se essencial compreender em que consistem os diferentes estádios e a forma como se hierarquizam.

Tabela 9

Estádios de “audiação”

Estádios de “audiação”	
Estádio 1	Retenção momentânea
Estádio 2	Imitação e “audiação” de padrões rítmicos, e reconhecimento e identificação de um centro tonal e dos macrotempos
Estádio 3	Estabelecimento da tonalidade e da métrica, objetiva ou subjetiva
Estádio 4	Retenção, pela “audiação”, dos padrões tonais e rítmicos organizados
Estádio 5	Relembração dos padrões tonais e rítmicos organizados e audiados noutras peças musicais
Estádio 6	Antecipação e predição de padrões tonais e rítmicos

Nota. Estádios de “audiação”. De *Teoria da Aprendizagem Musical* (p. 34), de E. Gordon, 2000.

No estágio 1 “Retenção momentânea” (Gordon, 2000, p. 34) o autor refere que ainda não se fala concretamente em “audiação”, mas que é essencial a retenção mental momentânea para preparação da “audiação” de diversos parâmetros pertencentes à música que será posteriormente ouvida. No decorrer deste estágio são retidas, durante alguns momentos, algumas informações relevantes da música ouvida, tais como: a

série de alturas e as durações das notas. Toda a retenção ocorrida neste estágio só fará sentido se o estágio dois for bem-sucedido.

O estágio 2 “Imitação e “audiação” de padrões tonais e rítmicos, e reconhecimento e identificação de um centro tonal e dos macrotempos” (Gordon, 2000, p. 35) é o estágio onde é desenvolvida a consciência da duração musical e das alturas que constituem a mesma. É imitado o que é reconhecido e que o tenha sido acabado de escutar. Assim, os indivíduos cada vez terão maior facilidade a compreender os centros tonais e os macrotempos.

O terceiro estágio “Estabelecimento da tonalidade e da métrica, objetiva ou subjetiva” (Gordon, 2000, p. 35) é relativo à possibilidade de, em determinada obra, o músico ser capaz de conhecer a tonalidade e a métrica. Tal capacidade, segundo Nunes (2021, p. 36), “poderá ser objetiva ou subjetiva”. Para Gordon “quanto melhor conseguirmos organizar os quatro elementos essenciais da música, tanto mais facilmente seremos capazes de identificar e reconhecer a tonalidade e a métrica dessa mesma música” (2000, p. 36).

O estágio 4 “Retenção, pela “audiação”, dos padrões tonais e rítmicos organizados” (Gordon, 2000, p. 38) é o estágio que completa os três apresentados anteriormente. É ao longo do mesmo que são reconhecidos e identificados parâmetros como: forma, estilo, repetição, sequência, ou seja, parâmetros decisivos para atribuir significado à música executada ou escutada.

O quinto estágio “Relembração dos padrões tonais e rítmicos organizados e “audiados” noutras peças musicais” (Gordon, 2000, p. 38) é o estágio onde são lembrados padrões tonais e rítmicos já “audiados” noutras obras executadas. Deste modo, permitirá uma comparação e uma aplicação dos conteúdos de forma mais consciente obtendo, conseqüentemente, novas conclusões ao nível musical.

O último estágio “Antecipação e predição de padrões tonais e rítmicos” (Gordon, 2000, p. 39) sugere, como o nome indica, a necessidade de antecipar e de prever os padrões tonais e rítmicos encontrados. Para o autor a antecipação é “a expectativa do que vamos ouvir na música que nos é familiar” e a predição “é a previsão do que iremos ouvir na música que não nos é familiar” (Gordon, 2000, p. 39). Desde modo, o sexto estágio é a finalização de todos os estágios anteriores.

12.3 A relação e aplicação da “audiação” no controlo da afinação na flauta

De acordo com grande parte dos autores que dedicaram os seus estudos à compreensão do impacto da prática da “audiação” no ensino de música, foram várias as melhorias significativas destacadas no que diz respeito à prática do instrumento. Apesar dos estudos a nível da flauta transversal serem ainda inexistentes, pode ser efetuado um paralelismo com outros instrumentos já estudados. Tal como referido por Badajós: “A “audiação” facilita o reconhecimento de erros e a consequente correção, especialmente quando estes erros levam à formação de tensões não desejadas durante o desempenho instrumental.” (2017, p. 14). O mesmo afirma que em grande parte das vezes os alunos são levados ao erro simplesmente por não “audiarem” a música que estão a executar.

No que diz respeito à afinação, e como referido anteriormente no estado da arte, a flauta é um instrumento de embocadura livre, acrescentando uma maior dificuldade de controlo da mesma. A mudança repentina na direção do ar, algum fator físico ao nível dos lábios, pouco apoio diafragmático, entre outros aspetos aliados aos desequilíbrios naturais do instrumento, têm uma grande influência na afinação.

No ensino secundário, onde os discentes se encontram numa faixa etária entre os 15/16 e os 17/18 anos, os mesmos já possuem um vasto leque de competências bem como um considerável domínio do instrumento. Realça-se ainda o facto de, nesta faixa etária, os alunos deterem a capacidade de realizar uma reflexão crítica e consciente sobre o seu estudo diário.

Consequente dos longos anos de aprendizagem musical (considerando um aluno do Ensino Especializado de Música com percurso regular) é estimável que o ouvido já esteja fortemente desenvolvido, e com uma noção da afinação do instrumento significativa. Mesmo assim, nem sempre a temática da afinação é colocada em prática durante o estudo diário dos flautistas.

É nesta faixa etária que os alunos têm já uma maior autonomia para a compreensão da afinação, sem necessitarem da ajuda do professor. Requerem também a necessidade de desenvolver este parâmetro na sua prática instrumental devido a, em grande parte das vezes, tocarem acompanhados pelo piano e terem de ajustar a sua afinação à do instrumento acompanhador. O facto de terem a sua “audiação” desenvolvida será uma mais-valia para a sua prática instrumental afinada.

Assim, reforçado por Gordon (2000, p. 57), “Os instrumentos são mais bem afinados através da “audiação” do que usando auxiliares mecânicos ou eletrônicos que estabeleçam um “nível específico” para cada altura.”

Tendo por base os tipos de “audiação” apresentados no estado da arte, foi realizada uma análise de como os mesmos podem ser aplicados no estudo da afinação, resultando na elaboração da tabela apresentada de seguida.

Tabela 10

Aplicação dos diferentes tipos de “audiação” no controlo da afinação

Tipos de “audiação”³		Aplicação no controlo da afinação
Tipo 1	Escutar música	Escutar um excerto da parte onde a afinação é mais instável
Tipo 2	Ler música	Ler o excerto que acabou de escutar
Tipo 4	Recordar música memorizada	Tocar o excerto com a afinação instável que tenha memorizado
Tipo 6	Criar ou improvisar música	Improvisação ou criação de um excerto focando na passagem problemática em estudo
Tipo 7	Ler e criar ou improvisar música	Leitura e improvisação ou criação de um excerto apoiado numa determinada passagem com afinação instável, com recurso a uma base musical
Tipo 8	Escrever e criar ou improvisar música	Escrita de um excerto apoiado numa determinada passagem com afinação instável, com recurso a uma base musical para improvisação

³ Os conceitos dos tipos de “audiação” são retirados de Gordon (2000, p. 29).

12.4 A relação e aplicação da “audiação” no controlo dos registos da flauta

Segundo grande parte da literatura que se dedicou a estudar as implicações da prática da “audiação” no ensino de música, foram conhecidas melhorias significativas no que diz respeito à prática do instrumento. Apesar dos estudos a nível da flauta transversal serem ainda inexistentes, pode efetuar-se um paralelismo com outros instrumentos já estudados. Tal como referido por Badajós: “A “audiação” facilita o reconhecimento de erros e a consequente correção, especialmente quando estes erros levam à formação de tensões não desejadas durante o desempenho instrumental.” (2017, p. 14). O mesmo afirma que em grande parte das vezes os alunos são levados ao erro simplesmente por não “audiarem” a música que estão a executar.

No que diz respeito ao controlo dos registos, e sendo a flauta um instrumento muito versátil no que toca a este tema, a “audiação” torna-se um grande recurso para aplicar no estudo dos diferentes registos. A dificuldade é ainda mais acentuada devido à embocadura livre para produzir som no instrumento, e a todas as alterações que são necessárias a nível muscular para produzir e controlar os diferentes registos, desde o mais grave ao mais agudo.

No ensino secundário, os alunos já possuem determinadas competências técnicas ao nível do instrumento e vão desenvolvendo o seu som ao longo dos três registos da flauta. Verifica-se que nem sempre a prática dos registos e das mudanças entre os mesmos é inserida no estudo diário do instrumento, e que muitos alunos também não detêm a melhor metodologia para esta prática.

A “audiação” como ferramenta de ensino não está ainda muito presente na pedagogia e, por vezes, os alunos só obtêm conhecimento do conceito mais tarde. O presente estudo pretende a implementação do conceito no ensino secundário, permitindo que sejam adquiridas várias aptidões consequentes da prática ativa da “audiação”.

Relativamente ao estudo e prática do controlo dos registos na flauta transversal conclui-se que a aplicação da “audiação” permitirá uma maior consciência dos mesmos, e constituirá um benéfico recurso para a mudança entre os vários registos.

Tendo por base os tipos de “audiação” apresentados anteriormente, foi realizada uma análise de como os diferentes tipos podem ser aplicados no estudo do controlo dos registos, resultando na elaboração da tabela apresentada de seguida.

Tabela 11

Aplicação dos diferentes tipos de “audiação” no controlo de registos

Tipos de “audiação” ⁴		Aplicação no controlo de registos
Tipo 1	Escutar música	Escutar um excerto com determinado registo (grave, médio, agudo)
Tipo 2	Ler música	Ler um excerto que acabou de escutar
Tipo 3	Escrever música ditada	Escrever um excerto ditado com determinado registo
Tipo 4	Recordar música memorizada	Tocar um determinado excerto com um registo específico que tenha memorizado
Tipo 5	Escrever música memorizada	Escrever um determinado excerto com um registo específico que tenha memorizado
Tipo 6	Criar ou improvisar música	Improvisação ou criação de um excerto apoiado num determinado registo
Tipo 7	Ler e criar ou improvisar música	Improvisação ou criação de um excerto apoiado num determinado registo, com recurso a uma base musical
Tipo 8	Escrever e criar ou improvisar música	Escrita de um excerto apoiado num determinado registo, com recurso a uma base musical para improvisação

⁴ Os conceitos do Tipo 1 ao Tipo 8 são retirados de Gordon (2000, p. 29).

13 Materiais didáticos para aplicação prática da “audiação”

Tendo por base toda a revisão da literatura previamente apresentada, bem como a observação direta, ao longo de vários meses na PESEVM, das dificuldades inerentes ao desenvolvimento da embocadura, foram criados materiais didáticos, sob o formato de guiões, para auxiliarem na metodologia desta investigação. Os mesmos objetivam que os alunos recorram à “audiação” de forma mais consciente, de modo a atenuarem as problemáticas mais sentidas no que diz respeito ao desenvolvimento da embocadura da flauta transversal: o controlo dos registos e o controlo da afinação.

Estes materiais, elaborados e direcionados especificamente aos alunos assistidos, tiveram por base o repertório em estudo, bem como as passagens com maiores dificuldades observadas. Nos guiões, repartidos por vários passos, foram apresentadas diversas formas do aluno treinar a “audiação” e melhorar a afinação e o controlo dos registos de excertos onde estes aspetos eram, tendencialmente, mais difíceis de dominar. Cada um dos guiões, contemplava também uma pequena apresentação da investigação e da temática em estudo, de modo que os discentes pudessem perceber melhor o conceito de “audiação” e tudo o que o mesmo aborda.

Tal como descrito nos dois guiões elaborados, nos mesmos foram abordados os tipos 1, 2 e 4 de “audiação”, correspondendo respetivamente a escutar música, ler música e recordar música memorizada. Os tipos acima referidos foram selecionados entre os 8 tipos existentes, visto que são os tipos relacionados com a música familiarizada (peças estudadas pelas alunas ao longo do ano), bem como a música memorizada (tendo as alunas a obra de memória).

Em seguida, apresentam-se os guiões elaborados e focados nos dois alunos envolvidos na investigação: alunos E e F. Para a implementação do projeto foram selecionados apenas os alunos E e F, por serem aqueles que evidenciaram maior disponibilidade e um nível de preparação mais adequado para a participação nas atividades propostas, tendo igualmente sido os alunos indicados pelo professor cooperante. A implementação do projeto decorreu ao longo de um período de um mês, durante o qual foram realizadas duas sessões: uma sessão inicial, no início do mês, e uma sessão final, no seu término, com o objetivo de acompanhar e avaliar a evolução dos alunos ao longo de todo o processo de intervenção.

13.1 Guião – Aluno E

O guião desenvolvido para o aluno E focava-se em quatro passagens específicas da *Sonata em Lá menor*, Wq. 132 de C. P. E. Bach, que, tal como mencionado anteriormente, eram passagens onde o discente apresentava maior fragilidade nos aspetos em estudo: controlo dos registos e controlo da afinação.

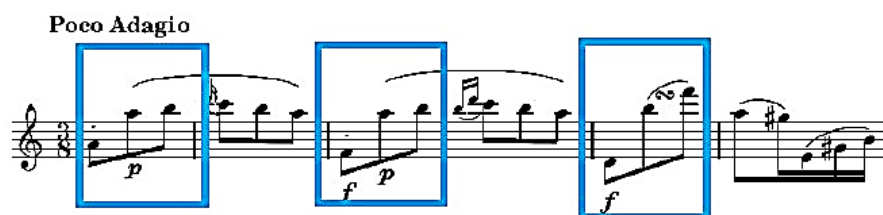
Em seguida serão apresentados todos os exercícios pertencentes ao guião, bem como os objetivos de cada um.

Figura 8

Exercício 1- aluno E

Considera os seguintes excertos e respetivos exercícios:

1. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 1.1. Foca-te nos excertos a azul. Pratica cada um dos mesmos na dinâmica forte, concentrando-te no controlo da afinação e na mudança de registo; posteriormente repete o exercício pensando na afinação conseguida, mas agora na dinâmica piano; por último realiza o exercício com as dinâmicas presentes na partitura, pensando nos exercícios anteriores;
- 1.2. Em seguida, pratica o excerto executando a primeira de cada nota no registo médio, permitindo antecipar e “audiar” a afinação da segunda nota presente, sempre numa dinâmica confortável; posteriormente, mantém o exercício, mas com as dinâmicas escritas;
- 1.3. Por fim, executa todo o excerto tendo por base os passos anteriormente executados;

O primeiro exemplo foca-se, conjuntamente, nas duas problemáticas abordadas: o controlo dos registos e o controlo da afinação. A dificuldade do controlo de ambos os pontos acentuava-se devido à presença de dinâmicas díspares num curto espaço de tempo, como se pode verificar no exemplo supra apresentado. Desta forma, o aluno necessitava de aplicar a “audiação” na correta afinação, tanto na dinâmica piano como forte, em ambos os registos apresentados. Perspetivava-se que inicialmente o mesmo

pratica-se os exercícios em dinâmicas confortáveis, facilitando a “audiação” da afinação correta, aplicando posteriormente nas alterações escritas.

No segundo ponto do exercício (1.2.), era pretendido que o discente tocasse a primeira nota no registo médio, igual ao registo da segunda nota, permitindo que o mesmo “audiasse” com maior facilidade a afinação da segunda nota e sem a diferença de registos. Tal como anteriormente, era sugerido que o aluno praticasse, inicialmente, numa dinâmica confortável e posteriormente nas dinâmicas constantes na partitura.

O último passo pretendia que o aluno efetuasse a passagem naturalmente, tendo em mente todos os pontos previamente trabalhados.

Figura 9

Exercício 2 - aluno E

2. Observa o seguinte excerto, executando-o em seguida:



- 2.1. Agora, toca apenas os excertos destacados a amarelo; depois, pratica cada um dos mesmos com recurso a uma ligadura entre a nota mais grave e a mais aguda, permitindo um apoio na primeira nota e a “audiação” do registo mais agudo;
- 2.2. Neste segundo passo irás focar-te na afinação entre o registo grave e agudo. Assim, pratica separadamente as duas notas numa dinâmica confortável, focando na afinação e sonoridade das mesmas; posteriormente, pratica tal como está escrito;
- 2.3. Por último, volta a executar todo o excerto relembrando todos os passos anteriores;

Depois de tocar todo o excerto apresentado, passava para o primeiro ponto onde, especificamente, apenas tocava os excertos destacados a amarelo. No exercício 2.1. era solicitado que o discente praticasse as diferenças de registo com uma ligadura entre as mesmas. Assim, desenvolvia a sua “audiação” da nota superior com o apoio da nota mais grave.

Por último, tal como no exemplo anteriormente apresentado, é sugerida a execução de todo o excerto, tendo por base todo o trabalho realizado nos passos anteriores.

Exercício 3 - aluno E

- 63

O excerto anteriormente apresentado, tinha como principal foco a rápida mudança entre registos e a necessidade de controlo dos mesmos através de uma boa audição e flexibilidade da embocadura. Deste modo, e após executar o excerto apresentado, era pedido que o aluno retirasse o dó médio presente na secção a vermelho. Este exercício objetivava uma maior concentração no registo agudo, tentando que o discente continuasse a “audiar” o dó médio.

No segundo ponto do terceiro exercício, o objetivo era exatamente o mesmo que o do ponto precedentemente referido, mas agora tocando apenas o dó médio e focando o pensamento musical nas notas previamente tocadas.

Por último pretendia-se que tocasse novamente todo o excerto focando-se no trabalho desenvolvido nos pontos anteriores.

Figura 11

Exercício 4 - aluno E

4. Atenta no seguinte excerto destacado a verde, em seguida executa-o na flauta:



- 4.1. Agora, foca-te apenas nas notas mais graves; toca a linha inferior mantendo sempre o pensamento nas notas superiores; pratica, em seguida, o exercício contrário, tocando a linha superior e mantendo o pensamento nas notas inferiores;
- 4.2. Adiciona uma ligadura entre a nota inferior e superior, praticando lentamente e numa dinâmica confortável de modo a antecipares e “audiares” a nota superior;
- 4.3. Por fim, realiza o excerto tal como está escrito.

O último excerto pertencente ao guião do aluno E era dedicado igualmente ao controlo de registos. Pretendia-se que este trabalhasse a diferença entre o registo grave e o registo médio, visto que, dado o andamento da peça, era uma passagem de maior exigência técnica. Assim, no primeiro ponto era requerido que o discente efetuasse em separado cada linha melódica: inicialmente tocava a linha das notas mais graves “audiando” as mais agudas, posteriormente realizava o exercício contrário. Deste modo,

desenvolvia o seu pensamento em cada uma das linhas melódicas e seu registo, bem como podia igualmente trabalhar o controlo da afinação entre ambos os registos.

No segundo ponto do exercício quatro, era pedido que se adicionasse uma ligadura entre a nota mais grave e a mais aguda, permitindo que o aluno apoiasse bem o registo grave e concentrasse a sua “audiação” no registo mais agudo.

Por fim, tal como nos exercícios anteriores, era sugerido que voltasse a tocar todo o excerto pensando nos passos anteriormente concretizados.

13.2 Guião – Aluno F

O guião desenvolvido para o aluno F tinha como principal foco três passagens específicas da *Sinfonische Kanzone* de S. Karg-Elert, que, tal como mencionado anteriormente, eram passagens onde o discente apresentava maior fragilidade nos aspetos em estudo: controlo dos registos e controlo da afinação.

Em seguida serão apresentados todos os exercícios pertencentes ao guião, bem como os objetivos de cada um.

Figura 12

Exercício 1 - aluno F

Atenta nos seguintes excertos e respetivos exercícios:

1. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 1.1. Em seguida, concentra-te na passagem destacada a azul. Foca em “audiar” a afinação do Fá# tocando numa dinâmica confortável;
- 1.2. Em seguida, e mantendo presente a afinação “audiada” na dinâmica confortável, realiza a passagem na dinâmica original com a ideia musical anteriormente presente;
- 1.3. Pratica, na dinâmica *piano*, uma ligadura entre o Ré médio e o Fá#, permitindo através do apoio na primeira nota uma maior “audiação” da nota aguda, trabalhando também o controlo de ambos os registos;
- 1.4. Por último, executa novamente todo o excerto baseando-te no trabalho desenvolvido nos passos anteriores;

Neste primeiro exercício do guião do aluno F, perspectivava-se um trabalho em torno do controlo do registo agudo bem como do controlo da afinação. Depois de executar o excerto apresentado, era pedido que o aluno se concentrasse em “audiar” a afinação do fá# agudo, numa dinâmica confortável. Seguidamente, e de modo a controlar a afinação na dinâmica apresentada, o aluno deveria tocar o excerto a azul tendo em mente a afinação do fá# da dinâmica confortável, praticando agora em *pianíssimo*, tal como constava na partitura.

No terceiro ponto, através da adição de uma ligadura entre o ré médio e o fá# agudo, com a dinâmica *piano*, o aluno podia trabalhar a diferença entre os registos e, ao apoiar a nota mais grave, desenvolver uma maior noção da afinação e registo da nota superior.

Para finalizar, era pedido que executasse todo o excerto baseando-se nos passos anteriormente praticados.

Figura 13

Exercício 2 - aluno F

2. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 2.1. Concentra-te na afinação do Sib destacado a amarelo, tocando o mesmo na dinâmica forte; posteriormente, toca novamente a nota longa, mas na dinâmica piano procurando a afinação e sonoridade do forte; por último pratica a nota com crescendo, bem como com diminuendo;
- 2.2. De seguida, junta o compasso anterior à nota longa, tocando apenas as duas semínimas, direcionando todo o pensamento musical para o Sib agudo;
- 2.3. Por último, toca normalmente o excerto pensando em todos os passos anteriores.

O segundo excerto deste guião tinha como principal foco a afinação da nota destacada a amarelo. Depois de executar todo o excerto, era pedido que o aluno praticasse apenas a nota destacada numa dinâmica *forte*, “audiando” a sua afinação. Seguidamente, deveria tocar a mesma nota em *piano* alcançando a afinação e sonoridade do *forte*, bem como praticar a mesma em *crescendo* e *diminuendo*.

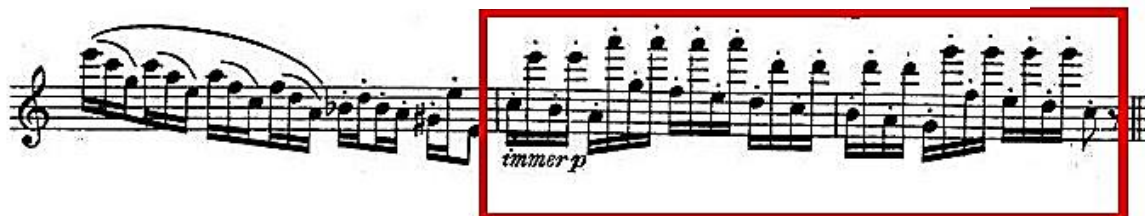
A segunda etapa do exercício, pedia que o discente direcionasse o seu pensamento musical para o si bemol através da junção das duas semínimas do compasso anterior. Deste modo, o facto de tocar o ré e o mi antecedentes permitia uma maior concentração na nota final e, consequentemente, um desenvolvimento da ideia musical e “audiação” da afinação do si bemol em *crescendo*.

Por último, e como tem vindo a acontecer em todos os exercícios, era pedido que o discente realizasse todo o excerto tendo por base todos os pontos trabalhados anteriormente.

Figura 14

Exercício 3 - aluno F

3. Observa a passagem destacada a vermelho. Em seguida, executa-a.



- 3.1. Agora, foca-te apenas nas notas mais graves; toca a linha inferior mantendo sempre o pensamento nas notas superiores; pratica, em seguida, o exercício contrário, tocando a linha superior e mantendo o pensamento nas notas inferiores;
- 3.2. Adiciona uma ligadura entre a nota inferior e superior, praticando lentamente e numa dinâmica confortável de modo a antecipares e “audiares” a nota superior;
- 3.3. Por fim, realiza o excerto tal como está escrito.

O terceiro exercício, foi desenvolvido para que o aluno através da “audiação” melhorasse o controlo de registos, com uma passagem do seu repertório onde o mesmo era um grande desafio devido à elevada dificuldade técnica da passagem. Assim, era pedido que o aluno executasse, separadamente, cada registo.

Inicialmente, era pedido que tocasse o registo mais grave da passagem, “audiando” o registo mais agudo. A segunda etapa pedia que executasse o contrário. Deste modo, o discente trabalhava a “audiação” de cada um dos registos presente (grave e agudo) em separado, permitindo um maior foco e desenvolvimento sonoro de ambas as partes, facilitando a sua posterior junção.

O segundo ponto pedia que o discente adicionasse uma ligadura entre as notas mais graves e as notas mais agudas e, praticando lentamente numa dinâmica confortável, antecipasse e “audiasse” a nota superior para, posteriormente, ser mais fácil executar articulado e na dinâmica apresentada.

Para finalizar, o discente deveria tocar todo o excerto tendo por base o trabalho realizado nos pontos anteriormente praticados.

14 Observação e análise dos resultados

De modo a possibilitar e agilizar o processo de observação e análise dos resultados, foram elaboradas grelhas de avaliação e autoavaliação, baseadas em Badajós (2017). As mesmas têm como objetivo registar uma nota de avaliação e autoavaliação de diferentes parâmetros relacionados com os guiões implementados, na primeira sessão e na segunda sessão. Deste modo, possibilitam a comparação das notas e a avaliação da evolução do aluno com as ferramentas implementadas.


14.1 Grelhas de autoavaliação

As grelhas de autoavaliação foram elaboradas e destinadas aos alunos envolvidos na investigação, perspetivando uma comparação entre as sessões realizadas, contribuindo para uma análise mais eficiente dos resultados obtidos. As mesmas concentram afirmações que se baseiam nos diferentes pontos para avaliação, bem como os que foram trabalhados ao longo das sessões de implementação. Entre eles: conhecimento do conceito de “audiação”, implementação do mesmo ao longo da prática instrumental, prática e dificuldades associadas ao controlo de registos e controlo da afinação, benefícios sentidos com a prática dos exercícios no controlo dos registos

e afinação, bem como consequentes melhorias na qualidade sonora e estabilidade da embocadura. Os diferentes parâmetros podem ser consultados na tabela que se segue.

Tabela 12

Grelha de autoavaliação

 UNIVERSIDADE DE ÉVORA ESCOLA DE ARTES DEPARTAMENTO DE MÚSICA		Grelha de Autoavaliação	
Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”			
Identificação:			
	Critérios	Sessão nº 1	Sessão nº 2
Teve conhecimento do conceito de “audiação” ao longo dos anos de estudo.			
Aplicou o conceito ao longo do estudo diário/prática instrumental.			
Pratica regularmente intervalos entre diferentes registos.			
Sente dificuldades na mudança e controlo de determinados registos presentes no repertório em estudo.			
Aplicou ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar o controlo de registos.			
Sentiu algum benefício consequente da implementação dos exercícios de “audiação” na mudança e controlo de registo.			
Sente alguma fragilidade relativa ao controlo da afinação em determinadas passagens do repertório.			
Aplicou ou aplica diferentes exercícios de “audiação” para melhorar o controlo da afinação.			
Notou algum benefício/melhoria após a implementação de exercícios de “audiação” no controlo da afinação.			
Após a implementação dos exercícios de “audiação” sentiu que a sua sonoridade melhorou.			
A embocadura ficou mais estável após a prática dos exercícios.			
		Média:	

14.1.1 Análise da grelha de autoavaliação do aluno E

Na tabela seguidamente apresentada, é possível visualizar os diferentes valores atribuídos pelo aluno E aos parâmetros avaliados entre as duas sessões de implementação do projeto de investigação. De realçar que era pedido que fosse atribuído um valor de 0 a 10 de acordo com a concordância com o parâmetro em avaliação.

Tabela 13

Grelha de autoavaliação do aluno E



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ESCOLA DE ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”

Grelha de Autoavaliação

Identificação: Aluno E			
Critérios		Sessão nº 1	Sessão nº 2
Teve conhecimento do conceito de “audiação” ao longo dos anos de estudo.		5	6
Aplicou o conceito ao longo do estudo diário/prática instrumental.		4	7
Pratica regularmente intervalos entre diferentes registos.		7	7
Sente dificuldades na mudança e controlo de determinados registos presentes no repertório em estudo.		6	6
Aplicou ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar o controlo de registos.		7	8
Sentiu algum benefício consequente da implementação dos exercícios de “audiação” na mudança e controlo de registo.		7	9
Sente alguma fragilidade relativa ao controlo da afinação em determinadas passagens do repertório.		7	7
Aplicou ou aplica diferentes exercícios de “audiação” para melhorar o controlo da afinação.		7	8
Notou algum benefício/melhoria após a implementação de exercícios de “audiação” no controlo da afinação.		7	9
Após a implementação dos exercícios de “audiação” sentiu que a sua sonoridade melhorou.		8	9
A embocadura ficou mais estável após a prática dos exercícios.		8	9
Média:		6,6	7,7

Foi possível perceber que o aluno apresentou uma melhoria positiva entre as sessões, tendo aumentado a sua autoavaliação quase em todos os pontos da primeira para a segunda sessão. Compreendeu-se que a “audiação” resultou numa melhoria do controlo dos registos e da afinação, bem como, por consequência, melhorou a sonoridade e a estabilidade da embocadura. Destaca-se uma boa percepção da “audiação” após a implementação dos exercícios, bem como ficou claro o reconhecimento que a aplicação da “audiação” é benéfica para a prática instrumental. Conclui-se que o ponto menos positivo é a compreensão teórica do conceito de “audiação”, não tendo acompanhado de igual forma a evolução dos parâmetros ao nível prático.

14.1.2 Análise da grelha de autoavaliação do aluno F

Tabela 14

Grelha de autoavaliação do aluno F



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”

Grelha de Autoavaliação

Identificação: Aluno F

Critérios	Sessão nº 1	Sessão nº 2
Teve conhecimento do conceito de “audiação” ao longo dos anos de estudo.	5	7
Aplicou o conceito ao longo do estudo diário/prática instrumental.	5	7
Pratica regularmente intervalos entre diferentes registos.	8	8
Sente dificuldades na mudança e controlo de determinados registos presentes no repertório em estudo.	7	7
Aplicou ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar o controlo de registos.	6	8
Sentiu algum benefício consequente da implementação dos exercícios de “audiação” na mudança e controlo de registo.	6	9
Sente alguma fragilidade relativa ao controlo da afinação em determinadas passagens do repertório.	7	7
Aplicou ou aplica diferentes exercícios de “audiação” para melhorar o controlo da afinação.	6	8
Notou algum benefício/melhoria após a implementação de exercícios de “audiação” no controlo da afinação.	6	8
Após a implementação dos exercícios de “audiação” sentiu que a sua sonoridade melhorou.	7	9
A embocadura ficou mais estável após a prática dos exercícios.	7	9
Média:	6,4	8

Na tabela apresentada anteriormente é possível observar a autoavaliação dada pelo aluno F nas duas sessões de implementação dos materiais desenvolvidos, sendo pedido que a avaliação fosse dada de acordo com o nível de concordância com as afirmações entre 0 e 10. O aluno F, tal como o aluno E, apresentou uma melhoria entre as duas sessões. De realçar que mostrou uma maior consolidação do conceito, tendo igualmente integrado o mesmo no seu estudo diário. Assim, foi possível analisar que o aluno F adquiriu uma maior compreensão dos benefícios da “audiação” na embocadura, bem como demonstrou uma maior estabilidade sonora e evolução significativa na prática diária com os materiais desenvolvidos.

No âmbito da análise relativa às grelhas de autoavaliação dos alunos E e F, apurou-se que ambos apresentaram progressos significativos através da aplicação da “audiação”. O aluno E que, inicialmente apresentava uma média superior, progrediu com consistência, podendo melhorar o conhecimento teórico do conceito de “audiação”. O aluno F, que detinha uma média inicialmente mais baixa, demonstrou uma evolução mais expressiva. Deste modo, pode concluir-se que na segunda sessão o aluno já detinha uma maior compreensão dos exercícios praticados e, consequentemente melhores resultados obtidos.

Em síntese, os resultados das grelhas de autoavaliação conferem que a prática da “audiação” tem um contributo positivo para o desenvolvimento da embocadura, auxiliando no controlo dos registos e controlo da afinação.

14.2 Grelhas de avaliação

Tal como no ponto anterior, foram igualmente desenvolvidas grelhas de avaliação para que a mestranda registasse a evolução dos discentes entre sessões. A mesma é composta por diversos parâmetros de avaliação muito semelhantes aos das grelhas de autoavaliação, entre eles: conhecimento do conceito de “audiação”, implementação do mesmo ao longo da prática instrumental, dificuldades associadas ao controlo de registos e controlo da afinação, benefícios sentidos com a prática dos exercícios no controlo dos registos e afinação, bem como consequentes melhorias na qualidade sonora e estabilidade da embocadura. Em seguida, é possível visualizar todos os parâmetros em avaliação na tabela apresentada.

Tabela 15

Grelha de avaliação

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Grelha de
Avaliação

**Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal
através da “audiação”**

Identificação do aluno:

CrITÉRIOS

**Sessão
nº 1**

**Sessão
nº 2**

O aluno conhecia o conceito de “audiação”.

O aluno implementava o conceito de “audiação” ao longo do seu estudo instrumental.

O aluno manifestava alguma dificuldade na mudança de determinados registos presentes no seu repertório.

Aplicava ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar a mudança de registos.

Foi notório algum benefício consequente da implementação de exercícios de “audiação” para as mudanças de registos e controlo dos mesmos.

Era perceptível alguma sensibilidade no controlo da afinação em certas partes do repertório.

Os exercícios de “audiação” auxiliaram o aluno no controlo da afinação nesses locais anteriormente referidos.

Após a implementação dos exercícios de “audiação” a sonoridade do aluno melhorou.

A embocadura do aluno ficou mais estável após a prática dos exercícios.

Média:

14.2.1 Análise da grelha de avaliação do aluno E

Tabela 16

Grelha de avaliação do aluno E

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Grelha de
Avaliação

Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal
através da “audiação”

Identificação do aluno: Aluno E

Critérios	Sessão nº 1	Sessão nº 2
O aluno conhecia o conceito de “audiação”.	5	7
O aluno implementava o conceito de “audiação” ao longo do seu estudo instrumental.	5	7
O aluno manifestava alguma dificuldade na mudança de determinados registos presentes no seu repertório.	6	6
Aplicava ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar a mudança de registos.	5	7
Foi notório algum benefício consequente da implementação de exercícios de “audiação” para as mudanças de registos e controlo dos mesmos.	6	8
Era perceptível alguma sensibilidade no controlo da afinação em certas partes do repertório.	6	6
Os exercícios de “audiação” auxiliaram o aluno no controlo da afinação nesses locais anteriormente referidos.	7	8
Após a implementação dos exercícios de “audiação” a sonoridade do aluno melhorou.	7	8
A embocadura do aluno ficou mais estável após a prática dos exercícios.	7	8
Média:	6	7,2

Consequente da análise da tabela supra apresentada, verificou-se que o aluno E detinha um conhecimento razoável do conceito de “audiação”, sendo que não o aplicava com muita frequência na sua prática instrumental. Eram notórias dificuldades no controlo de registos e no controlo da afinação em determinados excertos das peças em estudo.

Na segunda sessão, a média aumentou, refletindo um progresso nos diversos parâmetros avaliados. O aluno revelou um maior desempenho no controlo da afinação e no controlo dos registos, bem como demonstrou uma maior consciência sobre o conceito e como o mesmo pode ter um impacto positivo na prática diária. O discente apresentou no final da implementação dos exercícios uma embocadura mais estável e, naturalmente, uma maior qualidade sonora.

A evolução do aluno E, ainda que não tão expressiva, contribuiu para uma avaliação positiva dos materiais implementados, expressando-se numa mais-valia para o desenvolvimento técnico e expressivo do aluno.

14.2.2 Análise da grelha de avaliação do aluno F

Tabela 17

Grelha de avaliação do aluno F

UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

Grelha de
Avaliação

**Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal
através da “audiação”**

Identificação do aluno: Aluno F

Critérios	Sessão nº 1	Sessão nº 2
O aluno conhecia o conceito de “audiação”.	5	7
O aluno implementava o conceito de “audiação” ao longo do seu estudo instrumental.	5	7
O aluno manifestava alguma dificuldade na mudança de determinados registos presentes no seu repertório.	5	5
Aplicava ou aplica na sua rotina a “audiação” para melhorar a mudança de registos.	5	8
Foi notório algum benefício consequente da implementação de exercícios de “audiação” para as mudanças de registos e controlo dos mesmos.	7	9
Era perceptível alguma sensibilidade no controlo da afinação em certas partes do repertório.	5	5
Os exercícios de “audiação” auxiliaram o aluno no controlo da afinação nesses locais anteriormente referidos.	7	8
Após a implementação dos exercícios de “audiação” a sonoridade do aluno melhorou.	7	9
A embocadura do aluno ficou mais estável após a prática dos exercícios.	7	9
Média:	5,8	7,4

Consequente da análise da grelha de avaliação do aluno F, compreende-se que o mesmo evoluiu significativamente entre a primeira e a segunda sessão de implementação dos materiais. Na primeira sessão, verificou-se que o conhecimento do conceito de “audiação” era um pouco limitado, bem como a sua implementação na prática instrumental da flauta. A avaliação dada reflete também algumas dificuldades no controlo dos registos e controlo de afinação de passagens presentes no repertório em estudo.

Na segunda sessão, é visível uma melhoria transversal a todos os critérios em avaliação, sendo possível salientar a compreensão e a aplicação do conceito de “audiação” no seu estudo diário. A aplicação do conceito, através dos exercícios desenvolvidos, permitiu atenuar as dificuldades sentidas na mudança e controlo de registos, resultando numa maior estabilidade da embocadura e num desenvolvimento da sonoridade.

A evolução do aluno F, inicialmente com uma média de 5,8 que passou para uma média de 7,4, demonstra que, apesar de ainda existirem pontos a melhorar, o discente assimilou o conceito e implementou-o na sua prática instrumental, refletindo melhorias significativas. Em síntese, os resultados demonstram a relevância dos materiais implementados constituindo uma ferramenta eficaz no processo de ensino-aprendizagem.

15 Limitações e contributos da investigação

No decorrer da presente investigação, foram encontradas algumas limitações que importa considerar. De realçar o já elevado nível técnico dos alunos envolvidos, que se preparavam para o ingresso no ensino superior. Este nível condicionou, de certo modo, uma maior perceção do contributo dos materiais implementados. Por possuírem já uma embocadura bastante estável e uma maturidade técnica e interpretativa elevada, os efeitos da aplicação da “audiação” através dos exercícios desenvolvidos foram menos evidentes do que poderiam ser em graus do ensino básico. Acrescenta-se a este fator a reduzida disponibilidade de horários devido à carga letiva e à exigência da sua preparação para as provas de acesso ao ensino superior, limitando o número de sessões de implementação e a sua continuidade regular.

Ainda assim, os contributos da investigação são relevantes. Apesar das limitações, foi possível determinar que a “audiação” detém um papel significativo no desenvolvimento e estabilidade da embocadura, contribuindo para uma melhoria do controlo de registos e controlo da afinação, mesmo em alunos de níveis avançados. Evidenciou que a consciência auditiva pode ser uma ferramenta com resultados positivos para a qualidade da embocadura, bem como para o desenvolvimento musical dos alunos.

De salientar que a reflexão sobre a metodologia utilizada e os constrangimentos encontrados para a aplicação contínua da investigação oferecem novas estratégias para futuros estudos. Essas estratégias terão em atenção estas limitações e serão direcionadas a uma maior diversidade de discentes e implementadas num espaço temporal mais alargado.

Contudo, é esperado que as ferramentas desenvolvidas para esta investigação sejam futuramente alargadas e apresentadas a um maior número de alunos, bem como a todos os níveis de ensino. No ponto seguinte será apresentado um plano para futuro desenvolvimento dos materiais implementados nesta investigação, ambicionando a criação de um método para a prática da “audiação” no ensino da flauta transversal.

15.1 Sugestão para o desenvolvimento futuro dos materiais apresentados

Tal como referido no ponto anterior, perspectiva-se o desenvolvimento e utilização futura dos materiais desenvolvidos para este estudo. Para tal, foi realizada uma pequena amostra sugestiva do que é pretendido desenvolver. Pretende-se que os exercícios dos guiões implementados na investigação sejam alargados às obras mais estudadas no âmbito do ensino da flauta transversal e que sejam facilmente acessíveis aos alunos durante a sua rotina de estudo. Deste modo, emerge a ideia da criação de um método dedicado à prática da “audiação” onde constem excertos de partituras do repertório mais executado. Nesses pequenos excertos, criteriosamente selecionados de acordo com as dificuldades estudadas ao longo desta investigação, irá constar um código QR que direcione os alunos para um pequeno guião com exercícios que permitam a implementação da “audiação”. Assim sendo, será possível que o aluno através do método e do seu telemóvel tenha acesso imediato aos exercícios propostos para melhorar as dificuldades sentidas nas passagens selecionadas.

No exemplo apresentado em seguida, é possível visualizar um excerto retirado da obra *Sinfonische Kanzone* de S. Karg-Elert, onde se pretende trabalhar o controlo de registo da passagem destacada a vermelho. Ao lado encontra-se o código QR que direciona o aluno para um conjunto de exercícios propostos, tal como foi implementado ao longo desta investigação.

Desta forma, através deste método seria possível que os discentes acessassem com maior facilidade aos exercícios, implementando de forma prática e regular a “audiação”.

Figura 15

Exemplo de projeto futuro

Flöte. 3

immer rasch schwebend pp

effenhaft mm

immer p

immer sehr geschwind p

16 Conclusão

No ensino artístico especializado de música, e mais especificamente no ensino da flauta transversal, a embocadura assume um papel determinante no processo de aprendizagem do instrumento, influenciando diretamente a qualidade sonora, a afinação, o controlo dos registos e a expressividade musical. Neste contexto, a pressão para a obtenção de resultados num curto espaço de tempo pode comprometer o desenvolvimento técnico sustentado da embocadura, conduzindo à adoção de hábitos inadequados e de difícil correção. Torna-se, por isso, fundamental que o docente recorra a metodologias que promovam o desenvolvimento técnico aliado à consciência auditiva, destacando-se a “audiação” como um recurso relevante no processo de ensino-aprendizagem.

A presente investigação procurou analisar o contributo da aplicação contínua da “audiação” no desenvolvimento da embocadura na flauta transversal, num contexto específico e com uma amostra limitada de alunos. Os resultados observados sugerem que a utilização sistemática da “audiação” favoreceu a interiorização sonora prévia à execução, contribuindo para uma maior estabilidade da embocadura e para um melhor controlo da afinação e da mudança de registos. Ainda que tenham surgido algumas dificuldades ao longo da implementação do projeto, foi possível observar progressos consistentes nos alunos envolvidos.

Importa, contudo, sublinhar que os resultados obtidos devem ser interpretados com cautela, atendendo ao número reduzido de participantes e ao seu elevado nível técnico e interpretativo. Neste sentido, as conclusões não permitem generalizações, mas apontam tendências que reforçam o potencial pedagógico da “audiação” enquanto estratégia complementar no ensino da flauta transversal. A prática regular dos exercícios propostos parece ter contribuído para uma maior consciencialização auditiva, promovendo o desenvolvimento da autonomia, da consciência corporal e da interpretação musical.

Com base nos dados recolhidos, é possível considerar que a integração da “audiação” no estudo da flauta transversal se revela uma abordagem pedagógica pertinente, particularmente no ensino secundário, embora a sua eficácia deva ser aprofundada em estudos futuros com amostras mais alargadas e diversificadas. Para além de auxiliar no controlo da afinação e dos registos, a “audiação” poderá contribuir para um desenvolvimento mais sustentado da embocadura e para a consolidação da sonoridade e da expressividade musical.

A temática abordada poderá constituir um contributo relevante para a prática pedagógica no ensino artístico especializado, abrindo caminho a futuras investigações

que aprofundem a aplicação da “audiação” em diferentes níveis de ensino e noutros instrumentos. Neste sentido, perspetiva-se o desenvolvimento futuro deste trabalho, nomeadamente através da conceção de um método dedicado à prática da “audiação” aplicada à flauta transversal, integrando exercícios associados a excertos do repertório, recorrendo a recursos digitais como códigos QR.

Em síntese, o presente estudo pretende assumir-se como um ponto de partida para a reflexão e experimentação de novas abordagens pedagógicas no ensino da flauta transversal, reconhecendo as suas limitações, mas evidenciando o potencial da “audiação” como recurso no desenvolvimento técnico e musical dos alunos.

Referências Bibliográficas

- Badajós, J. R. C. (2017). *Aplicação de conceitos de “Audiação” na aprendizagem do Trombone* (Relatório de Estágio, Universidade do Minho, Portugal). <https://hdl.handle.net/1822/57718>
- Caspurro, H. (2007). Audição e audiação- O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. *Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 127, 16-27.
- Conservatório do Porto [Fotografia]. (n.d.). Conservatório de Música do Porto. <https://www.conservatoriodemusicadoporto.pt/a-escola/galeria-de-imagens>
- Conservatório de Música do Porto. (2020a). Projeto Educativo.
- Conservatório de Música do Porto. (2020b). Regulamento Interno.
- Edwin Gordon [Fotografia]. (n.d.). *Piano Inspires*. <https://pianoinspires.com/beyond-the-keyboard-september-2024/>
- Figueiredo, G. G. (2018). *Estratégias para Desenvolver a “Audiação” nos Alunos de Saxofone em Iniciação* (Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.21/9326>
- Fyk e Morrison. (2002). Intonation. In Parncutt, R. & McPherson, G. E. (Eds.), *The Science & Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning* (pp. 183-197). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195138108.001.000>
- Gear4music. (s.d.). Flauta transversal de cabeça curva Gear4music [Fotografia]. Gear4music.pt. <https://www.gear4music.pt/pt/Sopros-de-madeira-sopros-de-metal-cordas/Flauta-Transversal-de-Cabeca-Curva-Gear4music/799>
- Gordon, E. E. (1989). Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity. *Suncoast Music Education Forum on Creativity*, 75-81.
- Gordon, E. E. (1990). *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. Chicago: GIA Publications.
- Gordon, E.E. (2000). Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões (2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

- Grossmannová, N. (2019). *Os processos de afinação na flauta transversal* (Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.21/15092>
- Henrique, L. L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Harrison, H. (1982). *How to Play the Flute*. London: EMI Music Publishing.
- Mather, R. (1981) *The art of playing flute*, Iowa: Romney Press.
- Morin, J. (2024, 23 de julho). *My First Encounter with Dr. Edwin E. Gordon and his Music Learning Theory (MLT)*. Color in my piano. <https://colorinmypiano.com/2024/07/23/my-first-encounter-with-dr-edwin-e-gordon-and-his-music-learning-theory-mlt/>
- Nunes, M. J. M. (2021). *Conceito de audição como auxílio à aprendizagem de trompete nos alunos do 5º ano do Curso Básico de Música* (Relatório da Prática Profissional e Projeto de Intervenção Pedagógica, Universidade Católica Portuguesa, Porto, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.14/36545>
- Saleiro, C. N. V. (2014). *Estratégias de afinação baseadas em Intonation & Vibrato de Trevor Wye* (Relatório de Estágio, Universidade de Aveiro, Portugal). <http://hdl.handle.net/10773/13629>
- Toff, N. (1996). *The Flute Book*. New York: Oxford University Press.
- Wye, T. (2014). *Practice Book for the Flute: Books 1-6*. Novello Publishing Limited.

Anexos

Anexo A – Planos de aulas leccionadas

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES I

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 2º ano da Iniciação

Mestranda: Joana Machado

Data: 11/01/2024

Aluno: A

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10 minutos	Executar meios tons ligados ao longo do registo médio e grave.	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações; Relembrar as posições das notas aprendidas.
Escala Sol Maior	15 minutos	Praticar inicialmente lento, posteriormente introduzir a articulação e exercício de 5 notas.	Trabalhar a técnica instrumental, inserindo a coordenação da articulação e da digitação.
Trevor Wye – A <i>Beginner's Book (I)</i> Peças nº 7 e 8	25 minutos	Tocar por partes praticando com recurso ao metrónomo.	Melhorar a leitura e interpretação da peça.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES I

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 2º grau (6ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 11/01/2024

Aluno: B

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	5 minutos	Executar meios tons ligados ao longo de todos os registos.	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
Escala Sol Maior e Mi menor	10 minutos	Praticar as escalas e arpejos com diferentes articulações, respeitando a pulsação.	Trabalhar a técnica instrumental, melhorando a coordenação da articulação e da digitação.
Galli – <i>Exercícios de Primo Grado</i> Op.309: Estudo 3 – Sol Maior	15 minutos	Tocar por partes praticando com recurso ao metrónomo.	Aperfeiçoar a leitura e interpretação do estudo. Praticar a tonalidade de Sol maior.
Telemann – <i>Sonata em Fá Maior</i>	15 minutos	Praticar a obra por passagens, solidificando as mesmas e aumentando a pulsação.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES I

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 8º grau (12ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 11/01/2024

Aluno: E

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10/15 minutos	Executar exercícios de <i>Sons Filés</i> e <i>Vocalises</i> .	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
C.P.E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq. 132	25 minutos	Executar o 1º andamento sem paragens. Seguidamente, por partes, desenvolver a técnica e interpretação do andamento.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.
Reflexão/dúvidas	5 minutos	Falar sobre o trabalho desenvolvido ao longo da aula. Esclarecimento de dúvidas que possam ter surgido.	Desenvolver a consciência sobre o trabalho desenvolvido. Melhorar o sentido crítico.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES II

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 2º ano da Iniciação

Mestranda: Joana Machado

Data: 02/05/2024

Aluno: A

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10 minutos	Executar meios tons ligados ao longo do registo médio e grave.	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações; Relembrar as posições das notas aprendidas.
Escala Sol Maior	15 minutos	Praticar inicialmente lento, posteriormente introduzir a articulação e exercício de 5 notas.	Trabalhar a técnica instrumental, inserindo a coordenação da articulação e da digitação.
Trevor Wye – A <i>Beginner's Book (I)</i> Peça nº 10	20 minutos	Tocar por partes praticando com recurso ao metrónomo.	Melhorar a leitura e interpretação da peça.



Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES II

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 2º grau (6ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 02/05/2024

Aluno: B

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	5 minutos	Executar meios tons ligados ao longo de todos os registos.	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
Escala Sib Maior e Ré Menor	10 minutos	Praticar as escalas e arpejos com diferentes articulações, respeitando a pulsação.	Trabalhar a técnica instrumental, melhorando a coordenação da articulação e da digitação.
Galli – <i>Exercícios de Primo Grado</i> Op.309: Estudo 3 – Sol Maior	15 minutos	Tocar por partes praticando com recurso ao metrónomo.	Aperfeiçoar a leitura e interpretação do estudo. Praticar a tonalidade de Ré maior.
Skroup – <i>Concerto em Sol Maior</i>	15 minutos	Praticar a obra por passagens, solidificando as mesmas e aumentando a pulsação.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES II

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 8º grau (12ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 02/05/2024

Aluno: E

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10 minutos	Executar exercícios de <i>Sons Filés e Vocalises</i> .	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
Andersen – 24 <i>Estudos</i> Op.15 Estudo nº3	15 minutos	Praticar o estudo por inteiro; posteriormente, executar por partes com recurso a diversas estratégias.	Aperfeiçoar a leitura e interpretação do estudo. Correção de aspetos relevantes.
C.P.E. Bach – <i>Sonata em Lá menor</i> Wq. 132	15 minutos	Executar o 1º andamento sem paragens. Seguidamente, por partes, desenvolver a técnica e interpretação do andamento.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES II

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 8º grau (12ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 13/06/2024

Aluno: E

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10 minutos	Executar exercícios de <i>Sons Filés e Vocalises</i> .	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
Implementação da investigação	35 minutos	Executar o 1º andamento sem paragens. Seguidamente, por partes, desenvolver a técnica e interpretação do andamento.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.

Plano de Aula Avaliada no âmbito da PES II

Orientador cooperante: Marco Pereira

Ano: 8º grau (12ºano)

Mestranda: Joana Machado

Data: 13/06/2024

Aluno: F

Duração: 45 minutos

Observações: Este plano de aula foi elaborado tendo em conta o trabalho contínuo que o aluno tem concretizado em aula, com o orientador cooperante Marco Pereira.

Conteúdo:	Duração:	Metodologia:	Objetivos:
Aquecimento	10 minutos	Executar exercícios de <i>Sons Filés e Vocalises</i> .	Desenvolver a sonoridade; Praticar boas respirações;
Implementação da investigação	35 minutos	Executar o 1º andamento sem paragens. Seguidamente, por partes, desenvolver a técnica e interpretação do andamento.	Trabalhar questões técnicas e interpretativas, consolidando a ideia musical da obra.

Anexo B – Guiões para a prática da “audiação”

Guião para prática da “audiação” no controlo dos registos e afinação

Mestrado em Ensino de Música – Flauta Transversal

Joana Machado

Maio, 2024

Mestranda: Joana Mafalda Mendes Machado nº53575

Orientação: Professora Doutora Monika Streitová

Professor Cooperante: Professor Marco Pereira

Instituição: Conservatório de Música do Porto

Ano letivo: 2023/2024

Relatório de Estágio

Desenvolvimento da embocadura na flauta transversal através da “audiação”

Breve contextualização da investigação

A presente investigação, realizada no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada (PES), aborda o conceito de “audiação” e a sua implementação no ensino especializado de flauta transversal. Mais especificamente, irá abordar o desenvolvimento da embocadura, centrando-se nas problemáticas do controlo de registos e da afinação no ensino secundário. Deste modo, foram desenvolvidos os seguintes materiais e ferramentas didáticas, com o objetivo de facilitar a inclusão e o treino da “audiação” no processo de aprendizagem da flauta transversal. Paralelamente à implementação dos mesmos, serão registados e avaliados todos os progressos manifestados pelos alunos, permitindo assim comparar o estado dos alunos antes, durante e no final da implementação, possibilitando a conclusão da investigação.

Informações relativas à “Audiação”

O que é a “audiação”?

Gordon (1989) autor da “Teoria da Aprendizagem Musical” considera que a “audiação” acontece quando um indivíduo tem a capacidade de compreender e ouvir música quando, fisicamente, não existe nenhum som.

Para Gordon (2000) a “audiação” é a como a comunicação, fazendo um paralelismo com a linguagem, a fala e o pensamento o autor assume que: “A música é o resultado da necessidade de comunicar. A execução é o modo como a comunicação ocorre. A audiação é o que é comunicado” (p. 19).

Segundo Caspurro (2007), o termo “audiação” surgiu da tradução do termo *Audiation*, em 1980, desenvolvido por Edwin Gordon, na obra anteriormente referida, e de nome original *Musical Learning Theory*. De acordo com Caspurro “audiação” traduz-se em “compreender musicalmente” (2007, p. 6).

De acordo com Figueiredo (2018) a “audiação” traduz-se no pensamento musical, “o raciocínio musical que cada sujeito desenvolve” (p. 26).

Gordon (1989) realça ainda que a “audiação” não se aprende através da notação, e que para compreender, de facto, a notação é necessário idealizar antecipadamente como soará a música antes de visualizar a partitura. Destacando-se a seguinte citação do mesmo “To attempt to teach musical creativity by using notation to one who cannot notationally audiate, or even audiate, is the handmaiden of folly.” (p. 76).

Este processo de “audiar” pode caraterizar-se de diversos modos, como, por exemplo, quando se efetua uma improvisação, quando se compõe sem o auxílio de um instrumento, quando se entoa mentalmente uma música, e até mesmo quando é lida uma partitura (Caspurro, 2007).

Assim, inerentes ao ato de “audiar” são desenvolvidas diversas competências musicais no indivíduo como, por exemplo: improvisar, cantar, escutar, criar, entre outros (Figueiredo, 2018).

Tipos de “Audiação”

Os tipos de “audiação” predizem qual o nível de compreensão musical do sujeito. Os diferentes tipos de “audiação” contemplam as diferentes maneiras de como acontece a “audiação” no dia a dia dos músicos, e as diferentes atividades onde a mesma se desenrola, como apresentado na tabela seguinte.

Tabela 1

Tipos de “Audiação”

Tipos de “Audiação”	
Tipo 1	Escutar música
Tipo 2	Ler música
Tipo 3	Escrever música ditada
Tipo 4	Recordar música memorizada
Tipo 5	Escrever música memorizada
Tipo 6	Criar ou improvisar música
Tipo 7	Ler e criar ou improvisar música
Tipo 8	Escrever e criar ou improvisar música

Nota: Tipos de “Audiação”. De *Teoria da Aprendizagem Musical* (p. 29), de E. Gordon, 2000.

Estádios de “Audiação”

De acordo com Figueiredo (2010) a “audiação” é consequente de uma enorme estrutura, sendo esta reativa, respondendo ativamente à música. A autora relativamente aos estádios da “audiação” afirma que: “A compreensão da música não é um fenómeno linear, provem de diferentes qualidades e graus de complexidades. Os estádios propõem uma organização hierárquica da “audiação” que pretendem denominar esses diferentes graus de compreensão musical” (p. 29). Torna-se essencial compreender em que consistem os diferentes estádios e a forma como se hierarquizam.

Tabela 2

Estádios de “Audiação”

Estádios de “Audiação”	
Estádio 1	Retenção momentânea
Estádio 2	Imitação e “audiação” de padrões rítmicos, e reconhecimento e identificação de um centro tonal e dos macrotempos
Estádio 3	Estabelecimento da tonalidade e da métrica, objetiva ou subjetiva
Estádio 4	Retenção, pela “audiação”, dos padrões tonais e rítmicos organizados
Estádio 5	Relembração dos padrões tonais e rítmicos organizados e audiados noutras peças musicais
Estádio 6	Antecipação e predição de padrões tonais e rítmicos

Nota: Estádios de “Audiação”. De *Teoria da Aprendizagem Musical* (p. 34), de E. Gordon, 2000.

Referências Bibliográficas

- Caspurro, H. (2007). Audição e audiação- O contributo epistemológico de Edwin Gordon para a história da pedagogia da escuta. *Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 127, 16-27.
- Figueiredo, G. G. (2018). *Estratégias para Desenvolver a “Audiação” nos Alunos de Saxofone em Iniciação* (Relatório de Estágio, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal). <http://hdl.handle.net/10400.21/9326>
- Gordon, E. E. (1989). Audiation, Music Learning Theory, Music Aptitude, and Creativity. *Suncoast Music Education Forum on Creativity*, 75-81.
- Gordon, E.E. (2000). *Teoria de aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões* (2ª ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

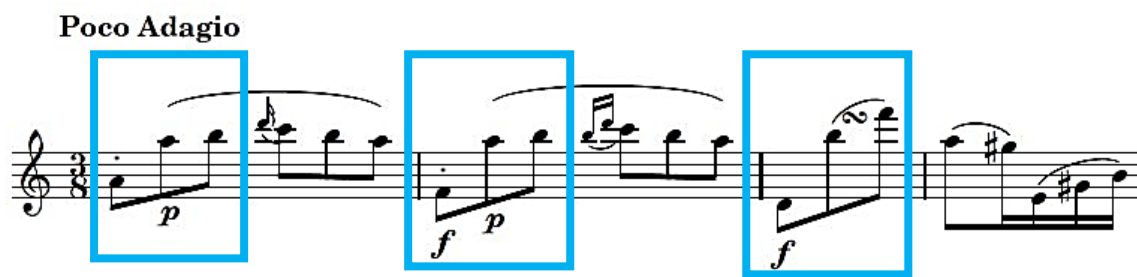
Guião para prática da “audiação” no controlo dos registos e afinação

Aluna E – C. P. E. Bach: *Sonata em Lá menor* Wq. 132

No âmbito da presente obra serão abordados os tipos 1, 2 e 4 de “Audiação”, correspondendo respetivamente a escutar música, ler música e recordar música memorizada. Os tipos acima referidos foram selecionados entre os 8 tipos existentes, visto que são os tipos relacionados com a música familiarizada (peça estudada ao longo do ano) bem como a música memorizada (tendo a aluna a obra de memória). Deste modo, ao longo dos exercícios desenvolvidos para abordagem do controlo de registos e controlo de afinação, estarão presentes os tipos 1, 2 e 4.

Considera os seguintes excertos e respetivos exercícios:

1. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 1.1. Foca-te nos excertos a azul. Pratica cada um dos mesmos na dinâmica forte, concentrando-te no controlo da afinação e na mudança de registo; posteriormente repete o exercício pensando na afinação conseguida, mas agora na dinâmica piano; por último realiza o exercício com as dinâmicas presentes na partitura, pensando nos exercícios anteriores;
 - 1.2. Em seguida, pratica o excerto executando a primeira de cada nota no registo médio, permitindo antecipar e “audiar” a afinação da segunda nota presente, sempre numa dinâmica confortável; posteriormente, mantém o exercício, mas com as dinâmicas escritas;
 - 1.3. Por fim, executa todo o excerto tendo por base os passos anteriormente executados;

2. Observa o seguinte excerto, executando-o em seguida:



- 2.1. Agora, toca apenas os excertos destacados a amarelo; depois, pratica cada um dos mesmos com recurso a uma ligadura entre a nota mais grave e a mais aguda, permitindo um apoio na primeira nota e a “audiação” do registo mais agudo;
- 2.2. Neste segundo passo irás focar-te na afinação entre o registo grave e agudo. Assim, pratica separadamente as duas notas numa dinâmica confortável, focando na afinação e sonoridade das mesmas; posteriormente, pratica tal como está escrito;
- 2.3. Por último, volta a executar todo o excerto relembrando todos os passos anteriores;

3. Observa o seguinte excerto, executando-o em seguida:



- 3.1. Executa o excerto retirando o dó médio, mas mantendo o pensamento nele, tal como se o mesmo estivesse a ser tocado;
- 3.2. Seguidamente, efetua o exercício ao contrário: tocando apenas o dó médio “audiando” as notas anteriormente tocadas;
- 3.3. Por fim, realiza o excerto normalmente com todo o pensamento nos exercícios anteriores;

4. Atenta no seguinte excerto destacado a verde, em seguida executa-o na flauta:



- 4.1. Agora, foca-te apenas nas notas mais graves; toca a linha inferior mantendo sempre o pensamento nas notas superiores; pratica, em seguida, o exercício contrário, tocando a linha superior e mantendo o pensamento nas notas inferiores;
- 4.2. Adiciona uma ligadura entre a nota inferior e superior, praticando lentamente e numa dinâmica confortável de modo a antecipares e “audiares” a nota superior;
- 4.3. Por fim, realiza o excerto tal como está escrito.

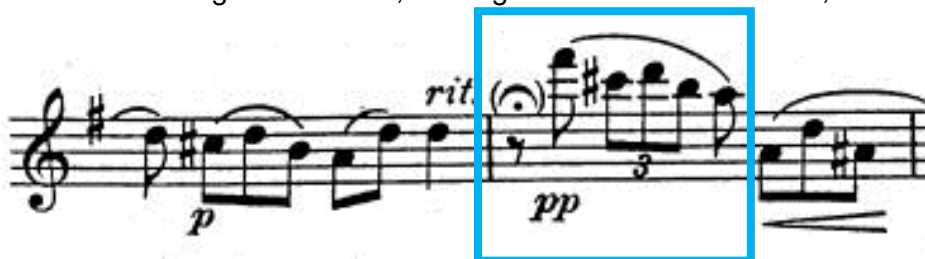
Guião para prática da “audiação” no controlo dos registos e afinação

Aluna F – Karg-Elert: *Sinfonische Kanzone*

No âmbito da presente obra serão abordados os tipos 1, 2 e 4 de “Audiação”, correspondendo respetivamente a escutar música, ler música e recordar música memorizada. Os tipos acima referidos foram selecionados entre os 8 tipos existentes, visto que são os tipos relacionados com a música familiarizada (peça estudada pela aluna ao longo do ano) bem como a música memorizada (tendo a aluna a obra de memória). Deste modo, ao longo dos exercícios desenvolvidos para abordagem do controlo de registos e controlo de afinação, estarão presentes os tipos 1, 2 e 4. Objetiva-se que os mesmos possam contribuir para a melhoria do controlo de registos e de afinação de passagens, previamente selecionadas conjuntamente com a aluna, que demonstrou, na peça em estudo, onde se encontravam as maiores fragilidades ao nível das problemáticas apresentadas para a investigação.

Atenta nos seguintes excertos e respetivos exercícios:

1. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 1.1. Em seguida, concentra-te na passagem destacada a azul. Foca em “audiar” a afinação do F# tocando numa dinâmica confortável;
- 1.2. Em seguida, e mantendo presente a afinação “audiada” na dinâmica confortável, realiza a passagem na dinâmica original com a ideia musical anteriormente presente;
- 1.3. Pratica, na dinâmica *piano*, uma ligadura entre o Ré médio e o F#, permitindo através do apoio na primeira nota uma maior “audiação” da nota aguda, trabalhando também o controlo de ambos os registos;
- 1.4. Por último, executa novamente todo o excerto baseando-te no trabalho desenvolvido nos passos anteriores;

2. Atenta no seguinte excerto, em seguida executa-o na flauta;



- 2.1. Concentra-te na afinação do Sib destacado a amarelo, tocando o mesmo na dinâmica forte; posteriormente, toca novamente a nota longa, mas na dinâmica piano procurando a afinação e sonoridade do forte; por último pratica a nota com crescendo, bem como com diminuendo;
- 2.2. De seguida, junta o compasso anterior à nota longa, tocando apenas as duas semínimas, direcionando todo o pensamento musical para o Sib agudo;
- 2.3. Por último, toca normalmente o excerto pensando em todos os passos anteriores.

3. Observa a passagem destaca a vermelho. Em seguida, executa-a.



- 3.1. Agora, foca-te apenas nas notas mais graves; toca a linha inferior mantendo sempre o pensamento nas notas superiores; pratica, em seguida, o exercício contrário, tocando a linha superior e mantendo o pensamento nas notas inferiores;
- 3.2. Adiciona uma ligadura entre a nota inferior e superior, praticando lentamente e numa dinâmica confortável de modo a antecipares e “audiares” a nota superior;
- 3.3. Por fim, realiza o excerto tal como está escrito.