



Universidade do Minho
Instituto de Educação

David Emanuel Guedes Rodrigues

**O Repertório para Cordofones Dedilhados
como Fonte de Aprendizagem no Ensino
das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim**

outubro de 2016



Universidade do Minho
Instituto de Educação

David Emanuel Guedes Rodrigues

**O Repertório para Cordofones Dedilhados
como Fonte de Aprendizagem no Ensino
das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim**

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho realizado sob a orientação da
Professora Doutora Elisa Maria Maia da Silva Lessa

outubro de 2016

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer, em primeiro lugar, à Professora Doutora Elisa Lessa pela orientação, apoio e disponibilidade que dedicou a este projeto e, principalmente, pela inspiração e lições de profissionalismo, perseverança e sentido de Missão.

Ao Conservatório de Música do Porto pelo acolhimento e receptividade ao projeto, em especial, às Professoras Cooperantes, Sónia Marques (História da Cultura e das Artes) e Olga Pereira (Formação Musical) por todo o exemplo e acompanhamento incondicional.

Ao Professor António de Sousa Vieira pelos esclarecimentos, apoio e acompanhamento neste projeto e pelo incontornável contributo que tem dado, de forma incansável, para a dignificação do Bandolim em Portugal.

À Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins pela inspiração e ao Professor Rui Gama pela disponibilidade e dedicação à causa.

Aos alunos do Conservatório de Música do Porto das turmas com as quais trabalhei pela profunda cooperação.

Aos meus colegas Paulo Araújo e Leandro Monteiro que contribuíram em larga escala para que estes dois longos anos fossem superados com sucesso e verdadeiro sentido de entrega ao próximo.

Aos meus pais e irmã, Pedro Rodrigues, Rosa Rodrigues e Sílvia Rodrigues, pelos anos de apoio, entrega, sacrifícios e revisões de prioridades que resultaram, no sentido mais prático, na elaboração deste trabalho com contributos pessoais incalculáveis.

A todos os que permitiram, nos momentos de lazer desta jornada, desviar-me a atenção para que, redirecionando a concentração, os resultados fossem surgindo.

Ao Mestre António Costa por ter levantado a ponta do véu...

RESUMO

O Projeto de Intervenção Pedagógica: **O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim**, que surge no âmbito do plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, foi colocado em prática no Conservatório de Música do Porto nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e de Formação Musical.

A divulgação e conhecimento do bandolim e do seu repertório foram os objetivos iniciais que deram mote ao desenvolvimento e aplicação deste projeto assumindo o pressuposto de que a música de plectro carece da divulgação referida e de que o “bandolim” que se coloca no entendimento geral difere um pouco daquele que a sua génese e história anteviam que acontecesse.

Com o decorrer do estágio e da investigação este paradigma foi-se mostrando mais claro e próximo da realidade, contudo foi ficando igualmente mais claro que a integração do bandolim no contexto quotidiano do público-alvo não seria um processo arriscado ou moroso pela veemente recetividade dos intervenientes.

Se, por um lado, a utilização dos factos históricos que envolvem o bandolim se mostrou uma útil forma de consolidar conhecimentos e satisfazer os objetivos iniciais, por outro, a utilização prática do mesmo em contexto adequado revelou as suas potencialidades enquanto ferramenta didática.

De um modo geral, este estudo visa a compreender intervenções e interações de várias ordens que, dando um evidente destaque o bandolim e ao seu repertório, revelem as suas competências e salvaguardem a natureza das Ciências Musicais.

Palavras-Chave: Bandolim; Ciências Musicais; Ensino.

ABSTRACT

The Project of Pedagogical Intervention: **The Repertoire for Chordophones Fingerings as Source of Learning in Musical Sciences Teaching: The Case of Mandolin**, that it occurs in the opportunity of the plan of studies of the Master Degree in Education of Music of Minho University, was put in practice in the Conservatory of Music of Porto in the subjects of History of the Culture and the Arts and Musical Education.

The disclosure and defence of mandolin and its repertoire had been the initial purposes that had given tagline to the development and application of this project assuming that the plectrum music lacks of the mentioned revelation and that the “mandolin” we know in common sense differs a bit from that one that in its genesis and history predicted that could happen.

During the period of training and the inquiry, this paradigm was showing more clearly and akin to the reality, however it was clearly that the integration of the mandolin in the daily context of the public-target would not be a risky or a time-consuming process for the vehement openness of the participating ones.

While on the one hand the use of the historical facts that involve the mandolin showed a valuable procedure to consolidate knowledge and to satisfy the initial purposes, for another one, the practical use of the same in a satisfactory context revealed its potential as a didactic tool.

In a general way, this study aims to understand interferences and connections of some orders that, giving a manifest highlight to the mandolin and to its repertoire, they could reveal its skills and take the safeguard of the nature of Musical Sciences.

Keywords: Mandolin; Musical Sciences; Teaching.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS, QUADRO E GRÁFICOS	x
INTRODUÇÃO	11
I – FUNDAMENTAÇÃO CONTEXTUAL E TEÓRICA	13
1.1 O Bandolim em Contexto.....	13
1.2 O Repertório para Bandolim	29
1.3 O Bandolim em Portugal.....	33
II – CONTEXTO GERAL DE INTERVENÇÃO	39
2.1 Conservatório de Música do Porto	39
2.2 Caracterização das Turmas.....	41
III – INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA	45
3.1 Introdução	45
3.2 Fase de Observação de Aulas.....	45
3.3 Fase de Lecionação	48
3.3.1 História da Cultura e das Artes.....	49
3.3.2 Formação Musical	54
3.4 Projeto Artístico	58
3.5 Participação em Atividades	60
3.6 Balanço Final de Intervenção Pedagógica.....	62
IV – RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS	65
4.1 História da Cultura e das Artes	66
4.1.1 Aulas Observadas.....	66
4.1.2 Aulas Lecionadas	68
4.2 Formação Musical	70
4.2.1 Aulas Observadas.....	70
4.2.2 Aulas Lecionadas	72
4.3 Literatura – Ciências Musicais.....	74
V – CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83
Anexo 1	89
Anexo 2	92
Anexo 3	94
Anexo 4	98
Anexo 5	99

ÍNDICE DE FIGURAS, QUADRO E GRÁFICOS

Figura 1: Bandolim Napolitano do Método Léone (1768) (Cranmer, 2011)	21
Figura 2: Método de Léone (1768) (Leone, 1983)	21
Quadro 1: Autores de métodos de técnica para Bandolim do Século XVIII.	24
Figura 3: Bandolim Napolitano Vinaccia, 1790 – Museu da Música, Lisboa (Cranmer, 2011).....	27
Figura 4: Sonata para Bandolim e Baixo de Aleixo Botelho de Ferreira.....	35
Gráfico 1: Distribuição dos Alunos por Género (Terceiro Grau de Formação Musical)	43
Gráfico 2: Distribuição dos Alunos por Género (Sétimo Grau de História da Cultura e das Artes).....	43
Figura 5: Esquema-síntese de aula (aula HCA nº8) (pelo autor)	52
Figura 6: Excerto do terceiro andamento do Concerto em Dó Maior para bandolim de Vivaldi Rv 425.	54
Figura 7: Excerto da Obra Paseo de Eric Marchelie.....	56
Gráfico 3: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Observadas.....	68
Gráfico 4: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Lecionadas	70
Gráfico 5: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Observadas.....	72
Gráfico 6: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Lecionadas	74

INTRODUÇÃO

O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais – o Caso do Bandolim é um projeto de intervenção pedagógica que surge no âmbito do Mestrado em Ensino de Música na Universidade do Minho.

O tema a que o presente relatório diz respeito volta-se para a vontade de, acima de tudo, divulgar e preservar o repertório para bandolim e o próprio instrumento visto que a sua História é relevante no contexto da História da Música ocidental e o seu cariz erudito inquestionável. Contudo, há já alguns anos que a utilização do bandolim em Portugal foi sendo reduzida ao circuito artístico popular o que alterou a visão geral sobre instrumento e sobre a sua identidade.

Neste sentido, este projeto pretende dar um pequeno contributo para emergir o conhecimento deste instrumento e das grandes obras que para o bandolim foram escritas.

As motivações para a escolha e implementação de um projeto desta natureza passam por questões artísticas enquanto bandolinista, pela crença de que a divulgação e preservação do bandolim e do seu repertório pode representar uma mais-valia para as disciplinas a que o projeto se dedicou, para professores e estudantes de música e para o público em geral. Neste sentido, a oportunidade de abordar o tema no contexto do estágio e de submergir toda a intervenção com as referências ao mesmo não podia ser descartada.

Um outro aspeto de cariz motivacional e que, nesse sentido, sustenta a realização deste trabalho tem a ver com a crescente atividade que está a emergir em Portugal em prol da dignificação do bandolim e do seu repertório que foi demonstrando as potencialidades em ascensão na criação de espaço cultural para o instrumento.

Este relatório de estágio divide-se em quatro capítulos.

O primeiro deles é a *Fundamentação Contextual e teórica* que abarca uma investigação documental em torno do bandolim, da sua história, técnica e repertório no sentido de clarificar alguns dos pontos basilares do projeto de intervenção pedagógica e de justificar a abundância de factos que ao tema dizem respeito.

Este capítulo subdivide-se em três secções. A primeira secção, *O Bandolim em Contexto*, narra, brevemente, a história do bandolim desde os seus antecessores até ao emergir do bandolim atual e passando por alguns dos mais relevantes aspetos que traçaram o caminho percorrido.

A segunda secção é relativa ao *Repertório para Bandolim* onde é feito um levantamento de algumas das obras mais relevantes para o bandolim e respetivo contexto histórico permitindo uma reflexão acerca da importância que este instrumento foi tendo ao longo dos séculos.

A terceira e última secção deste capítulo, denominada *O Bandolim em Portugal*, traça um quadro do bandolim por Portugal, depois de se afirmar em todas as suas características, desde o século XVIII até à atualidade.

O segundo capítulo baseia-se no *Contexto Geral de Intervenção* onde é caracterizado o Conservatório de Música do Porto (local onde a intervenção pedagógica foi aplicada) bem como as turmas sobre as quais foram realizados os momentos de observação de aulas e de lecionação.

O terceiro capítulo relata a *Intervenção Pedagógica* desde a fase de observação de aulas ao registo de participação em atividades relacionadas com o Conservatório de Música do Porto passando pela fase de Lecionação nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical e pela implementação do Projeto Artístico adjacente ao Projeto de Intervenção Pedagógica.

O quarto e último capítulo do corpo deste relatório diz respeito à *Recolha e Análise de Dados*. Apresenta-se, este capítulo, numa estrutura tripartida. A primeira secção é referente aos dados recolhidos nas fases de observação e lecionação da disciplina de História da Cultura e das Artes. A segunda secção está assente nos mesmos princípios, todavia é direcionada para a disciplina de Formação Musical. A terceira secção surge da pesquisa voltada para a análise de dados de parte da literatura das Ciências Musicais onde são compilados aspetos da História da Música e da Formação Musical.

Este trabalho visa contribuir para um maior conhecimento do repertório para bandolim no contexto das disciplinas de Ciências Musicais e sua aplicação no processo de ensino.

I – FUNDAMENTAÇÃO CONTEXTUAL E TEÓRICA

A adoção deste tema para o projeto de intervenção pedagógica, no âmbito do Ensino de Ciências Musicais, pressupõe uma investigação documental acerca das condicionantes envolventes, no sentido de se perceber a viabilidade dos conteúdos inerentes ao mesmo. Assim, essa investigação teve o intuito de revelar o contexto do bandolim e do seu repertório para sustentar as atividades e inferências, artísticas e pedagógicas, desenvolvidas ao abrigo do projeto.

A fundamentação teórica que se apresenta em síntese é um contributo para um maior conhecimento do bandolim e do seu repertório enquanto componente essencial da História da Música e um leque de potencialidades do tema no que concerne a competências artísticas e pedagógicas.

1.1 O Bandolim em Contexto

A tentativa de encontrar uma linhagem consensual e garantida da história do bandolim é um processo que apresenta algumas dificuldades pela natureza, um tanto ou quanto empírica, da sequência de acontecimentos e documentos que foram sobrevivendo ao tempo e chegaram até nós. Contudo, os pontos de apoio a ter em conta para, etimologicamente e organologicamente, se chegar ao bandolim atual residem na proximidade de dois instrumentos, em primeiro lugar o *Mandolino* e, em segundo lugar, o *Mandoline*.

O primeiro a ser enunciado é também o primeiro a surgir e, cujas características gerais, passam pela afinação das cordas por quartas e com uma técnica de execução semelhante à do alaúde, com os dedos. O *Mandoline*, cronologicamente mais recente, adotaria uma afinação em quintas e as cordas eram tocadas com um *plectro*. São estes os fundamentos para a investigação histórica das características organológicas, contextuais e de repertório que, o bandolim atual, deram à luz (Tyler & Sparks, 2001)

Para que estes instrumentos fossem revelados um longo percurso teve de ser percorrido. Assim, como primeira referência de uma linhagem de cordofones dedilhados que catalisou o bandolim chega-se a um instrumento de pequenas dimensões,

arredondado e em forma de pera. Esse instrumento, denominado *Gittern Medieval*, terá sido introduzido na Europa através de Espanha e do Sul de Itália pelos Árabes e começa a ficar conhecido a partir do século X. O mesmo aconteceu, de forma mais ou menos idêntica (cronologicamente e historicamente), com o *ud* (ou *oud*), instrumento que dá linhagem aos alaúdes (Cohen & Rossing, 2010).

Após a fixação deste instrumento nos países referidos, foi estando presente um pouco por toda a Europa. Na Alemanha era conhecido por *Quiterne*, em Inglaterra por *Gytern*, em França por *Quitair* ou *Quiterne* e em Itália por *Chitarra* ou *Chitarino*. Foi, principalmente entre os séculos XIII e XVI, aparecendo nas esculturas e pinturas que, hoje em dia representam uma fundamental fonte de conhecimento acerca do instrumento. Segundo a análise dessas fontes, a *Gittern* seria um instrumento feito, todo ele, a partir de uma única peça de madeira com a escala colada apresentando três ou mais cordas simples ou quatro ordens de corda dupla, qualquer que fosse o caso, as cordas eram feitas de tripa (Instrumento - Bandolim, 2011).

Sobreviveram à passagem do tempo dois exemplares deste instrumento. Um deles, de origem italiana, que terá sido construído no século XVI, está, atualmente, em Nova Iorque e pertence à coleção de *Irwin Untermyer*. Possui três ordens de cordas, a primeira simples e as duas restantes duplas. O segundo exemplar terá sido construído pelo famoso Hans Oth de Nurembergue no início da segunda metade do século XV. Está na cidade alemã de Eisenbach e, para além da sua rosácea gótica, apresenta um espaço de corda (entre os dois pontos de apoio da mesma) de trinta e quatro centímetros. Este exemplar mede, no total, cinquenta e dois centímetros (Sá, 2016).

Num outro ponto geográfico de inolvidável importância, Itália, o *Chitarino* ia ganhando fama por meados do século XVI tendo sido, inclusive, citado por Dante. Referia-se, este termo, à guitarra pequena constituída por quatro ordens de cordas. Esta designação permitia a distinção perante o termo *Chitarra* aplicado à guitarra. Começam a fixar-se algumas designações que associavam os músicos ao instrumento (característica que, por vezes, ainda hoje se aplica em determinadas zonas do globo) como por exemplo *Leonardo del Chitarrino* ou *Pietro Bono del Chitarrino* (Moura, 2011).

Em Espanha, a *Bandurria* era um instrumento semelhante a um alaúde pequeno com uma afinação em quartas ou em quintas e, em França, por outro lado, surge o termo

Mandore na década de oitenta do século XVI. Este instrumento apresentava uma técnica de execução dedilhada e a sua afinação seria em quartas ou quintas (Sparks, 1989).

Em 1578 terá sido escrita, pela primeira vez, música específica para este instrumento pelas mãos de Pierre Brunet enquanto Michael Praetorius o descrevia na obra *Syntagma Musicum*. Apenas no final do século XVII a escrita específica para *Mandore* começa a decrescer (Lambert, 2006).

La Mandurria, mandorre, mandora, mandola, bandurra, bandurria, pandura, pandur, pandurina, bandura, vandola, quintern, quinterna, gittern, giterne, guitarra, giterna, bandürichen, mandurichen, mandürchen, mandorgen, testudo minor, lutina [...]. Todas las expresiones, son las utilizadas en los distintos reinos, países, y regiones de Europa para designar a un mismo instrumento (Chamorro, 2016, p. 28).

Como estes casos vão demonstrando, durante o século XVI desenvolve-se uma crescente diferenciação entre os instrumentos desta linhagem que se foram implementando em toda a Europa e os instrumentos da família do alaúde, apesar de ambos apresentarem uma forma de construção semelhante no que concerne ao arredondado da caixa-de-ressonância diferenciando-se, por exemplo, pela largura. Uma das fontes fundamentais para inferências desta natureza é o conjunto de ilustrações que, inclusive compara a *gittern* ao alaúde, chamada *Musica Getutsch* de Sebastian Virdung.

No que diz respeito à secção final do Renascimento musical, chegaram até aos dias de hoje alguns exemplares de instrumentário sendo importante salientar uma construção de Magno Longo de 1599 que se encontra em Viena, no Museu de História da Arte. Este instrumento tem um espaço entre apoios de corda muito reduzido, de apenas vinte e três centímetros e apresenta quatro ordens de cordas onde a primeira é simples e as três seguintes são duplas (Lambert, 2006).

Desde o final do século XVI que prevalecia em Itália, prolongando-se pelo século seguinte, o termo *Mandola*. As cordas *Mandola* Italiana desta época assumiam uma afinação em quartas e quintas, no fundo, a mesma afinação que, em França, estavam a ser aplicada na *Mandore*. Um dos papeis de destaque que foi atribuído à *Mandola* estava inserido na comédia *La Pelegrina* de Girolamo Bargagli. Neste caso em concreto, era da responsabilidade da *Mandola* a secção de *Intermedi* apesar de já haver obra a ser escrita para o instrumento (Chamorro, 2016).

De entre os instrumentos, deste período histórico, que resistiram até hoje está um exemplar da década de quarenta do século XVII construído por Matteo Sellas. Este instrumento pode encontrar-se em Leipzig no *Museu de Instrumentos Musicais* e possui cinco ordens de cordas (com espaço entre apoios de trinta e sete centímetros e meio) e a cabeça do instrumento é em forma de foice (Tyler & Sparks, 2001).

Todos estes instrumentos representam demonstrações empíricas e técnicas mediadas pelos contextos musicais, sociais e práticos que, nos vários pontos da europa, iam surgindo e refletindo a respetiva evolução. Devido aos seus aspetos, que têm vindo a ser enunciados, desde a afinação à construção, passando pelas medidas entre apoios de corda e dimensões totais do instrumento, pela forma de construção que adotaram, pela sonoridade e repertório que defendiam, podem ser considerados antecessores do *Mandolino*. Contudo, as indefinições e incertezas ainda estão, nesta época, presentes. Não se conhecem afirmações protocolares de medidas, afinações ou técnica de execução que fossem, pela europa, aplicadas apesar de, pelas características técnicas, organológicas, e etimológicas ser possível aproximar estes instrumentos como catalisadores do bandolim atual.

Só na primeira metade do século XVII é conhecido o termo *Mandolino*. Esta expressão, que se pensa ser a mais antiga, aparece nos papéis do Cardeal Francesco Barbarini, sobrinho do Papa Urbano VIII. Surge, então, no verso de uma conta de instrumentos de fabrico que continha, por exemplo, *Mandola*, *Alaúde* ou *Tiorba*, o termo *Mandolini* (forma plural de *Mandolino*) referindo, provavelmente, um instrumento mais pequeno que a *Mandola* e, por isso, com o diminutivo atribuído. A diferenciação, à época, destes dois termos não é clara, podendo ambos os nomes referir o mesmo instrumento visto que, por vezes, a *Mandola* apresentava dimensões muito reduzidas (Tyler & Sparks, 2001).

No que respeita ao repertório a *Mandola* ou *Mandolino* defendia obras originais, contudo importava, muitas vezes, repertório de guitarra, não apenas na forma solista, mas também, enquanto acompanhamento.

Para além do episódio que desencadeou a aplicação do termo *Mandolino*, o século XVII fica também marcado pelo início de atividade de Antonio Stradivari. O famoso construtor de violinos foi, igualmente, segundo algumas fontes, um importante construtor

de instrumentos como o alaúde, a guitarra e *Mandolini* apesar de algumas dúvidas acerca da passagem prática de alguns desses instrumentos pelas suas mãos. De qualquer forma, ficam atribuídos a Antonio Stradivari, algumas medidas padrão para a construção destes instrumentos, mais precisamente, sete padrões para *Mandolino* e três padrões para *Mandola* com as respetivas medidas, divisões e classificações como, por exemplo, *Mandola Granda* ou *Mandola Picola*. O seu contributo revelou-se fundamental para a perceção dos instrumentos da época à luz da atualidade (Tyler & Sparks, 2001).

Os seus padrões podem ser encontrados no *Museu Stradivari* em Itália, na comuna de Cremona, apesar da classificação dada aos seus instrumentos ser imprecisa ou incorreta pois denominam os instrumentos como *Alaúde Soprano* ou *Pandurina* (Hill, Hill, & Hill, 1909).

A suspeita dessa imprecisão passa por uma inscrição num papel no corpo de um dos instrumentos que contém “Ant.º Stradivari Mandolino Coristo”. Este construtor de instrumentos aplicava os termos *Mandolino* e *Mandola* (para o instrumento de maiores dimensões) e, neste caso em específico, a designação *Coristo* indicava que, aquele instrumento em concreto, apresentava o tamanho modelo habitual que seria de trinta e seis centímetros e oito milímetros (Pollens, 2010).

Das construções atribuídas a Antonio Stradivari, no que a estes instrumentos diz respeito, ficaram dois exemplares. Um deles está situado em Inglaterra, na cidade Chinchester, com a inscrição “Antonio Stradivari in Cremona 1680” e mede trinta e centímetros e meio. O outro instrumento está em Londres datado de 1706 (Pollens, 2010).

Em meados do século XVII a música que era escrita para estes instrumentos era composta por uma linha melódica com um tipo de composição que deixa na dúvida a forma como os instrumentos eram, tecnicamente, interpretados, ou seja, se a forma de os tocar passava pela utilização de um plectro ou com os dedos, tal como o alaúde. Contudo, a adoção da técnica de alaúde para o *Mandolino* permitia que os alaudistas tocassem, mais facilmente, este instrumento e, conseqüentemente, dobrassem vozes do repertório que interpretavam o que constitui uma prática que não era incomum na época e que, em simultâneo, atribuía mais usabilidade ao instrumento (Tyler & Sparks, 2001).

Após os contributos dados nos séculos anteriores para o desenvolvimento e afirmação do *Mandolino*, o século XVIII reflete uma importante uniformização quanto à

forma de referir os instrumentos. Desde logo pelo estado mutável dos termos *Mandola* e *Mandolino* que se referiam ao mesmo instrumento. Instrumento esse que tinha como principais características organológicas e de clara identificação as dimensões reduzidas, um registo agudo e uma afinação por quartas (Wolki, 1984).

O ponto de partida para a contextualização do instrumento no século XVIII é dado pelo “*Libro per la Mandola dell’ Illus.^{mo} Sig.^{re} Matteo Caccini a di p.^o Agosto 1703*” que contém uma sequência de trinta e seis peças das quais dezoito têm partes com indicação de interpretação em Bandola. Para além das questões de repertório, o contributo deste livro é evidente com as referências à afinação da *Mandola/Mandolino* e à técnica a adotar. Relativamente à afinação, as ordens de cordas do instrumento apresentavam uma sequência em quartas (sol, ré, lá e mi) e, quanto à técnica de execução, referia a utilização de dedos sugeridos pela pontuação em cima das notas na partitura. Se, por cima da nota estivesse um único ponto seria, essa nota, para ser tocada com o dedo indicador, caso fossem dois pontos a surgir por cima da nota, era o dedo médio que devia tocar a nota. Os restantes exemplares de repertório da época contêm apenas algumas pequenas peças ou danças para o instrumento, aspeto este que não representava uma secção significativa no âmbito da composição (Sparks, 1989).

Este paradigma, marcado pela reduzida produção musical para o instrumento *Mandola/Mandolino*, mudou quando Francesco Conti e Filippo Sauli, ambos pertencentes à corte de Viena, escreveram dois documentos, que se pensavam perdidos durante a Segunda Guerra Mundial e que colocavam em destaque este instrumento pois continham obras completas para o mesmo. Constam, nesses documentos, por exemplo sonatas para *Mandolino solo* e *Partitas* compostas por *Allemande, Sarabanda, Courante, Bourée, Giga, Minuetes*, entre outras. Estas obras completas para *Mandolino* surgem numa época em que o instrumento surgia em óperas e oratórias e, assim, promovem a vinculação e afirmação do mesmo enquanto instrumento solo com possibilidade de ser acompanhado visto que uma das peças tem como documento anexo um acompanhamento feito por um baixo (Tyler & Sparks, 2001).

O século XVII foi dotado de diversos acontecimentos marcantes para a história do bandolim e do seu repertório. Acontecimentos esses, de ordens organológicas e históricas que mudam a direção do instrumento e que permitem vislumbrar o caminho trilhado que resultou no bandolim atual. Como exemplo dessas condicionantes, surge a

ideia de ária com acompanhamento de *Mandolino Obligato*, a disseminação do *Mandolino* em Inglaterra, França e Itália começa a ter um reflexo acentuado e estão em fase criativa compositores que se haviam de fixar como nomes célebres pela linha cronológica da história da música como Francesco Mancini, Antonio Lotti, Johann Joseph Fux, Antonio Lucio Vivaldi ou Johann Adolph Hasse entre muitos outros (Tyler & Sparks, 2001) (Bone, 2010).

Antonio Vivaldi (1678 -1741) compôs três concertos para o instrumento que acabaram por ser três das mais emblemáticas obras na história da música dedicadas ao *Mandolino* (ver página 27). Os seus concertos, um dos quais para dois bandolins, referem-se a um instrumento de cinco ordens de cordas cuja afinação é feita através de quartas sem que sejam reveladas evidências de que se tocasse com plectro dadas as linhas gerais de composição e a possibilidade de interpretar os concertos usando os dedos para pulsar as cordas, na grande maioria das secções na primeira posição e com bastante conforto. A importância deste compositor para o desenvolvimento do instrumento é imensurável, não só pela obra que deixou e, nomeadamente, a obra para o bandolim, mas também pelas características virtuosísticas atribuídas ao instrumento e pela visão inovadora que o caracteriza (Pincherle, 1957).

Uma outra condicionante que surgiu neste século prende-se com a descrição de um instrumento denominado *Pandura* cujas características organológicas implicaram o surgimento do instrumento que absorve uma importância exponencial e que representa, talvez, a grande inovação deste século, o *Bandolim Napolitano* (*Napolitan Mandoline*).

Este instrumento inovou, principalmente, pela utilização de cordas de metal em vez de cordas de tripa o que fornecia, naturalmente, um som de maior intensidade, para além disso, a técnica de execução passava pela adoção de um plectro e o seu formato seria, como espectável pelos antecessores, semelhante a um alaúde, ou seja, arredondado (Capela, 2016).

De um modo geral, o bandolim seria interpretado com uma técnica dedilhada até ao fim da primeira metade do século XVII sendo que na segunda metade do mesmo século surgem as evidências de que o instrumento se interpretaria com recurso a um plectro. Recurso este que já devia ser utilizado, de forma excepcional, no contexto operático.

O facto de não haver métodos de técnica até ao surgimento do *Mandoline*, as inferências acerca da técnica de execução recaem nas mesmas utilizadas por instrumento como o alaúde ou a teorba. Ou seja, uma técnica em que o instrumento é dedilhado. No caso específico do alaúde, e no sentido de viabilizar a interpretação de obras polifónicas no instrumento, a técnica de execução, sem plectro, passava por uma alternância de dedos denominada *Figuetta*. Nos inícios desta técnica, o polegar era colocado na zona inferior do indicador e, posteriormente, a posição é invertida, passando o polegar para a zona superior relativamente ao indicador devido ao aumento de ordens do alaúde barroco e do seu tamanho facilitando, assim, a execução musical nas ordens mais grave. O princípio básico que está por trás da *Figuetta*, das técnicas dedilhadas e da utilização de um plectro é o mesmo, fazer alternância de tempos fortes e fracos em concordância com a alternância de dedos ou de movimentos (Barros, 2015).

Quanto ao *Bandolim Napolitano (Mandoline)*, com cordas de metal, o seu sucesso pela Europa começa a ser notório ganhando cada vez mais espaço devido, por um lado, à maior intensidade sonora que defendia e, por outro, aos métodos de técnica que começam a surgir, nomeadamente com Giovanni Battista Gervasio, Gabriele Leone ou Giovanni Fouchetti (Bone, 2010).

Um dos primeiros compositores que se debruçou sobre o bandolim e sobre a sua técnica foi Giovanni Battista Gervasio (1725-1785) que, num método de 1767 refere alguns aspetos básicos que facilitam e uniformizam a interpretação deste instrumento e que, por isso, deixou um importante contributo para a dinamização do mesmo. Em primeiro lugar, Gervasio dedica a grande parte do seu método à forma de atacar as notas, de cima para baixo ou ao contrário. Em segundo lugar, refere o domínio da arte do deslize que se baseia no princípio de, no caso de haver uma sequência de notas tocadas em cordas diferentes, no sentido das mais graves para as mais agudas, haver apenas um ataque na primeira nota (primeira corda) e que após tocada a nota haja um apoio na corda seguinte e que esse apoio, com a pressão natural que exerce, seja o precursor na nota seguinte e assim sucessivamente. No fundo, que haja um único ataque e um apoio em cada uma das notas (Tyler & Sparks, 2001).

Para além da técnica do deslize do plectro e da notação escrita para que as notas se toquem de cima para baixo ou de baixo para cima, Gervasio dá, desde logo, uma importância abundante ao polimento do plectro. Este, que devia ser de uma pluma polida

e reparada, precisava de um trabalho de aperfeiçoamento para um som mais delicado e gracioso (Sparks, 1989).

Um ano depois do método de Gervasio, Gabriele Leone (1725-1790) desenvolve uma famosa e extensa obra de técnica para o Bandolim onde estão descritas todas e cada uma das articulações possíveis, em caso de duas notas, três notas, quatro notas, em cordas alternadas, na mesma corda, permitindo uma visão geral acerca do bandolim mais justa e muito próxima da visão social acerca dos outros instrumentos com técnica descrita.

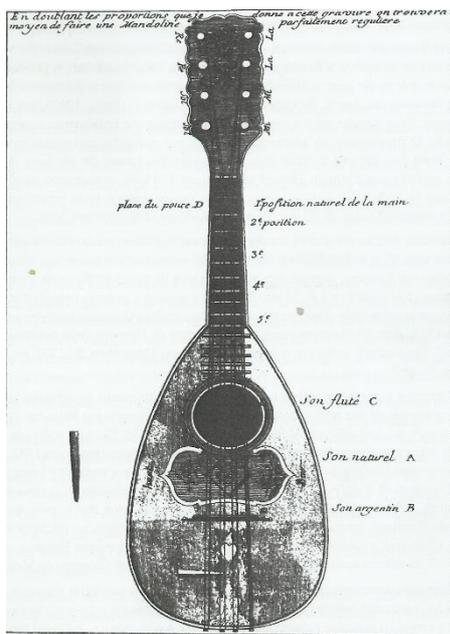


Figura 1: Bandolim Napolitano do Método de Leone (1768) (Cranmer, 2011)

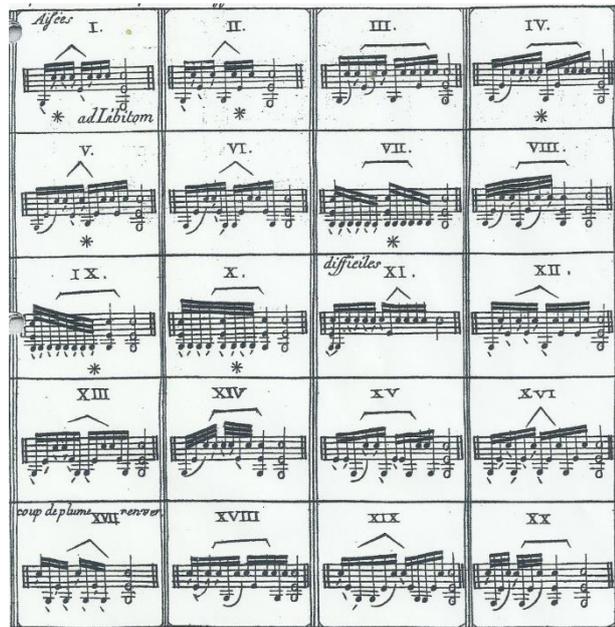


Figura 2: Método de Leone (1768) (Leone, 1983)

No seu trabalho, *Méthode Raisonnée Pour Passer du Violon a la Mandoline et de L'archet a la Plume* de 1768, Leone, para além de descrever toda a técnica de articulação de notas, dá indicações para a utilização de pluma de avestruz polida enquanto plectro, para a colocação do polegar da mão esquerda sobre o segundo trasto do instrumento e divide o som do bandolim em três timbres diferente que viriam a ser o que hoje chamamos de som natural (no centro da boca do instrumento), som metálico (ou *Sul Ponticello*, que indica a utilização do plectro mais próximo do cavalete) e som doce (ou *Sul Tasto*, quando o plectro toca as cordas junto dos trastos da escala) (Leone, 1983).

Um outro nome que contribuiu para o mesmo objetivo de descrever tecnicamente a interpretação do bandolim dando, assim, uma projeção ao mesmo que acabou por ter as suas favoráveis consequências foi Pietro Denis (1720-1790) que escreveu, no ano de

1768, tal como Leone, uma obra chamada *Méthode Pour Apprendre a Jouer de la Mandoline Sans Maître*. Neste método, de entre as várias novidades que Denis descreve existem dois pontos de apoio que se devem realçar e que acabam por caracterizar um pouco da sua contribuição. Em primeiro lugar, e de ordem mais técnica, a sugestão de tocar, em tempos fracos onde o movimento do plectro é de baixo para cima, numa só corda. Este movimento, num instrumento caracterizado pela delicadeza, revela uma outra potencialidade tímbrica dentro da mesma condição. O segundo aspeto é de ordem mais teórica e ideológica, para Pietro Denis, as regras estavam a surgir em demasia sugerindo este uma simplificação das mesmas em situação de crítica e revisão aos métodos que já haviam sido escritos anteriormente. Essa simplificação deveria assentar num princípio referido anteriormente, tocar os tempos fortes para baixo e os tempos fracos para cima sendo esta a forma mais correta e despojada de regras em excesso para interpretar o instrumento (Denis, 1983).

Em 1771 viria a ser publicado por Giovanni Fouchetti um outro importante método de técnica para bandolim *Méthode Pour Apprendre Facilement a Jouer de La Mandoline a Quatre et a Six Cordes*. Vários foram os aspetos sobre os quais se debruçou Fouchetti neste método que já haviam sido descritos nos anteriores, nomeadamente a técnica do deslize e marcação das articulações. No que respeita a este último aspeto, Fouchetti propunha a escrita de um B (bas) nas notas tocadas de cima para baixo e um h (haut) nas notas tocadas de baixo para cima. Os plectros que Fouchetti utilizava e que propunha serem utilizados seriam de casca de cerejeira para instrumentos cujas cordas fossem de tripa e de pluma de corvo para os instrumentos com cordas de aço (Fouchetti, 1983).

Finalmente, importa citar de modo a registar a evolução cronológica e histórica da técnica desta época, enquanto tutor dedicado ao bandolim é o de Michel Correte (1707-1795) com a sua obra de 1772 intitulada *Nouvelle Méthode Pour Apprendre a Jouer en Très Peu de Temps de La Mandoline*. Tal como Fouchetti e todos os outros referidos, Michel Correte apresenta um método completo com várias indicações e inovações. Um dos aspetos que Correte descreve é a *técnica de articulado* que difere de *técnica alternada*. Enquanto que a técnica alternada sugere o movimento do plectro de cima para baixo e de baixo para cima, de forma alternada e contínua, a técnica de articulado sugere, por exemplo, numa subdivisão de um tempo em três partes, que seja a primeira e a terceira notas sempre tocadas de cima para baixo e a segunda das três notas tocada de baixo para

cima. Desta forma, na passagem de um tempo para o outro, ou seja, a terceira nota de um tempo seguida da primeira nota do seguinte, apresentariam uma repetição de movimento, de cima para baixo. Esta repetição fornece uma melhor sensação de subdivisão a três partes com o respeito entre a intensidade natural dos tempos (Correte, 1983).

Michel Correte, tal como Fouchetti utilizava a indicação de um B para as notas tocadas de cima para baixo e de um h para as notas tocadas de baixo para cima e propunha que o plectro utilizado fosse de pena/pluma de galinha, devidamente reparada e polida (Correte, 1983).

Há bastantes testemunhos da sua popularidade entre as mulheres. Se o *Méthode* de Léone se destinava a encorajar os violinistas a tocas bandolim, o público alvo do *Méthode Pour Apprendre Facilement a Jouer de La Mandoline a Quatre et a Six Cordes, instrument fait pour les dames*, de Giovanni Battista Gervasio (Paris, 1767), era a clientela feminina. Esta ligação com o sexo feminino transparece igualmente nos retratos do período (Cranmer, 2011, p. 12).

Uma das técnicas mais utilizadas hoje em dia e que caracterizam as interpretações de bandolim é o tremolo e que não foi referida durante a anterior breve exposição dos métodos por dois motivos. O primeiro é o facto de, na verdade, ser uma inovação do século seguinte, o século XIX e, em segundo, pela controvérsia que a aplicação técnica do que viria a ser o tremolo gerava por entre os vários nomes que se dedicaram à descrição e desenvolvimento da forma de tocar bandolim (Tyler & Sparks, 2001).

De um modo geral, o tremolo, no século XVIII era, simplesmente, um recurso ornamental que se caracterizava pela repetição da mesma nota quando esta tinha um valor prolongado para que o som se sustentasse. As características organológicas do instrumento não permitiam que um simples ataque mantivesse um som contínuo (como acontece com os instrumentos de arco) e, por isso, alguns teóricos assumiam a repetição da nota através da alternância de movimentos (de cima para baixo e de baixo para cima) um recurso viável para essa mesma sustentação. Contudo, alguns consideravam errado fazê-lo descaracterizando o instrumento. Os mais ponderados sugeriam a utilização desta técnica de forma moderada (Sá, 2012) .

Para alguns dos teóricos falados anteriormente, a repetição de notas com o objetivo referido deveria ser feita com uma divisão métrica em, por exemplo, três, cinco ou sete. Para outros esta divisão não deveria obedecer a uma sequência métrica. De

qualquer forma, ainda não é possível falar-se de tremolo pois seria apenas repetição de notas enquanto que o tremolo implica essa mesma repetição de notas a uma velocidade mais elevada, partindo da simples divisão em quatro partes de uma nota e exponenciando os batimentos por minuto a um momento suficientemente elevado que fosse capaz de sustentar o som (Sparks, 1989).

Os métodos que foram abordados de forma breve anteriormente apresentam uma descrição detalhada de todos os recursos técnicos aplicáveis no bandolim desde as condições ergonómicas às posições de mão esquerda passando pela forma de tocar arpejos, notas ligadas, todo o tipo de ornamentação, acordes entre outros aspetos e todos eles iam acrescentando algo mais ao que estava feito até à época determinando um contributo para o bandolim, para a sua interpretação e para a sua interpretação social.

A seleção dos cinco métodos apresentada demonstra algumas das mais importantes evoluções de técnica do bandolim e, o facto de terem sido escritos num espaço temporal tão reduzido (cerca de cinco anos), permite retirar inferências acerca da forma como o bandolim era visto à época afirmando, assim, uma progressão social ascendente até à fase final do século XVII.

Giovanni Battista Gervasio	Método de 1767
Gabriele Leone	Método de 1768
Pietro Denis	Método de 1768
Giovanni Fouchetti	Método de 1771
Michel Correte	Método de 1772

Quadro 1: Autores de métodos de técnica para Bandolim do Século XVIII.

A elaboração destes métodos, nesta época, demonstra e corrobora o contexto social que se vivia e que permitiu o nascimento e fixação do *Bandolim Napolitano* nomeadamente marcada pelo conjunto de associações que existiam em Nápoles com diversos instrumentos de plectro. Por outro lado, as guitarras que possuíam cordas de metal eram, neste ponto geográfico, cada vez mais populares sendo, em algumas ocasiões tocadas com um plectro. A passagem das circunstâncias musicais do seu contexto doméstico para as salas de concerto permite inferir mais uma condição do desenvolvimento do bandolim e da utilização do tipo de cordas correspondentes tal como as experiências dos diversos construtores que iam desenvolvendo modelos cada vez mais

aperfeiçoados e com diferenças organológicas, contudo, as medidas modelo ficaram, nesta altura definidas, com trinta e três centímetros e meio de distância entre apoio os dois apoios de corda. A afinação em quintas do *Mandoline*, igual à do violino, ficou igualmente definida sendo o crédito desta característica atribuído definitivamente à família Vinaccia (Instrumento - Bandolim, 2011).

No início do século XIX, entre 1803 e 1815, ocorreram as Guerras Napoleónicas e, como em todas as situações desta natureza, vários são os impactos deixados no pós-guerra. Na circunstância específica, o período após às guerras causou um grande declínio da fomentação da música de plectro desaparecendo, quase por completo, muitos dos instrumentos de plectro que haviam sido desenvolvidos anteriormente, o alaúde, a harpa e, claro, o Bandolim. Durante uma grande parte do século XIX, não se ouvia falar do bandolim nem se ouviam as suas cordas vibrar tendo-se distinguido apenas um músico chamado Pietro Vimercati que, para além de um reconhecido virtuoso do bandolim da época, era também pertencente a uma família de construtores de instrumentos estando, por isso, integrado no meio (Wolki, 1984) .

Uma das mais famosas composições para bandolim foi assinada por Wolfgang Amadeus Mozart no século anterior. A imagem da sociedade perante o bandolim tinha ficado, devido ao génio de Mozart, associada e restringida à ideia de acompanhamento como havia sido utilizada na ópera *Don Giovanni* deste compositor, na canzonetta *Deh Vieni alla Finestra*. A interpretação desta secção da ópera no século XIX, devido à dificuldade em encontrar instrumentistas que tocassem a parte de bandolim mostrou-se, muitas vezes, um problema. Para solucionar esta questão, os músicos recorriam à interpretação da parte de bandolim na guitarra ou no violino com pizzicato (Sparks P. , 2003).

Mozart conhecia o bandolim de forma profunda o suficiente para escolher o seu som para esta secção da ópera e para escrever de forma tecnicamente informada para o instrumento e, nesse sentido, podemos inferir que era realmente o seu objetivo que fosse tocada a *Canzonetta* pelo bandolim e não pelos instrumentos que estavam a sustentar a sua interpretação. O aclamado compositor Hector Berlioz chega a referir que a interpretação da *Canzonetta* como bandolim substituído demonstrava uma falta de respeito pelo *Grande Mestre* e pelas suas intenções pois o objetivo de Mozart na criação daquela secção não estava a ser cumprido visto que nenhum dos instrumentos utilizados

para a substituição do bandolim apresenta o timbre ou transmite a delicadeza que era pretendida e que o bandolim defende (Berlioz, 2010).

The mandolin is at presente so neglected, that, in theatres where *Don Giovanni* is got up, there is always a difficulty in performing this serenade piece. Although a few day's study would enable a guitar-player, or even na ordinary violin-player, to acquire sufficiente knowledge of the mandolin for the purpose, yet so little respect is entertained for the intentions of the great master, (...) they venture to play the mandolin part of *Don Giovanni*, on violins pizzicato or in guitars (...) (Berlioz, 1858, p. 71)

O século XIX ficou assim marcado pela diminuição sustentada da presença do bandolim e de músicos que o interpretassem apesar de, organologicamente, já estar adaptado ao contexto e já apresentar as características evolutivas desejadas e esse fator é analisável pela quantidade de grandes compositores que esta época deu à luz em confronto com a obra para bandolim que foi deixada. Um dos poucos compositores a dedicar parte da sua escrita ao bandolim foi George Bizet, contudo, a marginalização do bandolim e o seu estado de quase eclipse fez com que Bizet se visse obrigado a substituir as secções que pretendia que fossem interpretadas no bandolim por violinos em pizzicato.

Após todas as modificações e evoluções que o mundo do bandolim sofreu, este era o contexto no século XIX após os segmentos bélicos que causaram alterações estruturais em diversas áreas da sociedade não deixando de fora as representações artísticas e, mais especificamente, musicais (Sparks P. , 2003).

Um outro aspeto de alguma importância que era determinante para o entendimento e produção musical em Itália no século XIX, de cariz político e territorial, prendia-se com a divisão em vários pequenos estados e, como era a ópera o grande expoente de prestígio no contexto artístico foi ganhando cada vez mais espaço em detrimento de música instrumental. A ópera que se conhecia como a forma maior de exultar o nacionalismo, tinha tanta importância que dispunha de cerca de duzentas salas para que fosse dinamizada.

Para além dos nomes já referidos que contribuíram para as manifestações da música para bandolim poucos são os que se podem acrescentar como Luigi Castellaci, Cavaliere, Carlo Antonio Gambara ou Giovanni Vailati e, mesmo com estes músicos, o repertório para o instrumento apresentava alguma escassez havendo a necessidade de transcrever repertório para violino e melodias dos contextos operáticos para que o

bandolim fosse tocado. Um dos pontos altos que acabou por ser uma forma de contrariar esta evidência surge já na segunda metade do século com Émile Paladilhe que, no ano de 1869, publica em Paris a obra *Mandolinata* (Sparks P. , 2003).

Apesar destas dificuldades na ordem da música instrumental e, principalmente, no repertório para bandolim, no campo organológico surgiram alguns acontecimentos importantes. Foi no século XIX que exerceu atividade um dos elementos da família Vinaccia que recebeu os louros pelas modificações criadas no bandolim para que se chegasse ao bandolim atual. Pasqual Vinaccia (1806-1885) foi um influente construtor de instrumentos e criativo no sentido de os modificar pois as suas alterações foram perdurando e aplicaram-se ao violino, ao piano, à guitarra e, no ano de 1835, ao bandolim. Essas alterações efetuadas por Vinaccia passaram por um conjunto de pormenores como o aumento da escala e, conseqüentemente, o aumento do número de trastos, pelo aumento da caixa-de-ressonância, do peso e do tamanho do instrumento. Para além destes pontos pertencentes à organologia do instrumento, Vinaccia ainda aplicou um tipo de cordas, de metal, de alta tensão e sugeriu a utilização de plectros feitos de carapaça de tartaruga. Estas alterações acabaram por ter sucesso e por representarem o bandolim difundido em toda a Europa de forma uniforme (Tyler & Sparks, 1996).



Figura 3: Bandolim Napolitano Vinaccia, 1790 – Museu da Música, Lisboa (Cranmer, 2011)

Esta fixação deu-se devido ao resultado sonoro final que os instrumentos forneciam, no fundo, um estilo interpretativo diferente e mais aberto do anterior e um som de intensidade mais elevada. Com estas alterações e com esta nova realidade deu-se a fixação, para além do tipo de cordas, do tremolo, que já havia sido experimentado em períodos anteriores e que passou a ser uma característica do bandolim e da sua interpretação para o futuro que se avizinhava pela capacidade de oferecer um som com as características dadas anteriormente e de forma contínua (Wolki, 1984).

Destaca-se ainda deste século, principalmente dos trabalhos evidenciados na última década, o compositor e dinamizador de técnica Carlo Munier que, nascido em 1859 e sendo afilhado de Pasqual Vinaccia, escreveu um importante método de técnica no ano de 1891 denominado *Scuola del Mandolino*. Este método, para além de escrita musical

técnica para bandolim, disponibiliza informações acerca das posições para interpretar o bandolim, para utilizar o plectro, técnica de mão direita e esquerda e secções mais precisas de tremolo e stacatto (Munier, 1996) .

Na viragem para o século XX surge um dos mais importantes dinamizadores do bandolim no que respeita a questões técnicas, de repertório e até organológicas, Raffaele Calace. Tal como o seu irmão, Nicola Calace, Raffaele dedicou a sua vida à dignificação do bandolim deixando instrumentos que são de um culto estético sublime e obras que defendem o período em que estão inseridas de forma muito assertiva. A própria complexidade musical que é necessária dominar para a interpretação de parte do repertório para Bandolim de Raffaele Calace no que respeita às questões técnicas, demonstra o grande conhecimento que este compositor tinha acerca do instrumento (Calace, s.d).

Entre a fase final do século XIX e o início do século XX, Carlo Munier e Raffaele Calace marcaram a história e reforçaram os alicerces necessários para que o bandolim chegasse aos dias de hoje com a consistência organológica, de técnica e com um repertório vastíssimo, desde a simplicidade de alguns estudos à complexidade de alguns prelúdios que fazem parte do círculo de culto do bandolim em todo o mundo. No que diz respeito às questões técnicas que Munier e Calace desenvolveram quanto à forma de tocar bandolim, muito poucas alterações são feitas aos métodos que haviam sido publicados entre 1967 e 1772 por Gervasio, Léone, Denis, Fouchetti e Corrette o que revela que a fundamentação técnica tinha sido já consolidada de forma mais ou menos fixa (Orlandi, 2012).

Os pequenos aspetos que foram sendo acrescentados são desde a organologia, à técnica e ao tipo de repertório nos vários centros de produção musical da Europa e fora dela demonstram apenas a inclusão do bandolim na génese da história da música e o interesse evidente na busca dos que escreveram nas épocas anteriores. Essas diferenças, baseadas todas elas em princípios comuns já definidos e conhecidos pela grande maioria dos músicos e compositores, permitiram, nos anos que trouxeram a contemporaneidade, o surgimento de diversas escolas desde a italiana à alemã e à francesa, e à emancipação do instrumento para contextos que fogem do âmbito erudito devido ao conhecimento dos seus princípios históricos, técnicos e organológicos e às diversas realidades e contextos que marcaram os locais para os quais o bandolim foi passando.

A história do bandolim passa por estes pontos e por estes nomes, contudo, a exatidão do caminho feito para se chegar aos dias de hoje obedece, por vezes, a questões interpretativas que originam correntes diversas e que se apoiam em documentos de diferentes ordens. Por isso, a travessia do bandolim desde os seus antecedentes, passando pelo surgimento do seu nome, pela fixação da sua afinação, pela conquista da sua organologia, pelas imensuráveis obras que para ele foram escritas, pelos grandes génios que para ele compuseram, pelos inúmeros concertos que o tinham como protagonista até chegar aos dias de hoje baseia-se numa história com muitas histórias e que podem levar a desvios de interpretação. O que é fixo em qualquer abordagem que lhe façamos é o facto de se falar sempre no mesmo instrumento, no mesmo repertório e no mesmo contributo para a progressão, desenvolvimento, criação e escrita do que é a História da Música.

1.2 O Repertório para Bandolim

O repertório para bandolim apresenta uma dimensão vastíssima pois foi sendo, durante os vários séculos, um instrumento escolhido para composições de alguns dos maiores compositores da história da música. A abordagem ao bandolim, no que respeita ao repertório, tem sido feita em diversas ordens. Se, por um lado, o bandolim é reconhecido como um instrumento popular e defende, por isso, um repertório tradicional (revelando um papel preponderante nesse nível), por outro, durante alguns períodos da história da música, por questões de ordem social, cultural e até mesmo geográfica, as obras que eram interpretadas no bandolim passavam por transcrições de peças para violino ou guitarra. Contudo, o repertório escrito especificamente para bandolim no âmbito erudito esteve sempre presente e, nesse sentido, esta brevíssima seleção de obras contempla algumas das mais emblemáticas composições da história do repertório para bandolim que, de certa forma, desviaram alguns dos caminhos que estavam a ser traçados e trouxeram o bandolim aos dias de hoje na forma em que o encontramos baseado no repertório que nos é possível contemplar.

A primeira obra escrita destinada categoricamente ao bandolim é datada do ano de 1700 sob a mão de Francesco Conti (1681-1732) com um manuscrito do seu contemporâneo Filippo Sauli. Esta obra, denominada *Sonata al Mandolino Solo* é de uma época em que as ordens de cordas do bandolim ainda não tinham a afinação modelo que

conhecemos hoje tal como acontecia com as suas medidas e estruturas técnicas. Num outro plano, Marc' Antonio Bononcini (1677-1726) foi o primeiro a introduzir o bandolim na ópera. Este compositor fê-lo no ano de 1717 na ópera *Peleo* enquanto acompanhamento da ária *La Conquista del Velo d'Oro*. Para além do bandolim, esta ária era acompanhada de cordas em pizzicato (Wolki, 1984).

No ano de 1736, um dos mais marcantes compositores do período Barroco, Georg Friedrich Haendel (1685-1759) compunha a oratória *Alexander Balus* e, inserida nesta oratória, estaria a ária *Hark, he Strikes the Golden Lyre*. Nesta ária, a Lira de Ouro é representada pelo bandolim tendo sido esta ária um dos principais contributos que Haendel daria ao repertório de bandolim. Neste mesmo período histórico estava em atividade criativa Antonio Lucio Vivaldi com os seus célebre três concertos para bandolim (Wolki, 1984).

Vivaldi ofereceu ao repertório bandolinístico o *Concerto para Bandolim em Ré maior Rv 93*, o *Concerto para Bandolim em Dó maior Rv 425* e o *Concerto para dois Bandolins em Sol maio Rv532*. Estes concertos entraram no círculo do repertório para bandolim representando, provavelmente, as mais célebres obras para o instrumento e que persistem até hoje nesse estatuto. Contudo, o contributo de Vivaldi passou também pela inclusão do bandolim na abertura da oratória *Juditha Triumphans* cuja primeira apresentação pública ocorreu em 1716 (Pincherle, 1957).

Apesar de já ter sido utilizado na ópera, o bandolim é incluído como parte integrante na orquestra operática no ano de 1760 pelo compositor Gian Francesco de Majo na obra *Astrea Placata*. Este compositor dedicou ao bandolim um leque de obras, contudo o aspeto referido terá sido um dos mais importantes contributos para a história do bandolim ganhando este um espaço no circuito artístico. O mesmo se verifica com a serenata *Barbeiro de Sevilha* de Giovanni Paisiello (1740-1816) do ano de 1780 tendo defendido esta o estatuto da obra mais importante e reconhecida para bandolim até aos dias de Mozart (Bone, 2010).

Um ano depois do *Barbeiro de Sevilha*, em 1781, Joseph Carpentier compunha canções com acompanhamento de guitarra e bandolim e Johann Adolf Hasse, falecido em 1783, nesta época, escrevia o concerto com *Mandolino Obligato*. A atribuição desta designação desempenhou um papel importantíssimo para o reconhecimento do bandolim

como o instrumento eleito de forma objetiva para desempenhar a função musical que estava definida pelo compositor no sentido de não abrir espaço para que outro instrumento a desempenhasse exponenciando o seu nível de importância (Cherednik & Eidson, 1986).

Na ópera *Don Giovanni*, datada de 1787, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), deixa escrita a mais famosa secção para bandolim aplicada no acompanhamento da Canzonetta *Deh Vieni alla Finestra*. Pelos aspetos técnicos necessários à interpretação desta obra, apesar da exigência não ser complexa, pelo contexto em que surge e pela genialidade do compositor, esta obra, para além de revelar o conhecimento que Mozart tinha acerca do instrumento e a intenção objetiva de que fosse o bandolim a assinar a interpretação da célebre secção, desempenhou um papel fundamental para a visão social e artística do bandolim enquanto instrumento acompanhador, tal como afirmando nas restantes obras de Mozart que incluíram o bandolim. Esta visão esta que ficou enraizada durante alguns anos. A interpretação desta canzonetta com a parte do bandolim atribuída a outros instrumentos, o que aconteceu em momentos do século seguinte por fatores contextuais, foi alvo de críticas por parte de alguns teóricos e compositores (Brent, 2007).

Um outro compositor de inigualável reconhecimento e pertencente à primeira Escola de Viena, Ludwig van Beethoven (1770 -1827), deixou um conjunto de obras para bandolim e piano, que são um espelho estilístico da época pois reúnem as características respetivas, de uma importância incontornável. Destaca-se a obra *Andante com Variações em Ré Maior* WoO 44 (Bone, 2010).

Entre 1778 e 1838 Johann Nepomuk Hummel foi-se tornando um compositor de referência e também deu o seu contributo para o repertório para bandolim com uma obra de referência, o *Concerto em Sol Maior* S28. Uns anos mais tarde, Giuseppe Verdi, que viveu entre 1813 e 1901, acrescentou à sua obra *Otelo*, Bandolim e Guitarra e, entre 1904 e 1906, o compositor Gustav Mahler (1860-1911) compunha a sua sétima sinfonia com o bandolim incluído tal como viria a verificar-se na oitava sinfonia e em *A Canção da Terra* (Wolki, 1984).

Sergei Sergeievitch Prokofiev (1891-1953) também não deixou que o bandolim caísse no espaço do esquecimento ao deixar escrito secções musicais para serem interpretadas pelo bandolim e, em verificação desse aspeto, fez estreiar no ano de 1940, baseada nos escritos de William Shakespeare, a famosíssima obra *Romeu e Julieta* com

o bandolim presente num momento do segundo ato (batizado como a *Dance with Mandolin*) e num outro momento no terceiro ato (*Morgenserenade*) (Brent, 2007).

Os compositores referidos anteriormente são do círculo dos grandes mestres da História da Música e, por isso, as suas obras defendem uma relevância assertiva no rumo da história da música. Pelo mesmo motivo, o facto de as assinaturas terem a carga artísticas, histórica e social que os grandes nomes sustentam, as obras para bandolim estão ao abrigo dessa condição e assumem um carácter imperativo para a divulgação do instrumento e para o entendimento geral do mesmo. Essa terá sido a principal função desempenhada pelas obras que constam de forma muito breve na seleção apresentada.

Elencar as obras para bandolim dos compositores de referência e para o seu repertório impõe-se mencionar os nomes que foram referidos aquando da exposição dos métodos técnicos do século XVIII como Giovanni Battista Gervasio, Gabriele Leone, Pietro Denis, Giovanni Fouchetti ou Michel Correte. Como representação de uma secção abundante e de referência do repertório bandolinístico estão as obras de Carlo Munier e de Raffaele Calace pela ênfase de graciosidade dada ao bandolim.

Haverá ainda, para que a aproximação do repertório a Portugal seja feita, a necessidade de referenciar dois compositores cujas obras permitem o entendimento, em determinados momentos históricos, da visão do bandolim em Portugal. Em primeiro lugar Domenico Scarlatti, (1678-1757) tendo passado parte da sua vida em Portugal, compôs seis sonatas para bandolim e, em segundo lugar, Aleixo Botelho de Ferreira que terá sido um compositor português do século XVIII que compôs uma importante obra para bandolim e baixo contínuo.

A História da Música no que concerne o bandolim passa, mais do que por um conjunto de questões de nível organológico, técnico, social e geográfico, por uma sequência de obras que dignificam o instrumento e que desenham a sua vertente erudita com uma documentação e apresentação factual que não deixa espaço para dúvida. Enquanto que todas as questões dos níveis referidos anteriormente (organológicos, técnicos, sociais e geográficos) podem estar sujeitos a dúvidas, críticas e novas reflexões, a matéria prima que os sustenta, a música, é imutável. Essa imutabilidade oferece aos compositores e às partituras um carácter documental sustentável e de veracidade pois, muito mais do que símbolos e sons, expressam as ramificações que permitem as

inferências contextuais e, acima de qualquer uma dessas inferências, há aspetos que não podem ser desviados da sua factualidade como as evidências de que aqueles compositores escreveram aquelas obras, naquelas datas para determinados instrumentos, nomeadamente para o bandolim.

A diversidade musical de que o repertório para bandolim dispõe, que se tentou, muito brevemente, descrever nesta seleção, faz deste instrumento uma verdadeira fonte cultural e histórica que, inserida no mundo da música de plectro, foi sendo, como ficou evidenciado, representada, defendida e preservada por alguns dos mais importantes compositores que a História da Música nos trouxe ao conhecimento.

1.3 O Bandolim em Portugal

A complexidade em narrar a história da presença do bandolim em Portugal passa pelos mesmos princípios que caracterizam todas as narrações anteriores. Estas circunstâncias não surgem apenas no caso do bandolim, mas também nas histórias dos cordofones em geral pelas modificações morfológicas, organológicas, de técnica e de afinação. Contudo, o processo pelo qual toda a Europa passou no que respeita ao instrumentário e sua evolução foi semelhante na Península Ibérica e em Portugal. Desta forma, foi ficando registado pelos diversos cancioneiros e fontes iconográficas a presença desses cordofones destacando-se neste parâmetro fontes históricas como as *Cantigas de Santa Maria* ou o *Cancioneiro da Ajuda*. Para além de informações acerca dos aspetos organológicos destes instrumentos, determinadas fontes revelam ainda a utilização do plectro (Oliveira, 2000).

Progressivamente, o bandolim foi sendo um instrumento caracterizador da música tradicional devido à sua presença em grupos etnográficos e tunas. Não apenas o bandolim como outros cordofones passaram a ser uma parte viva destas formações acabando por definir a sua estrutura sonora. Este fator implicou, naturalmente, alterações no que concerne à estrutura dos instrumentos, ao tipo de corda utilizado entre outros aspetos (Oliveira, 2000).

Para além deste pendor tradicional que o bandolim foi assumindo em Portugal de forma mais evidente a partir do século XIX, o carácter erudito que o definia anteriormente

não foi deixado de lado pelo que a construção de repertório para bandolim por parte dos compositores Portugueses foi permanecendo.

Não sendo possível nem pretendido efetuar uma enumeração exaustiva do repertório bandolinístico português (tal como explicado nas secções anteriores), há um conjunto de histórias e obras-chave que não podem ser deixadas de parte pois revelam, por um lado, a importância que o bandolim desempenhava e, por outro, a forma como o bandolim se foi afirmando, desenvolvendo e catalisando a contemporaneidade contextual da música de plectro.

As primeiras alusões a fazer são de uma das mais importantes épocas para o bandolim, para a sua história e para o seu repertório, o século XVIII. Por Portugal passou, entre 1719 e 1729, enquanto mestre da Capela Real e Professor, o compositor Domenico Scarlatti (1685-1757) que, na sua obra, compreende três sonatas para bandolim (K77; K81; K88; K89; K90 e K91). O facto de Domenico Scarlatti ter escrito obra para bandolim ter passado por Portugal poderá ter sido uma forma de dar a conhecer o instrumento e o seu repertório deixando, dessa forma, o seu contributo pelo prisma do país. O mesmo fez o compositor Aleixo Botelho de Ferreira com a sua sonata para bandolim e baixo contínuo dividida em três andamentos. Sobre este compositor português a informação bibliográfica é residual ficando, quase exclusivamente, a partitura desta sonata (Borges & Cardoso, 2003).





Figura 4: Sonata para Bandolim e Baixo de Aleixo Botelho de Ferreira

Uns anos após a saída de Domenico Scarlatti de Portugal, o famoso compositor de óperas sérias Italianas, David Perez, assumiu o cargo de Professor na corte de D. José I. David Perez nasceu na cidade italiana de Nápoles em 1711 e faleceu em Lisboa no ano de 1778, era, para além de compositor, violinista e, durante o período em que assume o cargo na Corte Portuguesa (a partir de 1752), escreveu uma sequência de 126 variações para bandolim dedicadas as filhas de D. José I, Suas Altezas Reais. D. Maria Francisca Isabel, uma das filhas do Rei, viria a ser a Rainha D. Maria I.

A adoção das variações para o bandolim não era habitual e, dada a forma de compor que a obra apresenta, pode inferir-se que seriam para aplicar em contexto didático pois, se por um lado não apresentam dificuldades técnicas complexas, por outro, a importância dada à articulação (enquanto conteúdo técnico) durante as variações mostra o conhecimento que Perez tinha acerca do bandolim e da técnica do mesmo (Cranmer, 2011).

Para além destes três importantes nomes para a história do bandolim em Portugal é importante realçar o de um compositor que viveu entre 1760 e 1790, Epifanio Loforte, com o seu Minueto para dois Bandolins ficando, desta forma, salientado o século XVIII em Portugal com o enfoque no bandolim em várias vertentes composicionais (BND > Minuetti per due mädolini, [1760-1790], 2016).

Antonio da Silva Leite (1759 – 1833), compositor Português, para além da dedicação que atribuiu à guitarra, brindou o repertório para bandolim com o seu *Dialogo*

Jocoserio, para voz e dois bandolins e, para a mesma formação, *Dois Duettos*. Estas obras entraram no círculo bandolinístico com o cunho Português e pelo pulso de um consagrado compositor. O mesmo terá acontecido com as *Serenatas para Bandolim* de Augusto Machado que nasceu em 1845 e que faleceu em 1924 (Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, 2016). O século XIX ficou igualmente conhecido pelo lançamento, no ano de 1850, de uma coletânea de fados dedicados ao bandolim com acompanhamento de piano demonstrando as valências do bandolim de um prisma de cariz mais tradicional (Engeström, 1850).

Para concluir esta brevíssima revisão de algumas obras portuguesas para bandolim é incontornável a alusão a dois compositores com uma maior proximidade cronológica aos dias de hoje, Jorge Peixinho e Joel Canhão. Por um lado, o compositor Jorge Peixinho, (1940 -1995), escreveu, para a formação de Bandolim, Piano e Soprano, a obra *A Cabeça do Grifo* datada do ano de 1960 (Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, 2016). Joel Canhão, (1927 - 2005), ter-se-á transformado num nome basilar da música em Portugal, e compôs para bandolim um conjunto de sete bagatelas para Bandolim e Piano (Scalabitano, 2010).

A preservação de instrumentário e de repertório, em qualquer âmbito, passa, naturalmente, pelo ensino tanto dos fundamentos históricos que os compreendem como dos próprios instrumentos. A utilização dos instrumentos de corda no contexto doméstico era a função mais preponderante que estes apresentavam em Portugal durante vários períodos e o contexto do seu ensino era, por isso, o mesmo. Enquanto que as metodologias de ensino, durante as várias épocas, iam sendo alvo de mudança, o ensino dos instrumentos de corda dedilhada eram, por vezes, objetos de exceção à regra e de modernidade no que respeita à didática. Um período em que este aspeto foi notório faz retornar ao século XVIII em que a produção de métodos didáticos em Portugal se mostrava escassa e, em contraste, é editado o Método de João Leite Pita da Rocha, em 1752 (Sá V. , 2013).

O paradigma do ensino da música em contexto doméstico sofreu algumas alterações com a criação de instituições de ensino artístico, nomeadamente com a fundação do Conservatório Nacional no ano de 1835 e, mais tarde, do Conservatório de Música do Porto em 1917 (Castelo-Branco, 2010). Foram, ao longo dos anos, sendo incluídos nos planos de ensino dos conservatórios instrumentos como a guitarra e outros

cordofones dedilhados o que implicou o surgimento dos cursos de Ensino Superior relativos a esses contextos. O bandolim começa a ser ensinado em contexto erudito em Portugal através do Conservatório de Coimbra, fundado em 1985, tendo sido esta, durante anos, a única instituição do género a ensinar o bandolim sob a regência do Professor Flávio Pinho (História do Conservatório, 2016).

Após estudar com o Professor Flávio Pinho e, no Luxemburgo, com o Maestro Juan Carlos Muñoz no conservatório Esch-Sur-Alzette, o Professor António de Sousa Vieira, acrescentou ao seu vastíssimo percurso artístico, a abertura do curso de bandolim no Conservatório de Vila Real em 2007, na Escola de Música de Esposende em 2009, na Companhia da Música em Braga em 2010 e, finalmente, no Conservatório de Música do Porto em 2013 (Associação Cultural de Plectro, 2016).

Um outro ponto de vista, ainda incidente na preservação e divulgação do bandolim e do ser repertório, passa pelas orquestras em atividade em Portugal. Em primeiro lugar, pode referir-se a Orquestra de Bandolins da Madeira, que reúne mais de vinte músicos, e que tem uma importância cultural e artística muito vincada, nomeadamente em questões turísticas (Orquestra de Bandolins da Madeira, 2010).

Por fim, com um objetivo claro de fazer a preservação do instrumento e do repertório dedicado especificamente ao bandolim e à formação de plectro, a Orquestra Portuguesa de Guitarras e Bandolins. Esta orquestra, que surge pela mão de António de Sousa Vieira, no ano de 2007 tem, ao longo destes anos, marcado presença como um dos mais importantes pilares no circuito da música de Plectro em Portugal (Associação Cultural de Plectro, 2016).

A utilização do bandolim em Portugal enquanto veículo de preservação e divulgação do repertório tradicional e popular foi, e continua a ser, uma secção significativa das funções do instrumento e que contribui para a preservação do próprio. Essa preservação tem sido feita pelas tunas académicas e das cidades e pelos grupos de música tradicional e folclórica. Contudo, o repertório erudito que lhe foi atribuído durante os vários séculos, apesar de ter estado submerso em Portugal de forma significativa, de há uns anos a esta data começou a ser tido em conta através do ensino e da interpretação do mesmo. Esse vasto repertório, com as intenções de emergência que apresenta, revela as potencialidades que o bandolim tem enquanto instrumento do círculo artístico em

Portugal onde a aceitação, o espaço a preencher e a conquistar demonstram uma amplitude evidente.

II – CONTEXTO GERAL DE INTERVENÇÃO

2.1 Conservatório de Música do Porto

O projeto de intervenção pedagógica a que este documento se refere *O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais* teve como fundamento basilar a sua aplicação no contexto prático. Essa intervenção ocorreu no Conservatório de Música do Porto.

No ano de 1835 foi fundado, em Lisboa, o Conservatório Nacional abrindo uma porta fundamental para a evolução do ensino artístico especializado. Este percurso foi espelhado na cidade do Porto com as tentativas do pianista Raimundo Macedo e com as suas iniciativas empreendedoras em campo desde 1911. Finalmente, em 1917, no dia primeiro de julho, foi aprovada a criação do Conservatório de Música do Porto.

Com um total de 339 matrículas os alunos foram integrados nos cursos de Canto, Violino, Piano, Viola, Violoncelo, Sopros e Composição. Com sede na travessa do Carregal, o Conservatório de Música do Porto contava, na sua organização docente, com nomes como o de Raimundo Macedo, Joaquim de Freitas, Ernesto Maia (desempenhando funções de subdiretor) e Moreira de Sá (diretor do Conservatório).

No ano que seguiu a Revolução dos Cravos, no Porto, foram as instalações do Conservatório mudadas para Palacete Municipal. Esta segunda morada foi mantida até 2008 aquando da transferência da instituição para a Praça Pedro Nunes. As duas alterações de local pretenderam dar resposta, por um lado, à grande afluência de novos estudantes que pretendiam ingressar os cursos do Conservatório de Música do Porto e, por outro, à necessidade de uma constante melhoria nos espaços e condições de trabalho que iam sendo notórias.

As orientações normativas que caracterizam este Conservatório são as ministeriais permitindo uma autonomia muito residual e os seus cursos, desde a origem, tiveram as bases legais nos trâmites do Conservatório Nacional.

O Conservatório de Música do Porto foi e continua a ser um importante marco cultural para a cidade do Porto. Para além de albergar espólios artísticos e documentais de personalidades como Guilhermina Suggia, Nicolau Ribas, Cláudio Carneiro ou

Contexto Geral de Intervenção

Fernando Correia de Oliveira, entre muitos outros, também tem sido preponderante na formação de músicos que desenvolvem carreiras meritórias e tem um estatuto de pioneiro na criação da atual Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música que começou na Orquestra do Conservatório do Porto. Por todas estas condições e história, esta instituição é, e sempre foi, caracterizada pelo seu reconhecido sentido de competência na formação de jovens músicos, pela exigência que transparece para os seus profissionais e pelo rigor que defende nas mais variadas funções e atividades em que o seu nome é inserido.

Atualmente, o Conservatório de Música do Porto, sob a direção de António Moreira Jorge, conta com mais de mil alunos com idades compreendidas entre os seis e os vinte e três anos, com mais de cento e sessenta professores e com uma oferta educativa segundo os parâmetros da Portaria nº 243-B/2012 de 13 de agosto e da Portaria nº225/2012 de 30 de julho salvaguardando os níveis de iniciação, básico e secundário com mais de vinte instrumentos em lecionação. Ainda estão no campo de ação cursos livres com enfoque na Música Tradicional e de Jazz. Sendo evidente a alargada oferta educativa o horário de funcionamento obedece, naturalmente, a esta extensão ficando compreendido entre as 8.20 horas e as 22.20 horas durante a semana e entre as 8.20 horas e as 13.20 horas nos sábados.

A admissão a esta instituição é feita através de provas abertas a todos ficando evidente que a procura supera, em muito, a oferta, e o seu impacto tem sido de tal ordem que a origem geográfica dos alunos se estende por cerca de quarenta e cinco municípios, desde a área do centro do Porto até Santo Tirso ou Amarante.

Uma outra característica fundamental do Conservatório de Música do Porto é a abertura a parcerias. Para além de necessidade de certificar os alunos de aproximadamente vinte escolas de ensino particular e cooperativo, também estabelece protocolos com instituições como a Casa da Música, o Coliseu do Porto, a Orquestra do Norte, a Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, a Universidade Católica, a Universidade do Minho, entre muitas outras.

O Conservatório de Música do Porto tem como missão formar, de forma integral, os alunos na área da música na orientação de prosseguir estudos no ensino superior desta área e preza a promoção de competências em todos os seus domínios.

A oferta educativa do Conservatório de Música do Porto tem vindo a ser alargada com abertura dos cursos de instrumentos como o Acordeão ou a Guitarra Portuguesa. No ano letivo de 2013/2014, foi também dado espaço ao Bandolim através da orientação do Professor António de Sousa Vieira.

2.2 Caracterização das Turmas

Este projeto de intervenção pedagógica, aplicado nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical, tinha como ponto de partida os alunos de duas turmas em concreto. Apesar deste ter sido o contexto que serviu de base para o início do estágio académico, o projeto acabou por ser aplicado, de forma distinta, em todas as aulas e turmas que foram salvaguardadas durante o período referido.

Desta forma, o projeto foi aplicado numa turma de terceiro ano de iniciação (Formação Musical), quarto ano de iniciação (Formação Musical), quinto ano (primeiro grau de Formação Musical) e nas duas turmas que foram assumidas numa primeira instância, uma turma do décimo primeiro ano (sétimo grau) de História da Cultura e das Artes e uma turma de sétimo ano (terceiro grau) de Formação Musical.

Formação Musical

A turma de Formação Musical em questão, frequentou o terceiro grau do ensino artístico no Conservatório de Música do Porto no ano letivo 2015/2016 tendo sido composta por dezasseis alunos. Doze desses alunos do sexo masculino e quatro do sexo feminino. Os alunos demonstravam, habitualmente, um bom ambiente refletido pela turma dada a boa educação e obediência de todos, contudo, as conversas paralelas não eram raras, porém, quando ocorriam, eram rapidamente encerradas com uma chamada de atenção.

Da totalidade dos alunos salientam-se cinco (quatro do sexo masculino e um do sexo feminino) que se mostravam extremamente tranquilos e muito dificilmente se envolviam em conversas com os colegas. Nos restantes, o mesmo não se observava sendo que se desconcentravam com facilidade, tecendo, por vezes, considerações despropositadas e, em situações limite, foi necessário alterar a disposição física da sala.

Contexto Geral de Intervenção

As aulas de Formação Musical desta turma ocorreram no final do dia, entre as 18.40h e as 20.10h.

No que respeita ao desenvolvimento cognitivo, esta turma encontrava-se num registo médio, sem problemas de gravidade acrescida a salientar. Por outro lado, um dos alunos apresentava uma capacidade de leitura solfejada superior aos seus colegas e ao que seria de esperar.

História da Cultura e das Artes

A turma de História da Cultura e das Artes (H.C.A.) alvo da intervenção pedagógica descrita era composta por dezasseis alunos do décimo primeiro ano de escolaridade do ensino artístico do Conservatório de Música do Porto no ano letivo de 2015/2016. Nove dos alunos desta turma eram do sexo masculino e os restantes oito do sexo feminino.

Apesar de ter sido uma turma bastante heterogénea quanto a posturas, atitudes e personalidades, todos os alunos comportavam um conjunto de características gerais de boa conduta comuns. Estas características resultaram numa boa relação com os elementos da turma, com a professora da disciplina e num ambiente geral bastante positivo. As aulas de História da Cultura e das Artes desta turma ocorriam às segundas-feiras entre as 15.20h e as 16.50h e às terças-feiras entre as 14.20h e as 15.05h.

Não foram evidenciadas dificuldades nem exceções no que concerne ao desenvolvimento cognitivo dos alunos, pelo que todos se enquadravam num registo de desempenho médio em que se distinguiam positivamente três alunos por características de organização, capacidade argumentativa e dedicação à disciplina.

Na generalidade foi uma turma interessada e que dedicava horas de estudo em casa para a disciplina, mas eram, por vezes, prejudicados pelas conversas paralelas que desenvolviam na sala de aula.

Contexto Geral de Intervenção

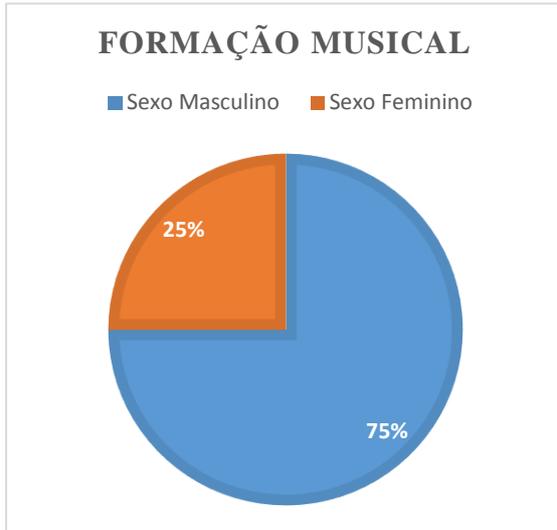


Gráfico 1: Distribuição dos Alunos por Gênero (Terceiro Grau de Formação Musical).



Gráfico 2: Distribuição dos Alunos por Gênero (Sétimo Grau de História da Cultura e das Artes).

III – INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

3.1 Introdução

A intervenção pedagógica em torno do tema que diz respeito a este relatório: *O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim*, dividiu-se em três grandes grupos. O primeiro é baseado na observação de aulas lecionadas nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical no Conservatório de Música do Porto. A segunda etapa compreende o período de lecionação e aplicação efetiva nesse contexto do projeto e, por fim, a idealização, preparação e realização do momento artístico (e didático) final. Ainda no âmbito de intervenção, com o enfoque no bandolim e no seu repertório, estão as participações nas diversas atividades que serão descritas e que foram organizadas e levadas a cabo pelo Conservatório de Música do Porto.

Todos os momentos que compreendem as fases da intervenção pedagógica foram orientados para uma recolha de dados que se foi particularizando com o progresso da aplicação do projeto para que a solidez do mesmo fosse cada vez mais visível e os resultados práticos fossem evidentes. Desta forma, até que todos os fundamentos do tema fossem consolidados, a observação das aulas lecionadas pelos Professores Cooperantes do estágio teve um pendor essencial. Serviu, entre muitos outros aspetos, para clarificar o contexto em que iria ser apresentado e aplicado o projeto dando visibilidade ao contexto geral e atual de ensino e, de forma mais particular, às turmas, alunos e pilares das disciplinas em questão.

3.2 Fase de Observação de Aulas

A observação de aulas tem vindo, nas últimas duas décadas, a constituir uma ferramenta de evolução em tendência ascendente para a melhoria dos contactos profissionais em prol da melhoria da qualidade de ensino refletindo vantagens para a comunidade académica. Se, por um lado, esta observação treina o reconhecimento de fenómenos de aprendizagem e sensibiliza quanto à relação com alunos, por outro permite o posicionamento crítico em relação aos momentos pedagógicos e promove um maior

relacionamento entre todos os envolvidos (Manual de Apoio à Observação, 2014). Os procedimentos e comportamentos de observação de aulas requerem um assimilar de um conjunto de conceitos base que catalisam a recolha de dados desde os mais gerais até os mais específicos. Desta forma, e descartados os fundamentos avaliativos, a fase referida partiu de uma primeira etapa que originou uma elucidação acerca do contexto em concreto.

No caso específico deste projeto de Intervenção pedagógica, o processo de observação de aulas começou com uma reunião com os professores cooperantes do estágio no dia 12 de outubro de 2015. Estas reuniões preliminares começaram com uma reflexão acerca da importância da observação de aulas na formação de professores para notas de resolução de problemas momentâneos bem com sobre a importância e natureza das disciplinas. Fez-se uma breve caracterização das turmas, uma apresentação dos moldes habituais das disciplinas e discutiu-se os horários ideais para a observação das aulas. Seguiu-se uma visita pelo Conservatório, recolha de programas, recolha de planificações e reflexão sobre o projeto educativo.

As observações das aulas na disciplina de História da Cultura e das Artes e na disciplina de Formação Musical refletiram o desenvolvimento de um método que tem como ponto de partida os aspetos gerais de observação (baseados em tabelas de observação das quais foram retirados alguns dos tópicos) e, gradualmente, particulariza aspetos considerados fundamentais.

No caso da disciplina de História da Cultura e das Artes, o primeiro objetivo passava por entender a existência ou não de um modelo pedagógico funcional que acabou por se mostrar presente. Esse modelo passava por uma breve introdução à aula com apresentação do sumário e reflexão acerca de tópicos extra-aula que tenham de ser debatidos, exposição da matéria com particular chamada de atenção para um ambiente de silêncio e registo esquemático no quadro branco das características a reter ou dos tópicos que encaminham o conhecimento para o local pretendido. Progressivamente, foi-se tornando evidente que este modelo seguido era funcional e ia de encontro às dificuldades dos alunos. É importante salientar que nem todas as aulas ocorreram desta forma pois houve, por exemplo, momentos de realização de fichas de trabalho, de identificação e excertos e as audições de obras relacionadas com os conteúdos ocorreram, praticamente, em todas as aulas.

As conversas paralelas e as chamadas de atenção aconteciam com alguma frequência apesar da excelente relação professor-aluno sendo sempre colocado em destaque o conhecimento na forma de conteúdo para que este fosse levado a bom porto. Um dos principais dados recolhidos e alvo de destaque na observação é a falta de autonomia, demonstrada pelos alunos, na retirada de apontamentos. Essa dificuldade em estar localizado num texto, num discurso ou em ambos era evidente em diversas aulas criando a necessidade de retomar um discurso anterior. Por outro lado, a dificuldade que os alunos apresentavam a tirar notas de tudo o que era dito obrigavam a professora, por vezes, a assumir um posicionamento que aproximava a exposição de conteúdos à forma de ditado, demonstra interesse nos conteúdos e na disciplina. Esse interesse foi sendo revelado várias vezes em diversas situações.

No caso de formação musical as observações de aulas passaram pelo mesmo processo apesar da natureza da disciplina ser profundamente diferente. Desde logo, as idades dos alunos das turmas das aulas assistidas eram bastante inferiores o que encaminha a observação para outros paradigmas.

As dinâmicas das aulas de Formação Musical são diferentes e dizem respeito ao grau do ensino artístico a que se aplica a aula. Esse fator implica uma recolha de dados diferente em cada contexto. As aulas assistidas foram, na sua grande maioria, em turmas de iniciação quatro e de terceiro grau, ambas com características e números de alunos que as identificam e que, naturalmente, definem as especificidades das aulas.

As metodologias e estratégias desenvolvidas nestas aulas foram de várias ordens no sentido de responder às necessidades dos alunos, ao desenvolvimento de competências inerentes à disciplina e às exigências desta. Praticamente todas as aulas eram orientadas com uma ficha de trabalho e, o facto de os alunos terem um suporte físico em mãos do que se estava a passar na aula, permitia que focassem, mais facilmente, a atenção. Por outro lado, a tranquilidade, o registo vocal da professora e a boa relação que era mantida com os alunos ajudava a que as turmas (que eram, na sua génese, um pouco agitadas) estivessem mais concentradas. Um aspeto constatado que é importante salientar prende-se com a descida rápida de agitação que acontecia desde a entrada dos alunos da sala de aula até ao início da mesma. A chamada oral para marcação de faltas e presenças era, em muitas aulas, o momento de viragem no comportamento dos alunos.

De um modo geral, e segundo as considerações dos Professores Cooperantes, a presença nas aulas assistidas não alterou o comportamento dos alunos o que permitiu uma observação mais verdadeira e de encontro e colisão com a realidade dos processos de ensino-aprendizagem nas disciplinas referidas.

Os momentos de observação de aulas foram sendo realizados durante todo o ano letivo tendo constituído a secção mais extensa do estágio. Esse fator criou uma forte familiarização com o processo clarificando, de forma mais assertiva, a importância de efetuar observações de aulas durante a formação académica e, até mesmo, durante a carreira profissional da docência dadas as inúmeras vantagens que são evidenciadas através da dita observação. Para além de uma exposição fiel da realidade contextual dos sistemas implicados na lecionação, as observações de aulas permitiram um confronto com a realidade a que o período seguinte (lecionação de aulas) iria obrigar a entrar em contacto.

Para além de possibilitar uma identificação teórica do que iria ser na prática a aplicação do projeto de intervenção pedagógica, a fase de observação de aulas, em ambas as disciplinas, foi também uma importante e consistente fase de recolha de dados sujeitos a análise nas fases seguintes que resultariam na visualização de resultados, alguns espectáveis e outros que viriam a emergir.

3.3 Fase de Lecionação

Após um processo marcado unicamente pela observação de aulas, aliou-se ao mesmo a fase de lecionação. Inicialmente, das dez aulas de História da Cultura e das Artes e das dez aulas de Formação Musical, seriam para dedicar ao projeto de intervenção artística: *O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim*, três das dedicadas ao décimo primeiro ano (História da Cultura e das Artes) e três dedicadas ao terceiro grau (Formação Musical).

Para além destas turmas, o estágio fez com que fossem lecionadas aulas nos quatro ciclos de ensino e foi possível aplicar os princípios do projeto em todas as aulas

assumindo como objetivo principal a preservação e divulgação do repertório para bandolim e, no fundo, dar a conhecer o instrumento.

Para que tal fosse possível, em todas as aulas de História da Cultura e das Artes foram feitas referências ao bandolim e ao seu repertório em várias vertentes desde a enumeração de obras passando pela audição das mesmas ou, simplesmente, pela contextualização de breves apontamentos acerca do bandolim nas épocas, estilos ou géneros que, em jeito de conteúdo, estavam no plano de lecionação. Desta forma, em todas as aulas desta disciplina, foi referido ou ouvido o bandolim.

No caso da disciplina de Formação Musical, todas as aulas lecionadas nos três ciclos previstos (primeiro, segundo e terceiro), partiram de um excerto de repertório para bandolim e, em muitas delas, foi o bandolim a ferramenta utilizada para exercícios de ditados.

3.3.1 História da Cultura e das Artes

A primeira aula lecionada no âmbito do estágio foi no dia 7 de março de 2016 perante a turma de História da Cultura e das Artes (H.C.A.) do décimo primeiro ano do Conservatório de Música do Porto. O sumário foi relativo à Música Instrumental do período Barroco, nomeadamente o Concerto e estiveram presentes dezasseis dos dezassete alunos desta turma.

Numa primeira abordagem à turma efetuou-se uma apresentação das linhas gerais do mestrado, do estágio e do projeto artístico em desenvolvimento. Após esta primeira clarificação de atividades iniciou-se a contextualização do género instrumental a abordar e dos géneros instrumentais desenvolvidos na época. Após breves apontamentos biográficos acerca de alguns compositores, estava feito o pano de fundo para a apresentação do género e para a sua ponte com o bandolim. Essa ponte ocorreu na segunda aula que perfazia a unidade didática com a primeira aula ao fazer-se referência a Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach e aos seus concertos, características e contributos.

Enquanto se apresentava a vida e obra de Antonio Vivaldi abordaram-se os três concertos do mesmo para Bandolim com respetivas audições (Concerto para Bandolim em Ré Maior (Rv 93); Concerto para Bandolim em Dó Maior (Rv 425) e Concerto para

dois Bandolins em Sol Maior (Rv 532)). A surpresa e a curiosidade demonstradas por parte dos alunos foram evidentes nesta que foi a primeira referência auditiva ao instrumento e, na grande maioria dos alunos desta turma, o primeiro contacto com o instrumento. Durante este momento foi feita referência a algumas conversas que aconteceram fora do contexto da aula e que demonstraram um profundo desconhecimento por parte de alguns alunos acerca do bandolim e do seu repertório. Nesse sentido, foi aberta a aula ao diálogo sobre o instrumento tendo surgido dúvidas de várias ordens desde questões técnicas, de afinação, organologia, ergonomia a repertório, história geral, intérpretes e escolas.

A admiração e receptividade que os alunos evidenciaram perante esta novidade mostrou que a exploração deste tema tinha espaço suficiente no público em questão. O que mais foi vincado enquanto fator de surpresa foi, simplesmente, o facto de António Vivaldi ter escrito concertos para bandolim.

A terceira aula lecionada nesta disciplina ocorreu no dia 14 de março de 2016 e baseou-se no acompanhamento dos alunos para a elaboração dos trabalhos de grupo que iriam ser apresentados na aula seguinte, após o intervalo de férias que separa o segundo do terceiro período. Foi notório que seria uma oportunidade importante para o contacto com os alunos, para explicar as exigências relativas aos trabalhos, para apresentar alguns conteúdos e fazer referências importantes.

Após a necessária exposição inicial deu-se a saída da sala de aula em direção à Biblioteca onde os alunos iniciaram a pesquisa em grupos de trabalho. Foi feito um acompanhamento a cada grupo com espaço para relembrar as linhas gerais dos trabalhos, apresentar conteúdos que poderiam ser incluídos nas pesquisas, reforçar a pertinência do repertório para cordofones dedilhados, nomeadamente para o bandolim, sugerir bibliografia válida e útil e estabelecer mais pontos de contacto com os alunos. A oportunidade de gerir uma atividade desta natureza foi de uma importância inoidável pois foi acordado que o acompanhamento dos trabalhos de grupo abarcaria todas as fases desde a formação dos mesmos passando pela orientação dos trabalhos até à avaliação.

As aulas quatro, cinco e seis foram dedicadas às apresentações dos trabalhos de grupo e ocorreram, respetivamente, nos dias 4 e 5 de abril de 2016. Nestas aulas a organização passava por uma pequena abordagem inicial e final e, após cada

apresentação, por uma secção de dúvidas, diálogo e debate acerca da utilização bibliográfica. Os trabalhos tinham como ponto de partida a vida e obra de um compositor do período Barroco escolhido e a seleção para uma abordagem mais profunda de uma das suas obras.

Apesar de terem ocorrido alguns percalços iniciais que causaram a necessidade de alterar a ordem das apresentações, estas aulas foram ricas em aspetos que, mais uma vez, obrigavam à saída da zona de conforto. Esses aspetos passaram pela necessidade de avaliar os grupos, segundo grelhas de avaliação pré-concebidas, desde o conteúdo à apresentação durante toda a exposição dos mesmos. Esta experiência permitiu conhecer um outro lado da docência que é preponderante e dotado de uma grande exigência.

A sétima aula ocorreu no dia 18 de abril de 2016 em que foi feita uma contextualização histórica e musical do período clássico. Foram cumpridos todos os tópicos da planificação apesar de um pequeno atraso inicial. Deu-se início com uma apreciação global aos trabalhos de grupo conforme estava planificado e, de seguida, um diálogo orientado acerca do período clássico e dos ideais iluministas no sentido de partir para a exposição de conteúdos através das ideias prévias dos alunos. Neste sentido, foram abordadas várias áreas da cultura e das artes como a pintura ou a filosofia. Seguiu-se a abordagem às novidades musicais da época.

Alguns dos conteúdos já estavam relativamente dominados, aspeto que facilitou a gestão da aula. Todas as características essenciais, ora iam sendo expostas de forma a que os alunos tivessem oportunidade de tomar notas, ora iam surgindo, de forma esquemática na apresentação PowerPoint.

A turma estava especialmente receptiva e concentrada pelo que foi com sucesso que foram apresentados os conteúdos e feitas as secções de diálogo, essencialmente, nos momentos em que era a filosofia que estava em primeiro plano.

No que diz respeito à oitava aula, que esteve no seguimento da aula anterior, centraram-se os conteúdos nos estilos Galante, Sensível e movimento Sturm und Drang e na comparação estilística entre o Barroco e o Clássico. Esta aula foi assistida pela Professora Doutora Elisa Lessa, Professora Supervisora do Estágio.

Após diferenciados os estilos referidos passou-se à enumeração das diferenças entre os períodos. Algumas das características contrastantes gerais foram sugeridas por uma projeção, as restantes foram debatidas com os alunos veiculando uma síntese da unidade didática no final da discussão. A participação da turma permitiu desenvolver importantes momentos de debate que mostraram o entendimento geral acerca dos conteúdos.



Figura 5: Esquema-síntese de aula (aula HCA nº8) (pelo autor)

As referências ao repertório para cordofones dedilhados passaram pelo compositor Aleixo Botelho de Ferreira, Domenico Scarlatti e David Perez. Passou pela turma uma edição da obra com variações para bandolim de David Perez que foram desenvolvidas enquanto este compositor trabalhava na corte portuguesa em jeito de curiosidade e ferramenta didática.

A aula número nove lecionada no contexto referido teve lugar no dia 16 de maio de 2016 e resumiu-se à exposição de conteúdos acerca da sonata clássica e seus antecedentes. De um modo geral, o alinhamento desta aula passou pela definição etimológica da palavra *sonata*, antecedentes da sonata clássica, características da sonata clássica e contributo de Carl Philipp Emanuel Bach para o género. Passou-se ainda pela sonata enquanto género pedagógico, aristocrático e doméstico. Foram apresentadas também algumas exceções à estrutura tipicamente clássica da sonata que estava a ser apresentada e foi feita referência às sonatas para bandolim de Domenico Scarlatti.

Intervenção Pedagógica

Como estratégia final foi feita uma síntese de todos os conteúdos e contextos abordados para fazer a ponte com o gênero sonata na Primeira Escola de Viena que representava a restante parte da unidade didática. Essa seção final da unidade didática foi lecionada na aula número dez, no mesmo dia, que se seguia à anterior.

Nesta última aula os conteúdos passaram pelas referências biográficas aos três mestres de Viena e ao seu desenvolvimento do gênero sonata. As audições foram a fase seguinte bem como a referência às seis obras para bandolim que Beethoven deixou escrita, nomeadamente à sonatina para Bandolim e Piano no sentido de explicar o conceito. No final da aula foi feita, de forma oral e em conceito de diálogo, uma revisão de toda a unidade didática. Essa partilha de informações durante a síntese, orientada por um esquema-síntese contido no PowerPoint, foi a forma de, por um lado consolidar os conteúdos lecionados e, por outro, avaliar se estes foram apreendidos.

Tendo sido esta a última aula lecionada do estágio na turma e na disciplina de História da Cultura e das Artes houve espaço para um agradecimento formal da disponibilidade, da atenção e do bom ambiente que foi criado em todos os momentos de observação, de intervenção e de ocorrências fora da sala de aula.

A turma de décimo primeiro ano em que se desenvolveu esta parte do estágio e do projeto de intervenção pedagógica teve uma rápida aceitação e disponibilidade facilitando, rapidamente, a aplicação dos fundamentos estruturais que se propunham e permitindo que fossem assimilados com sucesso. De um modo geral, todas os momentos foram marcados por um ambiente que veiculava, muitas vezes, as referências ao repertório para bandolim criando espaço para a resolução de dúvidas e conceitos pré-estabelecidos que os alunos iam colocando.

Cada aula partiu de tópicos a nível de conteúdos orientados pela Professora Cooperante originando um processo tripartido. Em primeiro lugar, a planificação, em segundo, a execução e, em terceiro, o relato e reflexão acerca da mesma.

3.3.2 Formação Musical

A intervenção pedagógica na vertente de lecionação de aulas na disciplina de Formação Musical teve início no dia 6 de abril de 2016 em que estiveram presentes dezanove alunos do quarto ano de iniciação do Conservatório de Música do Porto. Nesta aula começou a ser posto em prática nesta disciplina o projeto de intervenção a que este relatório diz respeito através da utilização de um excerto do terceiro andamento do Concerto em Dó Maior para bandolim de Vivaldi Rv 425. As explicações acerca do instrumento foram necessárias dado o desconhecimento dos alunos sobre o mesmo o que despoletou, mesmo nas tenras idades dos interlocutores uma discussão interessante e um esclarecimento de dúvidas eminente.

Concerto em Dó Maior

Antonio Vivaldi

The image displays a musical score for Mandolin, consisting of four staves. The first staff is labeled 'Mandolin' and shows a melody in G major (one sharp) and 2/4 time. The subsequent three staves are labeled 'Mand.' and show a rhythmic accompaniment. The first staff of the accompaniment starts at measure 7, the second at measure 12, and the third at measure 17. The score ends with a double bar line.

Figura 6: Excerto do terceiro andamento do Concerto em Dó Maior para bandolim de Vivaldi Rv 425.

Devido ao facto de serem dez as aulas previstas para a lecionação desta disciplina, com vista a aplicar um trabalho solido e baseado no processo de observação, foi desenvolvido um modelo aplicável em todas as aulas para que fosse mais evidente o resultado final. Esse modelo começou a estar em aplicação nesta primeira aula e foi baseado numa ficha de trabalho com alguns dos exercícios assumidamente pertinentes para o desenvolvimento musical dos alunos inspirado num trabalho académico desenvolvido numa unidade curricular do plano de estudos do Mestrado.

Intervenção Pedagógica

Após a explicação dos exercícios previstos e de uma breve introdução à aula através da improvisação, seguiu-se o plano da ficha de trabalho com os exercícios propostos. A planificação foi cumprida bem como os seus objetivos.

No mesmo dia, 6 de abril de 2016, ocorreram mais duas aulas desta vez perante o terceiro grau. Esta aula teve como ponto de partida uma ficha de trabalho com a sequência de exercícios propostos e que se introduzia com um excerto do Andante com Variações de Beethoven para Bandolim e Piano (WoO 44/2). A referência ao instrumento e as breves explicações acerca do mesmo foram uma novidade, contudo alguns alunos já conheciam o instrumento. Os exercícios das aulas passavam por improvisação rítmica, leitura rítmica e solfejada e ditados de várias ordens.

A terceira aula, que esteve no alinhamento da anterior permitiu o cumprimento da planificação onde a principal novidade, que fez com que os alunos voltassem a um nível bastante satisfatório de tranquilidade e concentração, foi a interpretação do excerto que havia sido trabalhado no bandolim. O facto de ser um instrumento que não está presente no quotidiano dos alunos permitiu um silêncio e uma atenção contínua nessa fase da aula com a certeza de que o Bandolim deixaria de ser novidade para os que ainda pouco sabiam acerca do instrumento. Naturalmente, esta interpretação foi antecedida de um momento de explicação da história e da organologia do Bandolim.

A aula número quatro lecionado na disciplina de Formação Musical realizou-se no dia 20 de abril de 2016 no quarto ano de iniciação do Conservatório de Música do Porto.

Nesta aula, antes da entrega da ficha de trabalho que regeu os exercícios da aula, foi acrescentado um pormenor à fase inicial da improvisação que consistiu em aplicar algumas condicionantes. Este fator foi sugerido pela Professora Cooperante e teve resultados bastante produtivos. A planificação proposta foi cumprida e realizadas todas as atividades que partiram de um excerto da obra *Phénix* para orquestra de plectro escrita pelo compositor Eric Marchelie.

Nos exercícios de ditado melódico que foram realizados nesta quarta aula, foi o bandolim a ferramenta utilizada para a concretização o que reduziu substancialmente a agitação que no final da aula já se fazia sentir.

Intervenção Pedagógica

A quinta aula de Formação Musical teve como público alvo a turma de terceiro grau (sétimo ano) com a qual já havia trabalhado no Conservatório de Música do Porto e ocorreu no dia 20 de abril de 2016. A aula obedeceu à planificação prevista e, após os momentos de aquecimento inicial, foi inserido o bandolim como forma de interpretar o excerto musical sugerido. Esse excerto pertence ao terceiro andamento do concerto em ré maior para bandolim, Rv93, de Antonio Vivaldi.

No seguimento desta aula esteve a aula número seis perante a mesma turma e no mesmo dia. Os exercícios que estavam previstos foram todos realizados com a exceção do último que assumia o lugar de estratégia de remediação, no caso de ser necessário, o que não se verificou.

No dia 27 de abril de 2016 teve lugar a sétima e a oitava aula numa turma diferente. Estiveram presentes dez alunos do primeiro grau (quinto ano) do Conservatório com a qual nunca tinha trabalhado. Após as apresentações e os momentos de improvisação orientada foi distribuída a ficha de trabalho com a sequência dos exercícios. O excerto a partir do qual foi desenrolada a aula foi de uma obra do compositor Eric Marchelie para orquestra de plectro denominada *Paseo*. O excerto em questão é para bandolim.

Paseo

Eric Marchelie

The image displays a musical score for the piece 'Paseo' by Eric Marchelie, specifically for the mandolin. It consists of four staves of music, each labeled 'Mandolin' or 'Mand.'. The first staff is labeled 'Mandolin' and the subsequent three are labeled 'Mand.'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first staff contains the first three measures of the piece. The second staff starts at measure 4, the third at measure 7, and the fourth at measure 10. The notation includes various rhythmic values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Figura 7: Excerto da Obra Paseo de Eric Marchelie

Seguiu-se a sessão de esclarecimento acerca do instrumento que se revelou um momento de interesse acrescido pois dois dos alunos desta turma estavam a estudar bandolim. Desta forma a turma tinha algumas noções acerca do instrumento e do seu papel na música erudita.

Intervenção Pedagógica

A utilização do bandolim como ferramenta didática foi, mais uma vez, um dos pontos altos da aula tendo acolhido todas as atenções para o instrumento e para o exercício.

No mesmo dia em que ocorreram as aulas anteriores teve lugar a aula número nove na turma de quarto ano de iniciação. Foram feitas as habituais considerações iniciais e procedeu-se aos momentos de improvisação orientada. Seguiu-se a distribuição da ficha de trabalho que partia de um excerto da *Suite The Godfather* de Nino Rota para bandolim. A planificação foi cumprida com a exceção do último exercício (ditado de erros) pois a imprevisibilidade da aula obrigou à explicação de uma célula rítmica com a qual os alunos ainda não estavam familiarizados e este momento assumiu um lugar de destaque e prioritário. Pelos resultados demonstrados pelos alunos nos exercícios que iam sendo propostos, a aula decorreu com sucesso.

Estavam programadas duas aulas para o dia 4 de maio de 2016, no terceiro grau, que não foram lecionadas por motivos de saúde. Apesar de previstas, planificadas, com os materiais didáticos preparados e prontos para ser aplicados, foi em concordância com a professora cooperante de Formação Musical que se decidiu adiar a leção da última aula do contexto. Em primeiro lugar pelas dificuldades físicas inerentes ao estado de saúde e, em segundo lugar, pela iminência de transmissão da doença no contacto com os alunos. Desta forma a aula número dez desta disciplina ocorreu no dia 6 de junho de 2016.

Nesta última aula, dedicada ao quarto ano de iniciação do Conservatório de Música do Porto, a disposição da sala assumia uma sequência retangular devido a outras atividades que haviam ocorrido na sala, a disposição não foi alterada para a leção da aula o que permitiu um contacto visual diferente com os alunos de forma mais ampla.

Os excertos trabalhados nesta aula pertencem à VI mazurca para bandolim de Raffaele Calace e, mais uma vez, o bandolim mostrou-se uma útil ferramenta para a realização dos exercícios dada a mudança tímbrica e a baixa intensidade sonora que o caracteriza. Por outro lado, este instrumento já não é uma novidade para os alunos, pois já o reconhecem das últimas aulas do projeto de intervenção pedagógica com inclusão do mesmo e do seu repertório.

Todas as aulas requeriam uma planificação que antecedesse e orientasse cada uma e um relatório com cariz reflexivo no final.

3.4 Projeto Artístico

Durante o processo de intervenção pedagógica houve lugar para a implementação do projeto artístico *O Bandolim na Era Barroca* que ocorreu no dia 10 de maio, realizou-se, no auditório do Conservatório de Música do Porto.

Este projeto assumiu algumas condições que o particularizam desde logo pela idealização que reuniu as perspetivas e objetivos conjuntos de dois estagiários. Para além do projeto de intervenção pedagógica *O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim*, esta atividade contou com o colega de Mestrado em estágio na mesma instituição que desenvolvia o tema “O Ensino das Ciências Musicais e a Retórica: Discurso Musical no Período Barroco”. Desta forma, foi possível aliar públicos alvo e proceder à realização conjunta de uma atividade fora das salas de aula que se revelou muito proveitosa.

O Bandolim na Era Barroca, no âmbito específico do projeto de intervenção pedagógica quer se narra, tinha como objetivos dar a conhecer, preservar e fruir o repertório para cordofones dedilhados, em particular do bandolim; evidenciar alguns dos compositores que escreveram para cordofones dedilhados, nomeadamente para o bandolim; mostrar a evolução histórica do bandolim; conhecer algumas correntes de interpretação dos cordofones dedilhados e identificar e refletir sobre a presença e dedicação dada aos cordofones dedilhados. O projeto contou com a participação do Professor António de Sousa Vieira (Bandolim) e do Professor Rui Gama (Guitarra).

Devido a atrasos da plateia justificados pela frequência em períodos letivos a atividade começou ligeiramente depois das duas. Estava destinado um plano de atividade para todos os alunos e professores que assistiram à atividade que foi entregue logo à chegada. Seguiu-se uma pequena comunicação feita por mim no sentido de dar as boas-vindas a todos os que estavam presentes, realizar os devidos agradecimentos a todos os que permitiram que o projeto artístico fosse colocado em prática, contextualizar o projeto no âmbito do mestrado em ensino de música da Universidade do Minho e fazer uma breve viagem acerca da história do Bandolim. A abordagem histórica passou pelos antecessores do bandolim até ao instrumento atual com enfoque para os bandolins Barrocos, dois deles (Bandolim Milanês e Bandolim Napolitano) estavam expostos.

Intervenção Pedagógica

Na fase seguinte foi dada a palavra ao Professor António de Sousa Vieira que reforçou alguns dos aspetos mais técnicos dos instrumentos da época e do instrumento atual nomeadamente as afinações e os métodos barrocos para Bandolim.

Feita uma breve explicação das obras que iam ser interpretadas pelo Professor António de Sousa Vieira (Bandolim) e Professor Rui Gama (Guitarra) procedeu-se à atenta audição das mesmas. Em primeiro lugar ouviu-se a Sonata para Bandolim K.81 de Domenico Scarlatti seguida do primeiro andamento do Concerto em Dó Maior, RV425, de António Vivaldi (com análise retórica no plano de atividade distribuído no início da sessão) e, por fim, a Sonata para Bandolim e Baixo Contínuo do compositor português Aleixo Botelho de Ferreira. Novos agradecimentos foram feitos e deu-se por encerrada a atividade.

Tanto a atenção por parte dos alunos e outros elementos da comunidade educativa que estavam presentes como as conversas e questões que aconteceram num ambiente mais descontraído no final da atividade são de realçar pois revelam, em primeiro lugar, uma vontade em conhecer o instrumento e o seu repertório e, em segundo lugar, surpresa pelas suas sonoridades e capacidade técnicas. Contudo, uma parte da plateia era constituída por alunos do décimo primeiro ano sobre a qual está a ser desenvolvido o projeto a que este relatório diz respeito pelo que a surpresa não se fez notar de forma tão acentuada pois já se encontravam familiarizados com o instrumento.

Neste projeto houve a oportunidade de conhecer um pouco da história do bandolim, perceber o que se está a fazer no país em nome deste instrumento e conhecer as potencialidades do mesmo, ouvir três obras para bandolim interpretadas por dois músicos que tanto as dignificaram, fazer referência às relações históricas de Portugal com o bandolim e articular os dois projetos de intervenção pedagógica que estavam envolvidos.

Desta forma, é possível concluir que a dinamização deste projeto artístico foi um perfeito sucesso pois aconteceu de forma exemplar em todos parâmetros graças ao esforço e dedicação de todas as partes envolvidas. Foi, no âmbito particular, uma bem-sucedida homenagem ao bandolim, aos seus intérpretes, aos compositores que deixaram obra escrita para o instrumento e ao seu repertório.

3.5 Participação em Atividades

Durante este estágio, com vista a uma melhor compreensão da dinâmica do Conservatório de Música do Porto e respetiva integração pessoal e dos trâmites do projeto perante a instituição, surgiram diversas oportunidades para colaborar com o Conservatório fora das paredes das salas de aula.

Algumas dessas atividades tinham um cariz desprendido do projeto de intervenção pedagógica que estava a ser aplicado como foi o caso da Palestra no âmbito do programa “Parlamento dos Jovens” realizado no dia 11 de janeiro de 2016 no *Piano Bar* do Conservatório ou da Visita de Estudo *Porto Barroco* que levou as turmas de História da Cultura e das Artes a alguns pontos históricos de referência na cidade do Porto no dia 20 de abril de 2016. Estas atividades foram, no caso pessoal, atividades de enriquecimento cultural e de integração com os alunos, professores e instituição sem que o enfoque fosse colocado no bandolim. Porém, algumas das atividades participadas tinham como base o cumprimento de alguns dos objetivos que servem de base a este projeto tendo sido uma ferramenta importante e de destaque para a visibilidade do bandolim e do próprio projeto.

As primeiras destas atividades, que aconteceram fora da sala de aula, foram o ensaio e a realização do concerto de Reis, no dia 8 de janeiro de 2016. Neste programa realizou-se a interpretação da *Missa Crioula* de Ariel Ramirez com um arranjo para uma formação composta por um coro de alunos do conservatório (aproximadamente cem elementos); tenor solista; percussão; contrabaixo; guitarra; flauta; piano; bandola e bandolins.

A interpretação da Missa Crioula foi alvo de uma receção muito positiva e calorosa e o entusiasmo e surpresa perante a formação de bandolins apresentada foi salientada. Enquanto membro da formação de bandolins foram mais uma vez cumpridos alguns dos objetivos do projeto e, ao abrigo de uma observação atenta e direcionada, permitiu perceber a reação do público em geral e a ouvir as opiniões que o sondava.

O Concerto de Reis do Conservatório de Música do Porto é uma das mais emblemáticas atividades da instituição e que contou com a Igreja da Lapa absolutamente repleta. Tendo sido, este ano, a primeira vez que o bandolim tocou neste tão importante acontecimento, mais do que uma novidade, mostrou-se uma mais valia para o concerto.

Intervenção Pedagógica

No dia dezoito de março de 2016 o então senhor Ministro da Cultura, João Soares, visitou o Museu da Misericórdia no Porto no âmbito na inauguração de um novo quadro que passaria a fazer parte do espólio deste museu. Neste sentido, o Conservatório de Música do Porto convidou uma formação de quatro bandolins, uma bandola e uma guitarra para participar musicalmente na efeméride.

A participação nesta atividade foi, mais uma vez, uma motivação extra para a aplicação do projeto e, no âmbito geral, mais um pequeno contributo para a preservação e divulgação do bandolim e do seu repertório.

Por parte do Conservatório de Música do Porto, dos representantes do Museu e dos responsáveis da atividade fez-se sentir um forte agradecimento e uma sucessão de críticas elogiosas ao trabalho apresentado.

A última atividade que se reflete nas características referidas foi um concerto que ocorreu no dia 21 de maio de 2016 no Museu Romântico da Quinta da Macieira, em comemoração do Dia Internacional dos Museus. Participou neste concerto o Ensemble de Flautas do Conservatório de Música do Porto e quatro bandolinistas na secção intermédia com peças a solo. Neste sentido fui convidado para interpretar uma obra Romântica para bandolim de Raffaele Calace (1863 – 1934), Prelúdio XV op.151.

A integração do Bandolim em projetos desta natureza marcou, em primeiro lugar, pela inovação e em segundo lugar pela disponibilidade de dar a conhecer o instrumento e o seu repertório. Estas características foram demonstradas pela gratidão e congratulações direcionadas aos bandolinistas por parte da organização do evento, nomeadamente, pelos responsáveis do Museu Romântico.

A surpresa causada nos músicos que estavam na classe de flautas neste programa não se fez notar de forma acentuada pois, uma parte deles, são alunos da turma de décimo primeiro ano sobre a qual foi aplicado este projeto de intervenção artística estando eles, desta forma, habituados à sonoridade do bandolim e a algum do repertório. Contudo, na secção do público, este entusiasmo foi mais notado. Em primeiro lugar, pela adaptação auditiva à alteração, um tanto ou quanto acentuada, da intensidade sonora e tímbrica que se fez sentir pela alternância entre ensemble de flautas e bandolim solo. Em segundo lugar, pelas considerações que iam surgindo no final de apreciação pelo que havia sido feito.

De um modo geral, foi um excelente dia para a divulgação do bandolim e do seu repertório dada a receptividade do público e a assistência significativa da sala.

3.6 Balanço Final de Intervenção Pedagógica

A realização de todos os momentos descritos relativos à intervenção pedagógica abarca um conjunto de etapas, de ordens diversas, que estão inerentes à complexidade do processo. Desde a idealização à descrição e passando pela programação, a aplicação prática, ou seja, a intervenção pedagógica era, à partida, a fase mais desconfortável e de que mais havia a temer pela inexperiência completa no setor. Apesar de ter encarado todo o processo com convicção e segurança, a verdade é que as experiências que me foram dadas ao conhecimento eram um mundo novo, mas que foram, pouco a pouco, sendo resolvidas.

Durante a intervenção pedagógica houve três aspetos essenciais dignos de serem balanceados. Primeiro, a naturalidade que se foi instalando desde as primeiras até às últimas aulas e que refletem uma mudança profunda na forma de ver o ato pedagógico e que me aproximaram da realidade. Em segundo lugar, a reflexão acerca dessa mesma realidade visto que o controle da aula é do professor caso o conjunto de características profissionais, artísticas e idiossincráticas assumirem a segurança do momento. Por último, a convicção crescente de que acrescentei algo novo no progresso académico dos alunos com quem tive contacto pela inclusão do tema deste projeto de intervenção pedagógica.

No caso da disciplina de História de Cultura e das Artes a minha intervenção foi marcada pela novidade (que acabou por não se revelar um problema) em encarar uma turma e assumir o palco da sala de aula para a performance de lecionar. No fundo, a articulação entre o papel de orador durante uma parte da aula e de moderador em alguns momentos da mesma. Na verdade, preparar e lecionar uma aula de História da Cultura e das Artes exige competências que, em primeiro lugar, não sabia que eram necessárias e, em segundo lugar, não sabia que as possuía. Este desafio foi absolutamente fundamental para a minha nova perceção da realidade contextual e para o desenvolvimento da afirmação de características como a tolerância.

Na disciplina de Formação Musical as condicionantes foram completamente diferentes por vários motivos, desde a idade dos alunos até à própria natureza do contexto. O dinamismo necessário subjacente a uma aula de Formação Musical mostrou-se bastante motivador bem como as potencialidades emergentes no desenvolvimento de exercícios que serão, com toda a certeza, aplicados no futuro. Mais uma vez a minha intuição inicial era de que uma aula com quase vinte alunos em alguns casos, com idades tão jovens, não seria menos do que um caos. Afinal não tem de ser assim. A grande conquista da minha intervenção neste contexto, para além de ter inovado alguns aspetos para os alunos com quem tive contacto, foi entender que um desafio desta natureza, se for encarado com convicção, vontade e tolerância, pode ser concretizado com sucesso.

A interação com todos os elementos do Conservatório de Música do Porto (alunos, professores e funcionários) foi, igualmente, uma experiência gratificante e com um valor incalculável. O que foi uma experiência completamente nova para mim tem algumas características com o dia-a-dia dos que labutam naquela instituição ou noutras semelhantes. Essa partilha, mais do que clarificadora, foi fundamental para este estágio pois nem tudo se finda nas paredes de uma sala de aula.

Os dois principais pilares de preocupação que mediaram este estágio e este projeto foram, para além do rigor científico que foi sendo defendido em cada momento, garantir uma coerência constante entre as atividades e o tema que pretendia desenvolver e, em segundo lugar, recolher as verificações desses mesmos momentos.

Quanto ao primeiro aspeto, que diz respeito à coerência do estágio com o tema, foi rapidamente assegurado pois as referências constantes ao bandolim e exposições do seu repertório no contexto de História da Cultura e das Artes e de Formação Musical, a interpretação desse mesmo repertório nas aulas, a realização de exercícios com o bandolim como ferramenta didática, o projeto artístico e algumas das atividades que aconteceram fora das portas da sala de aula foram determinantes e garantidas.

No final da minha intervenção pedagógica, para além de todas as características que fui realçando durante esta e outras reflexões, gostaria de salientar algo que considero determinante para a minha autocrítica profissional, artística e humana. Esse aspeto é a aplicação do projeto no futuro. Praticamente em todos os momentos de contacto com os alunos o bandolim e o seu repertório estiveram presentes. Se o interesse evidenciado nas

Intervenção Pedagógica

conversas acerca do tema já tinha, praticamente, assumido como sendo um dado adquirido, a utilização prática ainda era uma dúvida e um risco. Como os resultados foram surpreendentemente positivos tenho, agora, a certeza de continuar a aplicar o projeto na minha carreira profissional. A urgência na sua aplicação será, certamente, aliviada, contudo, a utilização do bandolim e do seu repertório no ensino das Ciências Musicais, será efetuada.

Esta condição vencida neste estágio é, mais do que uma defesa de conteúdos, ferramentas e materiais historicamente relevantes, uma motivação pessoal por se ter vislumbrado a possibilidade de que todos os alunos que tiverem contacto comigo no futuro saberão sobre o bandolim e sobre o seu repertório características que enquadrarão no seu código cultural de forma natural.

IV – RECOLHA E ANÁLISE DE DADOS

A recolha e análise de dados é o capítulo que se apresenta nas próximas páginas fundamentado nos vários momentos do estágio no âmbito do projeto de intervenção pedagógica “O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais – o Caso do Bandolim”.

Após um longo processo de maturação e definição ideológica acerca da sustentabilidade da recolha e análise de dados foi definido que seria baseada em vários pontos que enumero de seguida e que, em linhas gerais, se caracterizam pela pesquisa teórica orientada ao tema, análise documental, diários de observação e de ensino e observações de contextos.

O processo de recolha de dados definiu-se, numa primeira instância, pela observação das cerca de sessenta aulas e pelos relatórios das mesmas que permitiram observar a participação e motivação dos alunos, o repertório apresentado nas aulas, as técnicas estruturadas para atingir objetivos, as caracterizações das turmas e as dificuldades e valências das mesmas, as referências bibliográficas utilizadas, as carências do sistema e as atitudes e rotinas académicas dos alunos.

Em segundo lugar, nos relatórios das aulas lecionadas, no âmbito da narrativa de ensino, com respetivas inferências ao tema em aspetos gerais e específicos e, mais uma vez, no conhecimento demonstrado pelos alunos e relatado, nas suas atitudes, nas suas dúvidas, nos seus conceitos pré-concebidos e, acima de tudo, nas alterações comportamentais e de conteúdo que foram sendo verificadas e narradas com o decorrer da intervenção pedagógica.

Por outro lado, a recolha de dados apresenta-se, igualmente, pela análise documental da bibliografia utilizada recorrentemente e do programa com verificação das referências relativas ao bandolim e ao seu repertório. Essa análise documental passa, como referido, por alguns dos documentos e manuais modelo utilizados na preparação dos momentos pedagógicos e vão, entre outros, desde o *Norton Anthology Of Western Music* (Palisca, 2001) até ao *Breve Dicionário da Música* (Allorto, 2007), passando, por exemplo, pela *Teoria da Música* de Joaquín Zamacois (Zamacois, 2009), pelo manual

Ear Training (Prosser), por *A Música Moderna* de Paul Griffiths (Griffiths, 1987), pelo *Atlas da Música* (Michels, Atlas de Música II, 2007) ou pela *História da Música Ocidental* (Grout & Palisca, 2007).

4.1 História da Cultura e das Artes

4.1.1 Aulas Observadas

O sistema de observação de aulas na disciplina de História da Cultura e das Artes situou-se assente em princípios que aproximavam essa mesma observação a questões concretas partindo de um panorama geral. As várias aulas assistidas neste contexto permitiram recolher diversos dados que, com o passar do tempo e o decorrer da experiência nesta atividade, foram sendo colocados em categorias até que ficassem agrupadas em três secções.

A primeira categoria concerne com a organização dos conteúdos. Apesar de as dinâmicas de sala de aula serem, por vezes, alteradas devido às ferramentas didáticas adotadas para a lecionação dos conteúdos pretendidos, a grande maioria das aulas eram sistematizadas, através dos seus tópicos mais importantes, no quadro branco da sala de aula.

Essa organização esquemática, mais do que coligir os conteúdos a apreender com o decorrer da aula, originou inferências diferentes com a alteração da tónica observável. Enquanto, por um lado, os alunos têm acesso a um esquema organizador de pensamento e de estudo permitindo que sejam capazes de, tópico por tópico, orientar a atenção entre apontamentos e orador, também o professor transporta, gradualmente, a planificação da aula para um local de destaque.

No que aos alunos diz respeito, o reconhecimento visual das linhas orientadoras de conteúdos que devem apreender catalisa uma compreensão das características gerais com o reflexo geral em evidência. Para além disso, a agilização de diálogos e debates é levada para níveis mais satisfatório pelas condições organizativas de que dispõem podendo assim, serem guiados pela gestão de conteúdos para um panorama mais claro e delineado.

A segunda categoria observável durante o período respetivo a esta atividade excede a organização de conteúdos no sentido da localização num discurso. Para além ficarem escritos os esquemas organizadores de conteúdos nos cadernos pessoais de cada aluno, a grande maioria deles mostrou necessidade de acompanhar, escrevendo, o discurso que iam sendo proferido pelo docente.

Esta necessidade, refletida em diversos momentos com expressões como – “Professora, pode repetir?” – mostra, segundo um ponto de vista positivo, a motivação e dedicação dos mesmos, contudo, por outro lado, permite inferir uma grande dificuldade em que se mantivessem localizados num discurso. Aquando da exploração desta categoria foram sendo levantadas as assumidas dificuldades de muitos dos alunos na ligação transdisciplinar com a disciplina de português.

Este aspeto ia causando dificuldades de duas ordens distintas. Em primeiro lugar, o docente ia revendo a necessidade de assumir uma velocidade lenta no discurso para que todos acompanhassem o raciocínio sendo obrigado, muitas vezes a retomar a um ponto já ultrapassado no discurso para que todos se localizassem. Em segundo lugar, a dinâmica do discurso corria o risco de ser comprometida podendo perder-se a noção do sentido total do mesmo. Este último aspeto não se verificava com frequência dadas as características pessoais, profissionais e académicas de todos os intervenientes.

A terceira e última categoria de observação destacada é referente aos momentos de audição. Neste ponto os resultados são bidirecionais.

Num primeiro sentido, o repertório apresentado, devido à escassez de tempo e dimensão do programa, obedeceu às obras de referência utilizadas na maior parte das audições. O segundo sentido é direcionado para o campo das atitudes e valores. Nesta matéria, a ambiente que se vivia durante os momentos de audição nem sempre refletia a natureza da disciplina e o sistema de ensino artístico em que os ouvintes estavam inseridos, pois era dotado de conversas paralelas e de algum ruído havendo, por isso, algumas situações em que as chamadas de atenção eram colocadas em prática.

Mais do que uma mera constatação de um facto, esta secção permitiu inferir a necessidade de uma educação para a audição, nomeadamente, para a audição historicamente informada como era os casos criando o devido hiato entre o diálogo e a audição musical.

Recolha e Análise de Dados

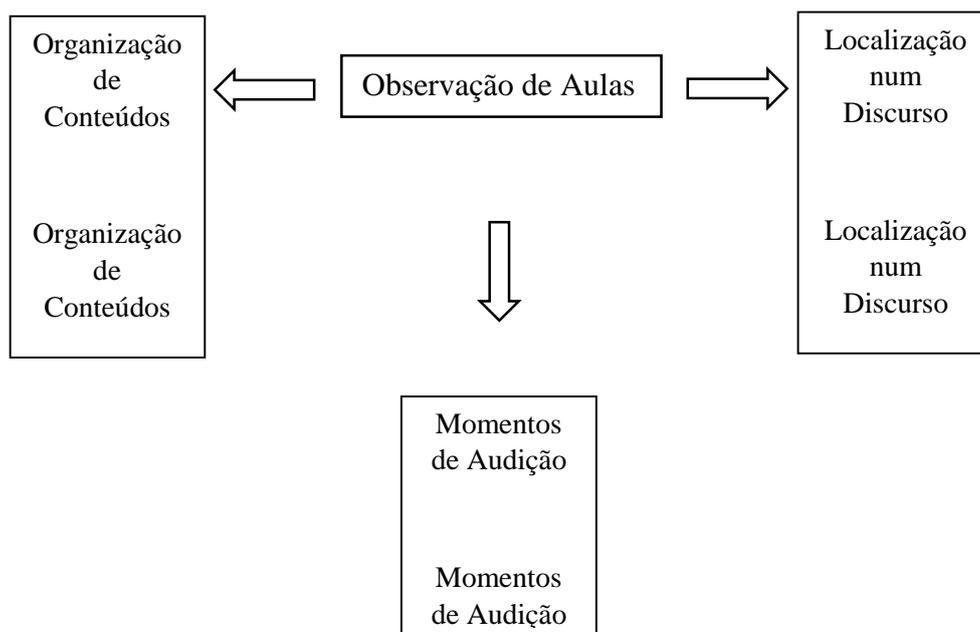


Gráfico 3: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Observadas

4.1.2 Aulas Lecionadas

Os momentos de lecionação na disciplina de História da Cultura e das Artes constituíam a grande novidade deste estágio. Devido à inexperiência total na disciplina, todas as aulas foram representantes de momentos de grande fascínio e expectativas e, por isso, o sentido crítico que serviu a recolha dos dados esteve especialmente ativo.

Os resultados das experiências foram sistematizados em três categorias sendo a primeira, tal como na fase de observação de aulas, a organização de conteúdos. Durante a lecionação foram transportadas algumas das características evidenciadas na fase anterior para que a continuidade do trabalho fosse garantida e, mais uma vez, a organização dos conteúdos em tópicos e em esquema foi bem-sucedida. Desta vez, essa organização ia surgindo na projeção de PowerPoint utilizada.

Com esta organização, os fios condutores que orientavam as aulas iam sendo visíveis e úteis para os alunos e para a própria lecionação. Tal como tinha sido observado durante a fase de observação de aulas, a dificuldade dos alunos em localizarem-se num discurso era frequente apesar da esquematização de conteúdos.

O segundo aspeto que foi categorizado prende-se com a fase final da aula e com a aplicação de um esquema-síntese. Todas as aulas tinham por princípio partir de um momento de síncrise onde eram levantadas as ideias prévias dos alunos de forma a que a lecionação de conteúdos fosse clarificar objetivamente essas mesmas ideias. No final da aula era exposto, segundo metodologias variáveis, um esquema síntese que resumisse toda a aula ou unidade didática.

A utilização da síntese da aula objetivava dois modalidades de recolha de dados. Em primeiro lugar, permitia que se fizesse uma rápida redução linguística dos conteúdos passando do discurso oral e pelo esquema orientador da aula até ao esquema-síntese final que apenas comportava as palavras-chave enquanto orientadoras do estudo. Fundamentava, no fundo, um pequeno esquema que consolidava um esquema maior que, por sua vez, consolidava o discurso oral. Em segundo lugar, a realização da síntese final permitia avaliar se os conteúdos foram ou não apreendidos e quem os tinha ou não apreendidos visto que essa síntese podia ser realizada no sentido dialogante.

A última categoria selecionada é relativa ao título deste relatório.

Nos primeiros momentos em que foi feita referência ao bandolim e ao seu repertório a surpresa teve um papel fundamental tanto pela novidade de conteúdos a que os alunos estavam a ser expostos como pela simples captação de atenção. Estas primeiras abordagens revelaram, no sentido geral um desconhecimento pelo instrumento e pelo seu repertório como seria expectável pelas conversas extra-aulas que, à data, já tinham sido realizadas.

Esse desconhecimento passava por dúvidas de ordens técnicas, organológicas, históricas e de repertório. Com o passar do tempo e das aulas o bandolim e o seu repertório ia sendo inserido, sempre que a ligação com os conteúdos se fazia sentir, em jeito de curiosidade, criando um clima de descontração razoável, mas de interesse e atenção por parte dos alunos. Desta forma, o inicial impacto com o simples facto de Beethoven ou Vivaldi terem obras escritas para bandolim ter sido alvo de surpresa, foi sendo atenuado ao ponto de todos os alunos terem uma relação mais satisfatória com o bandolim, com a sua sonoridade, história e história em Portugal e repertório.

Apesar de terem sido tratados aspetos historicamente relevantes que dizem respeito ao bandolim, a sua inserção natural no quotidiano dos alunos direccionou-os para

uma visão mais completa do instrumento e do seu repertório que foi consolidada os conteúdos da sala e de aula e que foi igualmente consolidada com o projeto artísticos e com os momentos e atividades que foram sendo dinamizados.

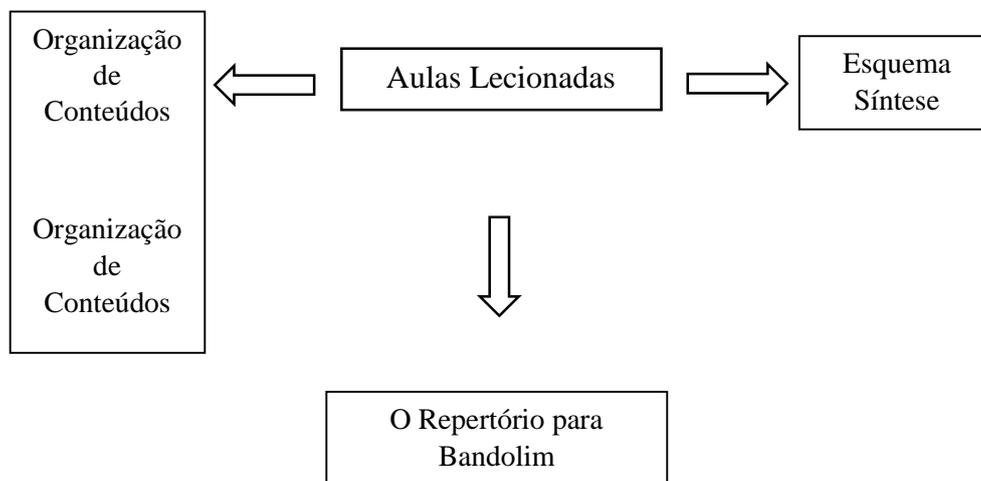


Gráfico 4: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Lecionadas

4.2 Formação Musical

4.2.1 Aulas Observadas

A observação de aulas na disciplina de Formação Musical ocorreu em turmas do primeiro, segundo e terceiro ciclos. O facto de as turmas serem de ciclos diferentes, com alunos de idades diferentes e com dimensões diferentes, o processo de observação caracterizou-se por um conjunto de dados de naturezas diferentes, mas que, mais uma vez, resultaram numa seleção tripartida.

O primeiro fator observado diz respeito à dinâmica inicial.

Neste aspeto, as aulas de formação musical observadas começavam com uma chamada oral com vista à marcação de presenças dos alunos. Após a entrada na sala de aula marcada, por vezes, por um ambiente um pouco agitado vindo do exterior, a dinâmica inicial de chamada oral permitia que fosse feita a ponte entre os ambientes, o de exterior e o de sala de aula.

Devido a este fator inicial, os alunos iam ficando progressivamente menos agitados permitindo que a aula decorresse, desde o início com a tranquilidade necessária

para que os resultados fossem satisfatórios. No fundo, a dinâmica inicial ajudava a eliminar algumas das chamadas de atenção que pudessem vir a surgir nos momentos seguintes e que resultassem da agitação desproporcional e despropositada característica do ambiente anterior à aula.

A segunda categoria selecionada diz respeito ao registo vocal do docente. A utilização de um registo tranquilo no contato com os alunos era um fundamento basilar para a preservação do bom ambiente e espírito de trabalho. A tranquilidade presente no registo vocal do docente refletia-se na própria forma com que os alunos encaravam a aula.

Se, por um lado, essa tranquilidade veiculava uma apreensão mais clara dos alunos por serem obrigados a respeitar e corresponder com o ambiente envolvente, por outro, mostrava-se uma grande vantagem no segmento da resolução de conflitos chegando-se, mais rapidamente, ao problema e à solução.

Para concluir as categorias selecionadas no domínio da observação de aulas surge a utilização de um suporte físico enquanto ferramenta orientadora dos momentos da aula.

A grande parte das aulas orientava-se por uma ficha de trabalho distribuída aos alunos com alguns dos exercícios que se iriam realizar durante a mesma. Este fator era, mais do que um mediador de atividades, um mediador de atenções.

A utilização da ficha de trabalho sugeria, nos momentos iniciais, uma secção de surpresa e expectativa perante o que se iria desenvolver e, sempre que era necessário voltar a direcionar a visualização para o suporte físico, também as atenções se harmonizavam no mesmo sentido. Desta forma, não só o professor fornece a sequência da aula, ou parte dela, permitindo-se uma melhor orientação e facultando a hipótese de que esta fosse do conhecimento de todos, como os alunos visualizam a aula no sentido completo.

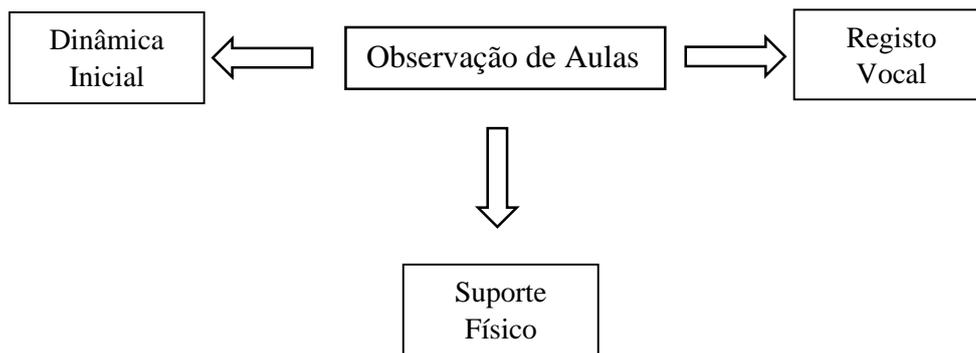


Gráfico 5: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Observadas

4.2.2 Aulas Lecionadas

A abordagem tida em conta para a recolha e análise de dados e para a própria lecionação da disciplina de Formação Musical em turmas distintas como aconteceu durante este estágio foi, como seria de esperar, alvo de uma adaptação mediante o contexto. Sendo, cronologicamente o período de lecionação posterior à fase de observação, algumas das condições observadas no primeiro foram transportadas para o segundo sendo, por vezes, sujeitas a algumas alterações como acontecia, por exemplo com o suporte físico que orientaria a aula.

A primeira categoria selecionada para esta secção é, tal como relatado no processo de observação de aulas, relacionada com a dinâmica inicial.

As aulas de Formação Musical iniciavam-se com um pequeno aquecimento rítmico de improvisação livre ou de improvisação baseada em algumas condicionantes. As regras deste processo passavam por cada aluno repetir um outro colega e, conseqüentemente, cada aluno ser um modelo cujo material produzido era repetido pelos demais. Este processo tinha, desde logo, mais do que as importantes valências da criação inerentes, uma função de cativar, regular ânimos e uniformizar atenções permitindo que o decorrer da aula partisse desses paradigmas. A aceitação foi geral.

O segundo aspeto realçado prende-se com a tomada de conhecimento da aula nos seus pontos estruturais, ou seja, o contacto com um esquema-guia da aula. Ainda inserido nos momentos iniciais da aula era apresentado um esquema através do quadro branco que revelava todas as atividades que estavam previstas realizar durante a aula. Com este

esquema os alunos ficavam com uma ideia completa da aula e assumiam uma postura de responsabilidade para que todos os exercícios fossem realizados no período pretendido.

Se, por um lado, este conhecimento podia mostrar o entusiasmo pelo facto de o gosto pessoal de cada um se aproximar de um ou de outro exercício, por outro causava estranheza se os exercícios que se iriam seguir não agradavam da mesma forma.

A última categoria diz respeito ao repertório bandolim como fonte de aprendizagem.

Os exercícios propostos nas aulas de Formação Musical nas turmas que este estágio abarcou partiam, de forma a que fosse coerente e uniformizada toda a intervenção pedagógica, do mesmo modelo assegurado pelo suporte físico de uma ficha de trabalho desenvolvida. As fichas de trabalho, baseadas num modelo desenvolvido numa unidade curricular do Mestrado frequentada, continham propostas de exercícios que salvaguardavam algumas das competências básicas que são, assumidamente, fundamentais e da responsabilidade da disciplina de Formação Musical. Baseavam-se, por isso, num treino completo.

Este modelo mostrou-se funcional no contexto em que foi aplicado tendo sido levantada a hipótese da funcionalidade de um modelo que trabalhasse, em cada aula, uma competência em concreto. Apesar da interação com este modelo, todos os exercícios partiam de um excerto do repertório para bandolim.

A surpresa durante as distribuições das fichas de trabalho fez-se notar, tendo sido atenuada com a frequência da interação. Antes de terem início os exercícios propostos e baseados no repertório para bandolim eram feitas breves considerações acerca do mesmo que abarcavam a história, organologia entre outros aspetos criando uma ponte de interdisciplinaridade.

Um outro aspeto observável e que mostrou resultados práticos muito favoráveis foi a utilização do bandolim durante a aula. O bandolim foi levado para as aulas de Formação Musical e tocado por diversas vezes tanto para a interpretação dos excertos sugeridos como para a realização de exercícios auditivos.

No que à interpretação dos excertos diz respeito foi sendo claro que, por ser um instrumento com o qual a maior parte dos alunos não tem um contacto frequente, captava

uma atenção especial. Um dos objetivos principais para que a realização dos exercícios que se seguiam fosse resolvida com sucesso.

A utilização do bandolim para realização de ditados e de outros exercícios foi uma perfeita e agradável surpresa. Pelo facto de ser um instrumento cuja intensidade é reduzida era observável que a adaptação a essa mesma intensidade era quase imediata e, devido ainda a este fator, o ambiente silencioso ideal para a realização destes exercícios era constante. Vantajosa é, também, a interação com um novo timbre que permitia desenvolver competências adaptativas em prol do sucesso da realização do exercício proposto.

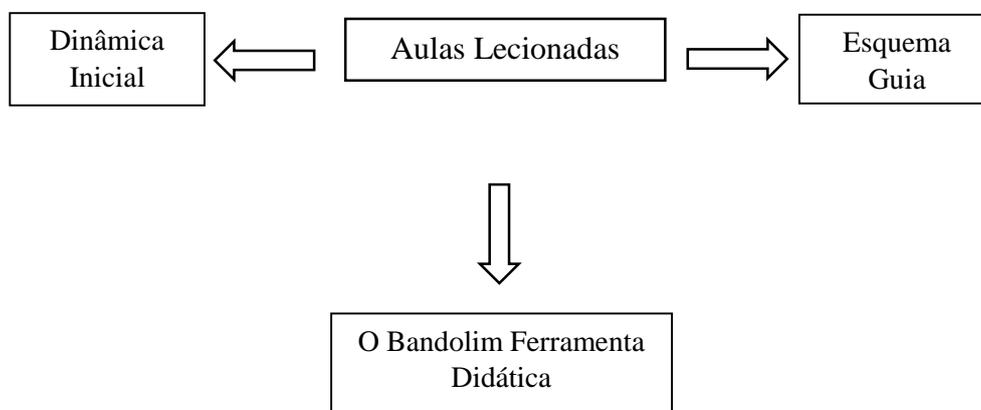


Gráfico 6: Categorias Recolhidas e Analisadas – Aulas Lecionadas

4.3 Literatura – Ciências Musicais

Guido Adler, no ano de 1885, fez a divisão da Musicologia, que significa Estudo da Música, em duas grandes partes. A primeira parte diz respeito a questões de cariz organológico, de composição, entre outras e denomina-se Musicologia Histórica. A Musicologia Sistemática, por outro lado, debruça-se acerca de paradigmas da psicologia, da pedagogia ou da estética (Parncutt, 2012).

Nos trâmites nacionais e assente nestes princípios gerais, a musicologia assume a obra *Os Músicos Portugueses* lançada em 1830 por Joaquim de Vasconcelos como um marco nos primeiros estudos musicológicos em Portugal (Castelo-Branco, 2010).

A interpretação do termo Ciências Musicais, que abrange uma amplitude acentuada de investigação e conhecimento, refere-se, no contexto específico, à disciplina de Formação Musical e de História da Cultura e das Artes.

A disciplina de Formação Musical, apesar de poder contar com inúmeros pedagogos, carece de manuais orientadores para a sua lecionação e, como resultado, a recolha de materiais didáticos propostos em manuais de treino auditivo, de leitura solfejada ou de teoria musical, é frequente.

A revisão de livros como *Teoria da Música* (Zamacois, 2009), *Essencial Ear Training* (Prosser), *Elemento Prático do Ritmo Compassado* (Fontaine, 1997) ou *Elementary Training For Musicians* (Hindemith, 1949) continuam a ser formas de coligir as ferramentas para que os objetivos da disciplina sejam atingidos e, para além disso, construir ou compreender uma ideologia e interpretação da mesma.

Segundo estas fontes pode inferir-se que o desenvolvimento de competências musicais, da responsabilidade da disciplina de formação musical, passa, entre outras abordagens, pelo cumprimento de exercícios-tipo que contemplem o reconhecimento teórico, o trabalho de identificação auditiva de conteúdos variados, a leitura musical, a entoação e, segundo Schafer (1991) improvisação. Para o desenvolvimento destas competências, de forma que o valor estético seja assegurado, a utilização de repertório erudito é frequente e, como já foi abordado e colocado em prática anteriormente, o repertório para bandolim e outros aspetos relativos a este instrumento podem reunir as condições necessárias para que a sua utilização seja efetiva no cumprimento dos requisitos da disciplina.

No caso da disciplina de História da Cultura e das Artes, cuja génese difere substancialmente da disciplina de Formação Musical, o primeiro passo para a análise de literatura de referência utilizada para a gestão dos conteúdos passou pela compreensão da própria natureza e metodologia de ensino no sentido de, no contexto prático almejar uma interação expositiva dialogante.

Essa exposição de conteúdos, factos, datas, acontecimentos ou mesmo sugestões tem eminente um fator de memória sustentado e solidificado pelo debate e pela difusão de curiosidades históricas na direção clara da compreensão dos conteúdos que assumem o papel de destaque (Ribeiro, 2012).

The real challenge for teachers of music history is to put this history in direct dialogue with our contemporary, everyday lives—to make music history not just musically relevant, but intellectually relevant, politically relevant, sexually relevant, spiritually relevant, psychologically relevant, even ecologically relevant not just in the “there and then” of history but in the “here and now” of today. In other words, our musical historical teaching needs to reach our students in ways that profoundly impact their existence as twenty-first-century citizens of Planet Earth. (Lowe, 2010, pp. 46-47)

O grande pilar que tem veiculado o ensino desta disciplina tem vindo a ser o *Tempo de Narração Ordenada*, como afirmou Vanda Freire, salvaguardando, nos topos de lista os compositores, os estilos, os géneros e os acontecimentos (Freire, 1994). Apesar de ter ficado estabelecido, de forma mais ou menos evidente, um repertório de referência que tem vindo a ser utilizado e que caracteriza a disciplina, ter como ponto de partida a música para o ensino da disciplina reflete circunstâncias motivacionais e de apreensão de conteúdos que a natureza da História da Cultura e das Artes assim exige (Tramontina, 2011).

São várias as obras que servem de referência para o estudo e para a organização do ensino das Ciências Musicais direcionando os conteúdos para uma determinada seleção categoricamente relevante. A presença do bandolim nessas obras é, na grande parte das vezes, residual ou nula.

Este aspeto verifica-se, por exemplo, em livros como *As obras-Chave da Música* (Soleil & Lelong, 1991) ou *Norton Anthology of Western Music – Ancient to Baroque* (Palisca, 2001) onde nenhuma referência é feita ao repertório de bandolim. Mesmo na obra *Norton Anthology of Western Music – Classic to Modern* (Palisca, 2001), onde surge a grandiosa *D. Giovanni* de W.A. Mozart, a secção de bandolim não é contemplada. No *Breve Dicionário da Música* (Allorto, 2007), aparece uma breve definição do instrumento e do plectro dando um pequeno contributo para a clarificação de ambos.

Na obra *História da Música Ocidental* (Grout & Palisca, 2007) a referência ao bandolim é feita aquando da exposição do período barroco, na página 429, em relato do repertório de Antonio Vivaldi, nomeadamente dos seus concertos. Ainda assim essa referência cria uma sensação de distanciamento relativamente ao bandolim pois surge

entre travessões com o excerto “- e até mesmo o bandolim –” (Grout & Palisca, 2007) em demonstração do leque de instrumentos para os quais este compositor escreveu concertos.

Mais completas e clarificadoras são as definições e imagens dos livros *Atlas de Música I* (Michels, 2003) e *Atlas da Música II* (Michels, 2007). Apesar de o segundo volume incluir o bandolim enquanto instrumento para o qual Antonio Vivaldi também escreveu, o primeiro dos volumes desta obra contempla imagens do bandolim e alguns dos seus antecessores e instrumentos da família, uma clarificação da afinação chegando mesmo aos bandolins Milanês e Napolitano.

No contexto da literatura portuguesa são de realçar três obras que mostram a identidade do Bandolim no país.

Em primeiro lugar o livro *Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (Oliveira, 2000) que catapultam o bandolim para o contexto popular num subcapítulo denominado *Instrumentos de Tuna*. É certo que os circuitos artísticos populares têm sido uma mais-valia para a divulgação e preservação do bandolim, contudo nesta obra é também feita uma breve alusão à sua história e técnica.

Mais completa no que ao percurso histórico do instrumento diz respeito está o primeiro volume da *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco, 2010) tal como o livro *Instrumentos Musicais* (Henrique, 2004) com uma abordagem a outros cordofones dedilhados, com uma breve definição e referência ao tremolo e ainda com alusão ao bandolim milanês, genovês, siciliano e napolitano e respetivos compositores, desde Beethoven a Mahler ou Webern.

O bandolim e a sua história surgem raras vezes na bibliografia geral de referência para a história da música sendo necessário recorrer a fontes específicas sobre o bandolim para recolher informações úteis acerca do instrumento. Muitas vezes, mesmo quando um breve relato da sua história surge numa ou noutra página, são deixados de parte os seus compositores e, por conseguinte, o seu repertório.

A, ainda verificada, falta de divulgação do bandolim passa também pela falta de literatura específica que é feita nos livros e manuais de referência de acesso generalizado tal como os que foram referidos anteriormente. Este será um dos motivos para o facto de

Recolha e Análise de Dados

a seleção do seu material histórico em momentos em que poderia surgir não ser realizável apesar do seu contributo e relevância.

V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de intervenção pedagógica *O Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais* que se relata neste trabalho tinha como objetivos basilares a preservação e divulgação do repertório para bandolim e, no fundo, do próprio instrumento no intuito de contribuir, mesmo que em escala reduzida, para a visão geral que sobre o bandolim é debruçada.

A colocação em prática deste projeto, que ocorreu no Conservatório de Música do Porto no ano letivo de 2015/2016, nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e de Formação Musical, pretendeu reunir, em primeiro lugar, os materiais passíveis de aplicar em ambas as disciplinas para que se tornasse num projeto completo e transversal às diferentes naturezas das respetivas disciplinas.

Neste sentido partiu-se do princípio de submergir os contextos respetivos em apontamentos acerca do bandolim e do seu repertório e fazer com que estes fizessem parte de todos os momentos pedagógicos. Este aspeto foi conseguido com as alusões ao repertório para bandolim e às histórias que o envolvem na disciplina de História da Cultura e das Artes e com a sua colocação do ponto de partida para as aulas de Formação Musical. Assim, ficou assegurado que todos os alunos envolvidos no processo de estágio fossem esclarecidos e críticos relativamente aos conteúdos que ao bandolim dizem respeito.

As primeiras constatações inerentes ao projeto que foram retiradas prendiam-se com a verificação do estado geral de conhecimento sobre o bandolim e o seu repertório. Como que indo de encontro ao que seria espectável, os níveis de satisfação eram residuais passando o bandolim por um instrumento praticamente desconhecido e, principalmente, no seu carácter erudito. Apesar não serem animadoras estas inferências acabaram por emergir o favorável panorama para ampliar o desenvolvimento do tema e. No caso da disciplina de Formação Musical o bandolim mostrou-se uma surpreendente ferramenta didática e na disciplina de História da Cultura e das Artes, uma útil curiosidade para reunir atenções e desmistificar visões.

Uma forma de consolidar os conteúdos acerca do bandolim que iam sendo difundidos foi a aplicação do projeto artístico *O Bandolim na Era Barroca* pois permitiu

Considerações Finais

colocar o instrumento, a sua história e sonoridade como personagem principal dos discursos orais e musicais durante algum tempo clarificando uma parte substancial do que havia sido exposto nas aulas do estágio. Por outro lado, a aposta do Conservatório de Música do Porto na participação do bandolim nos diversos momentos artísticos que foram referidos durante este relatório e que ocorreram durante o ano letivo, como foi o caso do *Concerto de Reis* ou do *Concerto no Museu Romântico*, permitiu, mais do que evidenciar a abertura da instituição para com experiências desta natureza, mostrar a melhoria na visão social acerca do instrumento e a possibilidade de este ir conquistando terreno no circuito artístico.

Durante o período de idealização do projeto, estágio e realização deste trabalho, marcado por dificuldades situadas no âmbito da inexperiência, o esforço aplicado em cada fase foi libertando espaço para a compreensão do que realmente se pretendia no sentido de, sem querer mudar o mundo (assunto que por diversas vezes foi discutido em unidades curriculares), dar um pequeno contributo para melhorar algum aspeto. No caso pessoal, a satisfação de levar o bandolim para palco, mostrá-lo aos alunos, providenciar oportunidades para que fosse ouvido e, acima de tudo, ter a possibilidade de dizer o que pretendia que fosse dito defendendo a dignidade de um instrumento cuja carga transborda o racional ou o empírico, teve um valor incalculável e que deixa todas as lições que procurava bem esclarecidas.

A urgência de aplicar o tema deste trabalho no período do estágio fez com que tudo fosse comprimido e aplicado de forma sequencial, contudo, ficou claro que a abrangência do tema é superior às experiências obtidas e à própria realização deste relatório abrindo, no fundo, a porta para a certeza de que, no futuro, em qualquer que seja a aproximação profissional à música, o bandolim, o seu repertório e todas as sensações, motivações e conhecimentos científicos e empíricos, são aplicáveis a longo prazo visto que os objetivos que traçaram os passos deste projeto são igualmente objetivos pessoais e que, mais do que à simples soma das partes, se cingem ao todo.

A verificação da clareza que se foi revelando no que concerne às ideias prévias dos alunos, a colocação do bandolim no pano de fundo de todas as atividades, a saudável relação de todos os envolvidos com o instrumento e com o seu repertório, as impetuosas experiências e a avalanche de sensações que marcaram todo o trabalho permitem concluir

Considerações Finais

que os objetivos práticos foram cumpridos, mas que as essências desses mesmos objetivos só se cumprirão ao longo dos anos vindouros.

A derradeira consideração final fica-se pelo pequeno passo dado para a consciencialização do quão maior do que tudo aquilo o que pode ser dito, escrito ou tocado é a *Música* e pela timidez do contributo do *Repertório para Cordofones Dedilhados como Fonte de Aprendizagem no Ensino das Ciências Musicais: O Caso do Bandolim*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Allorto, R. (2007). *Breve Dicionário da Música*. Lisboa: Edições70.
- Associação Cultural de Plectro. (Acedido em 20 de Junho de 2016). Obtido de António de Sousa Vieira: <http://www.acplectro.com/concertino>.
- Barros, N. d. (Junho de 2015). Transição Técnica e Habitus dos Cordofones Dedilhados Europeus. *Debates*, pp. 106-135.
- Berlioz, H. (1858). *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orquestration*. Londres: Novello, Ewer and Co.
- Berlioz, H. (2010). *Grand Traité d'instrumentation*. Canadá: University of Ottawa.
- BND > *Minuetti per due mādolini, [1760-1790]*. (1 de Março de 2016). Obtido de Biblioteca Nacional de Portugal: <http://purl.pt/14648>
- Bone, P. J. (2010). *The Guitar and Mandolin: Biographies of Celebrated Players and Composers for These Instruments*. USA: Nabu Press.
- Borges, M. J., & Cardoso, J. M. (2003). *História da Música*. Edições Sebenta.
- Brent, J. (2007). *Orchestral and Chamber Excerpts for the Mandolin*. USA: Lulu.
- Calace, R. (s.d). *Metodo per Mandolino*. Napoles: Edizione Calace.
- Capela, J. D. (Acedido em 10 de Maio de 2016). *Exposição de Instrumentos de Corda na Casa da Música*. Obtido de Fala-me de Música: <http://www.falamedemusica.net/CordofonesExhibition/Bandolim.php?lang=pt>
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Temas e Debates-Círculo de Leitores.
- Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. (Acedido a 20 de Maio de 2016). Obtido de Mic.pt: <http://www.mic.pt/dispatcher>

Referências Bibliográficas

- Chamorro, P. (2016). *Historia de la bandurria*. Obtido de El Renacimiento: <http://www.pedrochamorro.com/pdf/a13p.pdf>
- Cherednik, R., & Eidson, K. (1986). *Mandolin Classics*. USA: Mel Bay.
- Cohen, D. J., & Rossing, T. D. (2010). *The Science of Strings Instruments - Mandolin Family Instruments*. Nova Iorque: Springer.
- Correte, M. (1983). *Nouvelle Méthode Pour Apprendre a Jouer en Très Peu de Temps de La Mandoline*. Genebra: Minkoff Reprint.
- Cranmer, D. (2011). *Variazioni per Mandolino*. Lisboa: Edições Colibri.
- Denis, P. (1983). *Méthode Pour Apprendre a Jouer de la Mandoline Sans Maître*. Genebra: Minkoff Reprint.
- Engeström, A. (1850). *Colecção dos Melhores Fados para Bandolim*. Lisboa: Casa Suécia.
- Fontaine, F. (1997). *Elemento Prático do Ritmo Compassado*. Paris: Henry Lemoine.
- Fouchetti, G. (1983). *Méthode Pour Apprendre Facilement a Jouer de La Mandoline a Quatre et a Six Cordes*. Genebra: Minkoff Reprint.
- Freire, V. L. (1994). A História da Música em Questão: Uma Reflexão Metodológica. (pp. 152-170). São Paulo: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Griffiths, P. (1987). *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda.
- Grout, D. J. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Henrique, L. L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hill, W. H., Hill, A. F., & Hill, A. E. (1909). *Antonio Stradivari - His Life and Work (1644-1737)*. Londres: Macmillan And Co. Limited.
- Hindemith, P. (1949). *Elementary Training for Musicians*. Londres: Schott.

Referências Bibliográficas

- História do Conservatório.* (Acedido em 15 de Junho de 2016). Obtido de Conservatório de Música de Coimbra: <http://www.conservatoriomcoimbra.pt/index.php/institucional/historia-do-conservatorio>
- Instrumento - Bandolim.* (5 de Maio de 2011). Obtido de A Arte Barroca: http://musikabarroca.blogspot.pt/2011_12_01_archive.html
- Lambert, J. C. (2006). François Chancy's Tablature de Mandore. *Dissertação de Douturamento.* Illinois, Estados Unidos da América: Northwestern University.
- Leone, G. (1983). *Méthode Raisonnée Pour Passer du Violon a la Mandoline et de L'archet a la Plume*. Genebra: Minkoff Reprint.
- Lowe, M. (2010). Teaching Music History Today: Making Tangible Connections to Here and Now. *Journal of Music History Pedagogy*, pp. 45-59.
- Manual de Apoio à Observação. (Setembro de 2014). *Observar e Aprender.* Gabinete de Apoio ao Tutorado.
- Michels, U. (2003). *Atlas de Música I.* Lisboa: Gradiva.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música.* Lisboa: Gradiva.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música II.* Lisboa: Gradiva.
- Moura, J. A. (2011). *Aspetos Organológicos do Bandolim no Brasil.* Brasil.
- Munier, C. (1996). *Scuola del Mandolino.* Florença: Editore Stampatore.
- Oliveira, E. V. (2000). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Orlandi, U. (2012). *Carlo Munier - The Poet of the Mandolin.* Itália: Circolo Mandolinistico Italiano/International Mandolin Club.
- Orquestra de Bandolins da Madeira.* (6 de Junho de 2010). Obtido de Associação de Bandolins da Madeira: <http://www.bandolins-madeira.net/orquestras/ob-madeira/>
- Palisca, C. V. (2001). *Norton Anthology Of Western Music*. Nova Iorque: W.W.Norton&Company. Inc.

Referências Bibliográficas

- Palisca, C. V. (2001). *Norton Anthology Of Western Music - Ancient to Baroque*. Nova Iorque: W.W.Norton&Company. Inc.
- Palisca, C. V. (2001). *Norton Anthology of Western Music - Classic to Modern*. Nova Iorque: W.W.Norton&Company. Inc.
- Parncutt, R. (Janeiro a Dezembro de 2012). Musicologia Sistemática: a História e o Futuro do Ensino Acadêmico Musical no Ocidente. *Em Pauta*, pp. 146-185.
- Pincherle, M. (1957). *Vivaldi - Genius of the Baroque*. New York: W.W Norton & Company. Inc.
- Pollens, S. (2010). *Stradivari*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porto, C. d. (2014). Regulamento Interno. Conservatório de Música do Porto.
- Porto, C. d. (s.d.). Projeto Educativo.
- Prosser, S. (s.d.). *Essencial Ear Training for Today's Musician*. Boston: Berklee Press Publications.
- Ribeiro, G. M. (2012). *O Ensino da História*. Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Sá, P. (2012). *Palheta e Articulação no Bandolim: Uma Contextualização para Compositores, Arranjadores e Instrumentistas*. Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Sá, P. (Acedido em 6 de junho de 2016). *O Acervo de Bandolins no Museu de Instrumentos da EM-UFRJ: Aspetos Musicológicos*. Obtido de Museu Virtual de Instrumentos Musicais : http://mvim.ibict.br/wp-content/uploads/2015/04/bandolins-UFRJ_Paulo-Sa.pdf
- Sá, V. (2013). *Ensino da Música em Portugal no Final do Antigo Regime: Fatores de Mudança e Modernidade*. Évora: Editora Unimem.
- Scalabitano, H. d. (2010). *Joel Canhão - Notas de Uma Vida*. Obtido de circulo cultural scalabitano.pt:
http://www.circuloculturalscalabitano.pt/docum/joel_canhao_2010.pdf

Referências Bibliográficas

- Soleil, J., & Lelong, G. (1991). *As Obras-Chave da Música*. Lisboa: Pergaminho.
- Sparks, P. (2003). *The Classical Mandolin*. Oxford: Oxford University Press.
- Sparks, P. R. (1989). *A History of the Napolian Mandoline From its Origins Until The Early Ninetheenth Century, With a Thematic Index of Publihed and Manuscript Music for the Instrument*. Londres: City University of London.
- Tramontina, L. S. (2011). *A apropriação dos discursos da New Musicology por três didáticas Norte-Americanas de Ensino de História da Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Tyler, J., & Sparks, P. (1996). *The Mandolin: Its Structure and Performance (Sixteenth Twentieth Centuries)*. Practice Review.
- Tyler, J., & Sparks, P. (2001). *The Early Mandolin - The Mandolino and the Napolitan Mandoline*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolki, K. (1984). *History of the Mandolin*. USA.
- Zamacois, J. (2009). *Teoria da Música*. Lisboa: Edições 70.

ANEXOS

Anexo 1 – Planificação de uma aula de História da Cultura e das Artes – Aula nº 8

Identificação da Turma

Escola: Conservatório de Música do Porto

Disciplina: História da Cultura e das Artes

Turma: 11º A (16 alunos)

Duração: 45 min

Data: 18 de abril de 2016

Sumário:

O estilo Galante, Sensível e Sturm und Drang. Comparação Barroco - Clássico

Recursos Materiais:

Projektor e colunas áudio.

Conteúdos:

Os conteúdos desta aula são relativos às características do estilo galante, nomeadamente o domínio da melodia, a ornamentação e o baixo de Alberti; às características do estilo sensível como a utilização de frases curtas, articulações breves e discurso entrecortado; e às características do Sturm und Drang como a irregularidade rítmica, as dinâmicas contrastantes e as tonalidades menores.

Por fim pretende-se diferenciar o Barroco do Clássico em termos genéricos, como o abandono da extravasão e da diversidade em prol da contenção e da unidade e em termos específicos musicais como desaparecimento do baixo contínuo e a fixação da ideia de orquestra.

Conceitos / Terminologia:

Baixo de Alberti; Estilo Galante, Estilo Sensível, Sturm und Drang

Objetivos Gerais:

- Perceber as características dos estilos: galante, sensível e Sturm und Drang;
- Diferenciar o período Barroco do Período Clássico.

Objetivos Específicos:

- Definir e identificar as características do estilo galante;
- Definir e identificar as características do estilo sensível;
- Definir e identificar as características do Sturm und Drang;
- Enumerar as características gerais e musicais do período Barroco;
- Enumerar as características gerais e musicais do período Clássico;
- Confrontar e diferenciar o período Barroco de período Clássico;
- Sintetizar a unidade didática.

Estratégias

A primeira parte da aula será expositiva com recurso a PowerPoint e a audições de obras que ilustrem as características dos estilos inumerados. A explicação do estilo sensível partirá da leitura de um excerto acerca de um andamento de uma sonata de Carl Philipp Emanuel Bach e respetiva audição da obra.

No encadeamento da aula será proposto aos alunos que façam uma reflexão e discussão sobre as características gerais e musicais do barroco e do clássico para que sejam os próprios a diferenciar os períodos.

No final da aula, através de um esquema exposto, os alunos farão uma síntese de todos os conceitos da unidade didática.

Atividades:

I: Explicação dos estilos: galante; sensível e Sturm und Drang;

II: Reflexão e discussão acerca das diferenças entre Barroco e Clássico;

III: Síntese da unidade didática.

Avaliação:

A avaliação desta aula é formativa e ocorrerá por Observação direta durante as discussões finais acerca de todos os conceitos envolvidos.

Esquema - Síntese

Tema: Estilos pré-clássicos 45 Minutos 11ºA Conservatório de Música do Porto 18 de Abril de 2016			
Terminologia: Estilo Galante, Estilo Sensível, Sturm und Drang			
Objetivos	Conteúdos	Metodologias	Avaliação
Compreender as características principais dos estilos <i>Galante</i> , <i>Sensível</i> e o movimento <i>Sturm und Drang</i>	<ul style="list-style-type: none"> Características gerais dos estilos Galante (Importância da Melodia; Ornamentação; Baixo de Alberti) e Sensível (Frases curtas; Articulações breves; Discurso entrecortado) O Movimento Sturm und Drang. 	Exposição dialogante com recurso a PowerPoint e audição da Sonata nº5 em dó maior (1º movimento) de Galuppi, do concerto para Oboé em Fá maior T291 de Johann Christian Bach, da Sonata nº4 em Lá Maior Wq55/4 (II andamento) de Carl Philipp Emanuel Bach e da Sinfonia em Mi bemol Maior de C.P.E. Bach.	Observação Direta
Caracterizar o período barroco e clássico e comparar ambos os períodos.	<ul style="list-style-type: none"> Comparação entre o período Barroco e o Período Clássico. 	ficha de trabalho com dois excertos relativos ao período Barroco e Clássico	Avaliação Formativa: Ficha de Trabalho

Referências Bibliográficas:

- Borges, M. J., & Cardoso, J. M. (2003). *História da Música*. Edições Sebenta.
- Cranmer, D. (2011). *Variazioni per Mandolino*. Lisboa: Edições Colibri.
- Grout, D. J. (2007). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Michels, U. (2007). *Atlas de Música*. Lisboa: Gradiva.

Anexo 2 – Relatório de uma aula de História da Cultura e das Artes – Aula nº 8

Aula nº8

História da Cultura e das Artes – 18 de abril de 2016

Esta aula esteve no seguimento da aula anterior e o sumário foi baseado no estilo Galante, Sensível e Sturm und Drang e na comparação estilística entre o Barroco e o Clássico. A aula, tal como a anterior, foi assistida pela Professora Doutora Elisa Lessa, Professora Supervisora do Estágio.

Numa primeira fase foram expostos os conteúdos que diziam respeito ao estilo galante da transição de períodos com projeção esquemática das características do mesmo. A abordagem a esta secção da aula terminou com uma audição conforme referido na planificação.

Para a introdução do estilo sensível um aluno leu um excerto projetado que o caracterizava e a audição de um excerto representativo antecedeu a exposição das características. Foram, de imediato, esquematizados os tópicos essenciais relativos ao Sturm und Drang.

Após diferenciados os estilos referidos passou-se aos dois momentos finais planificados. As estratégias finais passaram, por um lado, pela enumeração das diferenças entre os períodos, as mais gerais foram projetadas e, as mais específicas, foram sugeridas pelos alunos. Por outro lado, e também de forma oral, foi feita a síntese de toda a unidade didática partindo de um esquema proposto em PowerPoint.

A turma esteve, de um modo geral, atenta, concentrada e participativa deixando as suas dúvidas para esclarecimento e contribuindo, de forma bastante produtiva para as secções de diálogo e síntese finais o que mostrou, mais do que interesse pela matéria e disciplina, que os conteúdos foram apreendidos com sucesso.

Foram feitas referências ao repertório para cordofones dedilhados, nomeadamente para bandolim, aplicando-se o tema do projeto de intervenção pedagógica. Essas referências passaram, em primeiro lugar, pelo compositor Aleixo Botelho de Ferreira e Domenico Scarlatti. Em segundo lugar fez-se passar pela turma um livro de pequenas variações para Bandolim de David Perez que foram escritas para as quatro filhas de D. José I. Assim, para além de ser feita uma referência a Portugal, foi dada a conhecer, em jeito de curiosidade, uma das histórias que demonstra o lugar que era dado ao Bandolim no período referido.

Anexos

Estava ainda prevista a realização de uma ficha de trabalho enquanto estratégia de remediação, caso fosse necessário, aspeto que não se verificou, pois, os conteúdos e as atividades principais previstas foram cumpridas com sucesso e espaço temporal previsto.

Anexo 3 – Planificação de uma aula de Formação Musical – Aula nº 5

Identificação da Turma:

Escola: Conservatório de Música do Porto

Disciplina: Formação Musical

Turma: 3º grau; 7ºA; (16 alunos)

Duração: 45 min

Data: 20 de Abril de 2016

Recursos Materiais

Os recursos materiais a utilizar serão: caderno diário, materiais de escrita, quadro branco, piano, bandolim.

Conteúdos

Concerto RV 93, para Bandolim

A. Vivaldi

Allegro

Mandolin

Mand.

Mand.

Mand.

Objetivos Gerais:

- Cantar afinado;
- Desenvolver a Audição Interior;
- Solfejar.

Objetivos Específicos:

- Reproduzir padrões rítmicos e melódicos;
- Solfejar uma melodia;
- Ler à primeira vista;
- Entoar e identificar intervalos de 3ª, 4ª e 5ª;
- Cantar com o nome de notas;

Estratégias

I: Leitura Rítmica;

II: Leitura Solfejada;

III: Entoação

Atividades:

I: O professor começa por se apresentar e explicar a estrutura da aula com os seus momentos principais; (3 min)

II: Cada aluno cria uma frase rítmica para ser repetida pela turma com condicionantes dadas pelo professor; (6 min)

III: Os alunos leem ritmicamente o excerto apresentado Vivaldi (marcando, em primeiro lugar, a pulsação e de seguida o compasso). Posteriormente o excerto é lido, ritmicamente, por grupos de três alunos com marcação de pulsação e de compasso (6 min);

IV: os alunos ouvem o excerto tocado no bandolim pelo professor (3 min);

V: Os alunos solfejam a melodia do excerto marcando o compasso na clave indicada e na clave de fá4 (6 min);

VI: Os alunos solfejam, marcando o compasso, em grupos de três, o excerto (7 min);

VII: O professor faz uma exposição teórica de revisão de conteúdos que se centram no modo maior e menor (6 min).

VIII: Os alunos entoam a escala de si menor e o seu arpejo. De seguida repetem ordenações tocadas ao piano pelo professor e intervalos de terceira, quarta e quinta igualmente tocados pelo professor (8 min);

Avaliação

A avaliação desta aula é formativa. Acontecerá por observação direta.

Desafio – Concerto Rv 93 para Bandolim de Vivaldi

Concerto RV 93, para Bandolim

A. Vivaldi

Allegro

Mandolin

3

Mand.

5

Mand.

7

Mand.

- Lê ritmicamente o excerto com marcação da pulsação e de compasso;
- Lê o excerto com nome de notas com marcação de pulsação na clave indicada e na clave de Fá 4;
- Ditado de Intervalos;

Grupo 1

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____ 6 _____

Grupo 2

1 _____ 2 _____ 3 _____ 4 _____ 5 _____ 6 _____

Anexos

d) Preenchimento de espaços em branco;

The image shows a musical score for voice in 2/4 time, key of D major. It consists of four staves, each labeled 'Voice'. The first two staves are grouped together, and the last two are grouped together. The first staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: quarter note D4, quarter note E4, eighth note F#4, eighth note G4, quarter note A4, quarter rest, quarter note B4, quarter rest. The second staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: quarter rest, quarter note C5, quarter note D5, quarter note E5, quarter note F#5, quarter note G5, quarter note A5, quarter rest. The third staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A '5' is written above the first measure. The notes are: quarter rest, quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter note E6, quarter note F#6, quarter note G6, quarter note A6. The fourth staff has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notes are: quarter note B5, quarter note C6, quarter note D6, quarter rest, quarter note E6, quarter note F#6, quarter note G6, quarter note A6. The score ends with a double bar line.

Anexo 4 – Relatório de uma aula de Formação Musical – Aula nº 5

Aula nº5

Formação Musical – 20 de abril de 2016

Esta aula de Formação Musical, na qual estiveram presentes dezasseis alunos do sétimo ano (terceiro grau), teve início às 18.40h.

Foi seguida a planificação respetiva e cumpridas as atividades programadas. Deu-se continuidade à utilização de uma sequência modelo que, até aqui, se mostrava funcional com uma pequena alteração, a inclusão do bandolim numa fase mais precoce da aula, após os momentos de aquecimento de leituras rítmicas. Esta alteração resultou da constatação dos resultados práticos das últimas aulas lecionadas.

Mais uma vez, a aula partiu de repertório para bandolim, neste caso concreto, de um excerto do terceiro andamento do concerto em ré maior para bandolim, Rv93, de Antonio Vivaldi. A exposição deste repertório e deste instrumento foi, mais uma vez, um momento de reflexão apesar de os alunos já terem tido contacto com o mesmo na aula anterior e de alguns dos alunos já conhecerem o instrumento. Foi, ainda assim, uma surpresa para os alunos, o facto de Antonio Vivaldi ter deixado escrito três concertos para bandolim. Esta introdução aos concertos implicou uma breve referência, enquanto era distribuída a ficha de trabalho, a questões históricas acerca do bandolim, do compositor e da época.

A improvisação inicial, mais uma vez, mostrou-se importante na concentração dos alunos e, nesta aula, foi acrescentado um exercício à planificação durante a aula. Esse exercício foi feito após a improvisação pedida de uma frase rítmica com quatro tempos em que o último fosse uma semínima e consistiu em selecionar uma das cinco frases rítmicas escritas, previamente, no quadro, reproduzi-las e serem imitados pela turma. Durante este processo de seleção, reprodução e imitação foram realizadas algumas paragens para que a turma identificasse o número da frase selecionada. As frases que eram dadas a opção eram compostas pelas células rítmicas do programa que estavam a ser trabalhadas o que pressupôs uma pequena revisão prévia e leitura integral de todas as sequências de células.

No contexto geral a aula decorreu com sucesso e foram reveladas, por parte dos alunos, algumas dificuldades nos exercícios de leitura solfejada nas claves de sol (terceira linha e de fá (quarta linha). Essas dificuldades são mais evidentes quando a marcação de compasso é pedida.

Anexo 5 – Projeto Artístico – O Bandolim na Era Barroca

Conservatório de Música do Porto - 10 de maio de 2016



Fotografia 1



Fotografia 2



Fotografia 3