



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau)

Joana Nascimento Lopes

Orientadora

Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão

Coorientador

Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo

Relatório de Estágio apresentado à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão, Professora Coordenadora com Agregação da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco e coorientação do Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo, Professor Coordenador da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Dezembro de 2016

Composição do júri

Presidente do Júri

Especialista Pedro Reixa Ladeira

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

Vogais

Doutora María del Pilar Barrios Manzano - Arguente

Professora Titular da Universidade da Extremadura, Espanha.

Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão - Orientadora

Professora Coordenadora com Agregação do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Aos meus Avós.

Agradecimentos

Em primeiro lugar quero agradecer aos meus pais, por todos os esforços que fizeram ao longo da minha vida académica, para que este momento se tornasse possível.

Quero também agradecer à minha irmã e ao meu cunhado pelo incentivo e sugestões que me deram neste projeto.

Agradeço também ao João André Silva pela compreensão e dedicação que sempre teve comigo ao longo deste percurso.

Quero agradecer ainda à Patrícia Santos e à Inês Saraiva pela disponibilidade, acompanhamento e conselhos que me deram sempre que foi preciso.

Quero agradecer também à Direção do Conservatório de Música Choral Phydellius, aos alunos das turmas de estágio e aos professores envolvidos, pela forma como me receberam e me deram a oportunidade de estagiar e aplicar esta investigação no conservatório.

Agradeço também à Professora Doutora Maria de Fátima Carmona Simões da Paixão e ao Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo pela sabedoria que me transmitiram e pela orientação que me deram na realização deste projeto.

Quero ainda agradecer ao Professor José Carlos Godinho pela disponibilidade e preocupação demonstrada durante a realização da Prática de Ensino Supervisionada.

Agradeço também à Direção e funcionários do Conservatório Regional de Castelo Branco, pela disponibilidade e oportunidade de acesso às partituras de canções portuguesas, pertencentes ao arquivo da Classe de Canto e da Classe de Formação Musical do Conservatório.

Por último, quero agradecer a todos os colegas de Formação Musical que aceitaram realizar os questionários de investigação nas suas turmas, contribuindo assim, para a investigação deste projeto.

Resumo

O relatório de estágio profissional foi realizado no âmbito da Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Esta prática foi realizada com uma turma de Formação Musical de 5º Grau e com uma Classe de Conjunto - Orquestra, com alunos entre o 4º e o 8º grau, pertencentes ao Conservatório de Música Choral Phydellius, em Torres Novas, no ano letivo de 2015/2016.

Este relatório está dividido em duas partes distintas:

A primeira parte diz respeito ao trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada, sendo apresentada a caracterização do contexto e da escola Conservatório de Música Choral Phydellius bem como das turmas dos alunos nas quais desenvolvemos essa prática pedagógica. Apresentam-se, também, para ilustrar a sua concretização, algumas planificações de aulas e respetivas reflexões (relatórios de aula), bem como algumas reflexões sobre o estágio profissional.

A segunda parte apresenta o estudo de investigação que desenvolvemos durante a Prática de Ensino Supervisionada, sob o tema “Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau)”. São apresentadas algumas partituras de canções trabalhadas com os alunos durante a investigação e a análise do inquérito aplicado aos alunos do Conservatório de Música Choral Phydellius e de outros conservatórios do país, com o objetivo de aprofundar o conhecimento deste reportório e de compositores por parte dos alunos ao nível do 5º Grau do Ensino Especializado da Música.

Palavras-chave

Ensino de Música; Prática de Ensino Supervisionado; 5º Grau do Ensino Especializado da Música; Canções Portuguesas; Compositores Portugueses do Séc. XIX e do Séc. XX.

Abstract

The professional internship's report was carried out under the Supervised Teaching Practice from the master's degree in Music Education - Musical Education and Chamber Music in Instituto Politécnico de Castelo Branco.

This practice was developed with a 5th grade Musical Education class and with an Orchestra class, with students between 4th and 8th grade, belonging to the Conservatório de Música Choral Phydellius, from Torres Novas, during the school year 2015/2016.

This report is divided into two distinct parts.

The first part concerns the work in Supervised Teaching Practice, presenting the context's and the Conservatório de Música Choral Phydellius' characterization, as well as the students' classes, in which that pedagogical practice. Also presented are some reports and lesson plans, in order to illustrate its achievement, as well as some reflections about the professional internship.

The second part presents the research study developed during the Supervised Teaching Practice, with the topic "Portuguese Songs of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century applied to the specialized music education (5th grade Musical Education)". Presented are some songs' scores worked with the students during the research and also surveys' analysis done to the students from Conservatório de Música Choral Phydellius as well from other country conservatories, in order to deepen the knowledge of this repertoire and composers by the students of the 5th Grade of Specialized Music Education.

Keywords

Musical Education; Supervised Teaching Practice; 5th Grade of Specialized Music Education; Portuguese Songs; Portuguese Composers of the 19th and 20th Centuries.

Índice Geral

Agradecimentos.....	VII
Resumo.....	IX
Palavras-chave.....	IX
Abstract.....	XI
Keywords.....	XI
Índice de gráficos.....	XV
Índice de figuras.....	XVI
Índice de tabelas.....	XVIII

Parte I: Prática de Ensino Supervisionada.....1

Introdução.....	2
1. Caracterização da escola e do meio envolvente.....	2
1.1. Contextualização Geográfica, Socioeconómica e Histórica da Cidade de Torres Novas.....	2
1.2. Conservatório de Música Choral Phydellius em Torres Novas.....	6
1.2.1. Projeto Educativo do Ano Letivo 2015/2016.....	8
2. O ensino da Formação Musical e da Classe de Conjunto no Conservatório de Música Choral Phydellius.....	10
2.1. Lista de Alunos.....	10
2.2. Caracterização dos alunos de estágio.....	11
2.2.1. Caracterização dos alunos da turma de Formação Musical e da turma de Classe de Conjunto - Orquestra.....	11
2.3. Síntese da Prática Pedagógica de Formação Musical.....	14
2.3.1. Plano de Estágio.....	14
2.3.2. Objetivos Gerais de Formação Musical para o 5º Grau.....	15
2.3.3. Metodologia de Avaliação em Formação Musical.....	16
2.4. Síntese da Prática Pedagógica de Classe de Conjunto.....	17
2.4.1. Plano de Estágio.....	17
2.4.2. Objetivos Gerais da Classe de Conjunto.....	17
2.4.3. Metodologia de Avaliação em Classe de Conjunto.....	18
3. Reflexão crítica sobre o trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada.....	19
4. Planificações e relatórios – reflexões de aula de Formação Musical.....	21

5. Planificações e relatórios – reflexões de aula de Classe Conjunto – Orquestra.....	31
Parte II: Estudo de Investigação - Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau).....	41
1. Introdução.....	42
2. Problemática e Objetivos de Investigação e Intervenção.....	44
3. Fundamentação.....	46
4. Análise das partituras e metodologia aplicada.....	48
4.1. <i>Pelos Caminhos da Vida</i> – Francisco Lacerda.....	48
4.2. <i>Meu Coração Tem Três Portas</i> – Francisco Lacerda.....	52
4.3. <i>Aquella Moça</i> – Luís de Freitas Branco.....	55
4.4. <i>Firmeza</i> – Fernando Lopes-Graça.....	59
4.5. <i>A Estrela</i> – Viana da Mota.....	64
5. Integração do projeto na Classe de Canto do Conservatório.....	69
5.1. <i>No Fim do Mundo</i> – Ruy Coelho.....	70
5.2. <i>A Primeira Romaria</i> – António Fragoso.....	73
5.3. <i>Soneto de Ávila</i> – Ivo Cruz.....	76
6. Sobre a Metodologia do Estudo.....	79
7. Apresentação e análise dos resultados obtidos nos questionários realizados.....	80
7.1. Questionário Inicial - realizado a 56 alunos.....	80
7.2. Questionário Final - realizado a 13 alunos da turma de estágio.....	90
7.3. Considerações finais sobre os questionários.....	97
8. Conclusão.....	98
Bibliografia.....	100
Sites Consultados.....	102
Discografia.....	103
Apêndices.....	105
Apêndice 1: Questionário Inicial.....	107
Apêndice 2: Questionário Final – Alunos de Estágio.....	111
Anexos.....	115
Anexos 1: Partituras utilizadas nas aulas de Formação Musical.....	117
Anexos 2: Partituras utilizadas nas aulas da Classe de Canto.....	132

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Questionário 1: Respostas à pergunta 1	80
Gráfico 2 – Questionário 1: Respostas à pergunta 2	81
Gráfico 3 – Questionário 1: Respostas à pergunta 2.1	81
Gráfico 4 – Questionário 1: Respostas à pergunta 3	82
Gráfico 5 – Questionário 1: Respostas à pergunta 4	83
Gráfico 6 – Questionário 1: Respostas à pergunta 5	84
Gráfico 7 – Questionário 1: Respostas à pergunta 5.1	84
Gráfico 8 – Questionário 1: Respostas à pergunta 5.2	85
Gráfico 9 – Questionário 1: Respostas à pergunta 6	86
Gráfico 10 – Questionário 1: Respostas à pergunta 7	86
Gráfico 11 – Questionário 1: Respostas à pergunta 8	87
Gráfico 12 – Questionário 1: Respostas à pergunta 9	88
Gráfico 13 – Questionário 1: Respostas à pergunta 10.....	89
Gráfico 14 - Questionário 2: Respostas à pergunta 1	90
Gráfico 15 - Questionário 2: Respostas à pergunta 2	90
Gráfico 16 - Questionário 2: Respostas à pergunta 3	91
Gráfico 17 - Questionário 2: Respostas à pergunta 4	91
Gráfico 18 - Questionário 2: Respostas à pergunta 5	92
Gráfico 19 - Questionário 2: Respostas à pergunta 6	93
Gráfico 20 - Questionário 2: Respostas à pergunta 7	94
Gráfico 21 - Questionário 2: Respostas à pergunta 7.1	94
Gráfico 22 - Questionário 2: Respostas à pergunta 8	95
Gráfico 23 - Questionário 2: Respostas à pergunta 9	96
Gráfico 24 - Questionário 2: Respostas à pergunta 10	96

Índice de Figuras

Figura 1 - Freguesias de Torres Novas.....	3
Figura 2 - Castelo de Torres Novas e vista parcial.....	4
Figura 3 - Organigrama de recursos humanos do Conservatório de Música Choral Phydellius.....	7
Figura 4 - Emblema do Projeto Educativo.....	8
Figura 5 - <i>Pelos Caminhos da Vida</i> : Tonalidade e Compasso.....	48
Figura 6 - <i>Pelos Caminhos da Vida</i> : Ritmo característico da melodia.....	48
Figura 7 - <i>Pelos Caminhos da Vida</i> : Parte de piano, acordes de sétima em sequência descendente.....	49
Figura 8 - <i>Pelos Caminhos da Vida</i> : Cadência Perfeita.....	49
Figura 9 - Francisco de Lacerda.....	50
Figura 10 - <i>Meu Coração Tem Três Portas</i> : Sequências de segundas descendentes no piano.....	52
Figura 11 - <i>Meu Coração Tem Três Portas</i> : Compasso 22, notas fá# e ré que não pertencem ao acorde.....	53
Figura 12 - <i>Aquella Moça</i> : Tonalidade inicial e compasso.....	55
Figura 13 - <i>Aquella Moça</i> : Tonalidade final.....	55
Figura 14 - Luís de Freitas Branco.....	57
Figura 15 - <i>Firmeza</i> : Alternância entre os compassos binário e ternário. 1ª Sequência.....	59
Figura 16 - <i>Firmeza</i> : 2ª Sequência por graus conjuntos, na voz mais grave do piano.....	60
Figura 17 - <i>Firmeza</i> : Dó# - Ré menor harmónica.....	60
Figura 18 - Fernando Lopes-Graça.....	62
Figura 19 - <i>A Estrela</i> : Tonalidade inicial e sequência de segundas descentes.....	64
Figura 20 - <i>A Estrela</i> : Modulação para Ré Maior.....	64
Figura 21 - <i>A Estrela</i> : Modulação para Fá menor.....	65
Figura 22 - <i>A Estrela</i> : Modulação para Mib Maior e Réb Maior.....	65
Figura 23 - Viana da Mota.....	67
Figura 24 - <i>No Fim do Mundo</i> : Tonalidade da Canção.....	70

Figura 25 - <i>No Fim do Mundo</i> : Tercinas como ritmo predominante e alteração de compassos.....	71
Figura 26 - Ruy Coelho	72
Figura 27 - <i>A Primeira Romaria</i> : Tonalidade e compasso.....	73
Figura 28 - <i>A Primeira Romaria</i> : Repetição do padrão rítmico da parte da voz.	73
Figura 29 - António Fragoso.....	75
Figura 30 - <i>Soneto de Ávila</i> : Modulação do compasso 21.....	76
Figura 31 - <i>Soneto de Ávila</i> : Tonalidade inicial.	76
Figura 32 - <i>Soneto de Ávila</i> : Repetição rítmica e melodia escrita por graus conjuntos.	77
Figura 33 - Ivo Cruz	78

Lista de tabelas

Tabela 1 - Alunos de Formação Musical	10
Tabela 2 - Alunos de Orquestra	10
Tabela 3 - Calendarização das aulas de Formação Musical.....	14
Tabela 4 - Calendarização das aulas de Orquestra.....	17

Parte I: Prática de Ensino Supervisionada

Introdução

Nesta primeira parte do Relatório de Estágio apresentam-se os elementos que contribuem para a explicitação do desenvolvimento da nossa Prática de Ensino Supervisionada que decorreu durante o ano letivo de 2015/16, em duas turmas, uma de Formação Musical e outra de Classe de Conjunto, no Conservatório de Música Choral Phydellius, em Torres Novas. Para uma efetiva compreensão da prática pedagógica desenvolvida nesta escola de música, consideramos relevante, neste primeiro ponto, evidenciar e caracterizar quer o contexto local quer a própria escola e também as turmas nas quais desenvolvemos o nosso estágio pedagógico.

1. Caracterização da escola e do meio envolvente

1.1. Contextualização Geográfica, Socioeconómica e Histórica da Cidade de Torres Novas¹

Torres Novas é um município da zona cento de Portugal pertencente ao distrito de Santarém que agrega dez freguesias, que pertencem à Região Centro e à sub-região do Médio Tejo:

1. Freguesia da Meia Via,
2. Freguesia de Chancelaria,
3. Freguesia de Pedrógão,
4. Freguesia de Riachos (vila),
5. Freguesia de Zibreira,
6. Freguesias de Assentis,
7. União das Freguesias de Brogueira, Parceiros de Igreja e Alcorochel,
8. União das Freguesias de Olaia e Paço,
9. União das Freguesias de Torres Novas (Santa Maria, Salvador e Santiago),
10. União das Freguesias de Torres Novas (São Pedro), Lapas e Ribeira Branca.

¹ Para a caracterização do contexto seguimos de perto informação disponibilizada no sítio da internet da Câmara Municipal de Torres Novas.

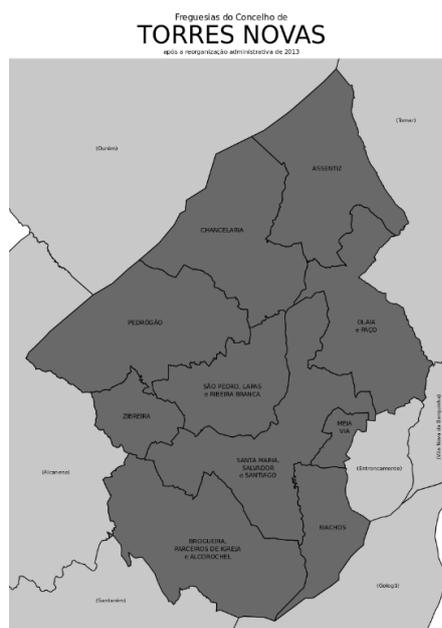


Figura 1- Freguesias de Torres Novas.

O concelho é composto por 36.717 habitantes, aos quais se dá o nome de Torrejanos, que habitam numa área total de 270,0 km².

A União das Freguesias de Torres Novas - São Pedro, Lapas e Ribeira Branca é a freguesia com maior número de habitantes, cerca de 8.400. A União das Freguesias de Torres Novas - Santa Maria, Salvador e Santiago é a que tem maior área, cerca de 40km² e a Freguesia da Meia Via é a que tem menor área, cerca de 4km².

Torres Novas faz fronteira com os concelhos de Tomar (norte e nordeste), Ourém (norte e noroeste), Entroncamento e Vila Nova da Barquinha (este), Golegã e Santarém (sul) e Alcanena (oeste). A cidade é atravessada pelo rio Almonda, um afluente do rio Tejo, que nasce na Serra de Aire.

A maior parte da economia local deve-se à produção agroalimentar (azeite), às indústrias transformadoras da madeira (papel, fabrico de mobiliário, serração e carpintaria), à metalúrgica e metalomecânica (materiais de transporte), aos têxteis, aos materiais de construção e aos serviços dos transportes de pessoas e mercadorias.

A população empregada nos setores terciário e secundário apresentam valores acima dos 70% e dos 25%, respetivamente. No setor primário não ultrapassa 1,7% dos cerca de 15.000 trabalhadores no concelho e as explorações agrícolas representam aproximadamente 15% do total registado no Médio Tejo.

No século XII, Torres Novas era conhecida por Turrís. Nesta altura, os invasores árabes foram expulsos pelas tropas de D. Afonso Henriques (1148) mas foi D. Sancho I que fundou o concelho no dia 1 outubro de 1190. Foi este rei que mandou construir o Castelo de Torres Novas, que mais tarde foi reconstruído por D. Fernando I, devido às

guerras travadas com os reis de Castela. Seis séculos depois, em 1910, o castelo sofreu uma nova reconstrução e foi classificado Monumento Nacional.

Na Idade Média, o território à volta da vila sofreu um forte crescimento a nível demográfico e económico. Nos séculos seguintes, tornou-se o local onde as cortes se reuniam e onde se passaram momentos históricos relevantes da história de Portugal, tais como:

1. O casamento entre a infanta D. Beatriz e o infante D. Henrique, filhos de D. Fernando I e D. João I de Castela (1380);
2. O estabelecimento da regência de D. Leonor de Aragão, devido ao falecimento do esposo, D. Duarte I, e a menoridade do filho D. Afonso V (1438);
3. A decisão de se realizarem as Cortes com intervalos de uma década de modo a gerar proximidade entre os reis e os seus súbditos (1525).

Na primeira metade do Século XV, D. Isabel de Avis foi donatária da vila. Na década seguinte, D. João de Lencastre tornou-se o primeiro Marquês de Torres Novas.



Figura 2 - Castelo de Torres Novas e vista parcial.

Ao longo do Século XIX, a economia local desenvolveu-se, fundando a Fábrica de Papel do Almonda (1818), a Companhia de Fiação de Tecidos de Torres Novas (1845) e a transportadora João Clara & Companhia (Irmãos) Lda.

Em 1893 foi inaugurado a linha ferroviária de Torres Novas, que realizava o percurso entre a vila e Alcanena. Os diversos descarrilamentos ocorridos entre as vilas, levou a que a linha encerrasse passado 3 anos e a que a locomotiva ficasse conhecida por “Rata Cega”.

Torres Novas foi elevada a cidade no ano 1985.

Recursos naturais de Torres Novas:

1. Parque Natural das Serras d’Aire e Candeeiros;
2. Rio Almonda;
3. Gruta do Almonda;
4. Ribeira da Beselga;
5. Reserva Natural do Paúl do Boquilobo;
6. Monumento Natural das Pegadas dos Dinossauros.

Património cultural e monumental de Torres Novas:

1. Castelo de Torres Novas;
2. Teatro Virgínia;
3. Biblioteca Municipal Gustavo Pinto Lopes;
4. Museu Municipal Carlos Reis;
5. Vila Cardílio (ruínas romanas);
6. Casa Memorial Humberto Delgado;
7. Museu Agrícola de Riachos.

Instituições de Torres Novas:

1. Escola Prática de Polícia;
2. NERSANT (Associação Empresarial da Região de Santarém);
3. CRIT (Centro de Reabilitação Infantil Torrejana);
4. Santa Casa da Misericórdia de Torres Novas.

Tecido empresarial e industrial de Torres Novas:

1. Renova (produção de papel);
2. Shopping de Torres Novas;
3. Produção de frutos secos (capital nacional dos frutos secos);
4. Produção do azeite.

1.2. Conservatório de Música Choral Phydellius em Torres Novas

O Conservatório de Música Choral Phydellius foi fundado a 17 de maio de 1957.

Iniciou a sua atividade como Coro Masculino. Até 1961, apenas interpretavam Música Sacra. Neste mesmo ano, formaram um coro misto.

No ano 1975, criou-se a primeira Escola de Música, que foi considerada uma escola oficial no ano de 1993, pelo Ministério da Educação.

Por despacho do Senhor Diretor Regional de Educação, de 10.09.2002, o nome deste estabelecimento de ensino passou a denominar-se Conservatório de Música do Choral Phydellius.

Atualmente o conservatório leciona cursos de música oficiais do ensino básico e secundário.

Para além dos cursos de música oficiais, o conservatório também garante o ensino de:

Classes Infantis (AEC de Música no Pré-escolar e 1.º Ciclo do Ensino Básico);

1. Disciplinas de Instrumentos;
2. Classes de Iniciação/Expressão Musical;
3. Classes Conjunto Corais;
4. Classes Conjunto Instrumentais.

No ano de 1988, formou-se o Coro Juvenil do Choral Phydellius, composto pelos alunos da Escola de Música. Atualmente, este coro funciona como classe de conjunto do Conservatório de Música podendo participar elementos externos ao conservatório, ou seja, pessoas que não estudam ou que já tenham estudado na escola.

O Coro Juvenil do Choral Phydellius é a entidade representativa da Instituição, devido à sua qualidade. Por despacho de Sua Ex.^a o Senhor Primeiro-ministro, no dia 5 de maio de 1989, foi concedido ao Choral Phydellius o estatuto de Instituição de Utilidade Pública. Em maio de 1982 foi agraciado com a Medalha de Prata, pela Câmara Municipal de Torres Novas, nas comemorações do seu 25.º Aniversário, e, em maio de 1994, foi distinguido, pela Casa do Ribatejo em Lisboa, com o título de *Ribatejano Ilustre e Sócio de Honra*. Em 2011, foi distinguido como Personalidade do Ano na Área da Cultura pelo jornal local - *O Mirante*.

O Choral Phydellius conta com uma lista considerável de atividades artísticas/formativas pró-externas, de cooperação e parceria com entidades homólogas e/ou de vocação artística e/ou didática:

1. Orquestra Académica do Médio Tejo;

2. Ciclo anual de música *Encontros Com Músicas*;
3. Encontro de Agrupamentos Instrumentais de Câmara;
4. *E.J.I.T.* - Estágio para Jovens Instrumentistas Torrejanos;
5. *Andamentos* – parceria com a Biblioteca Municipal de Torres Novas;
6. Coorganizações musicais com o Teatro Virgínia;
7. Coorganizações didáticas e culturais com a Biblioteca Municipal Gustavo Pinto Lopes e com o Museu Municipal Carlos Reis.

Na figura 3 apresenta-se o organigrama de recursos humanos do Conservatório de Música Choral Phydellius, seus cargos e principal interação hierárquica.

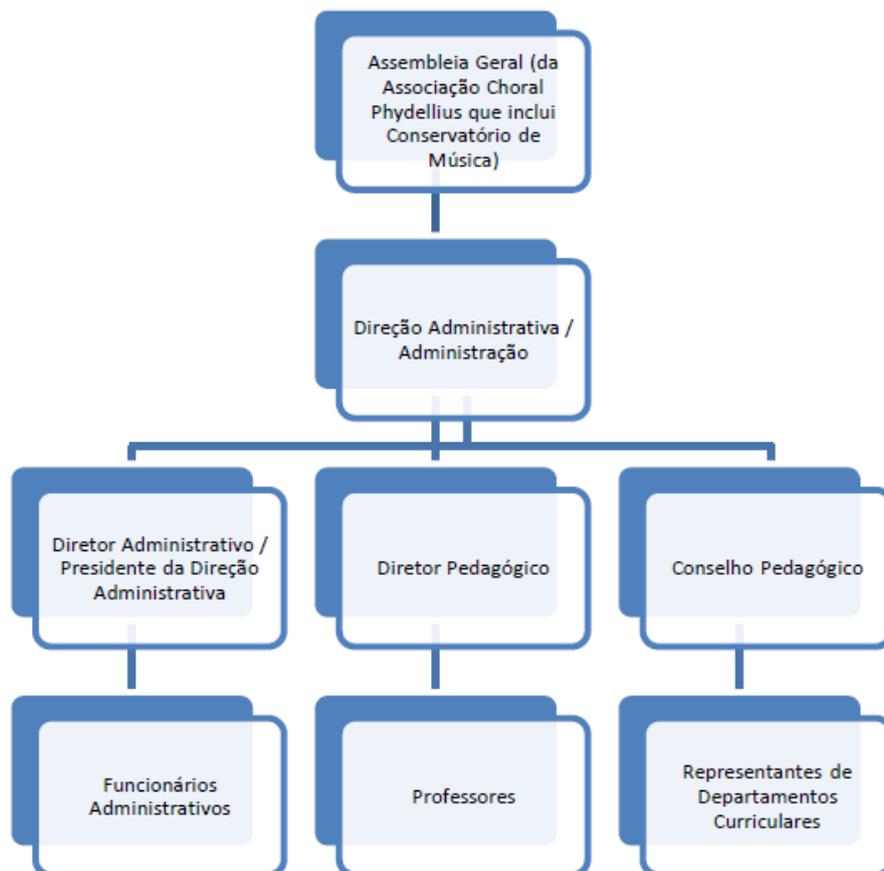


Figura 3 - Organigrama de recursos humanos do Conservatório de Música Choral Phydellius.

1.2.1. Projeto Educativo do Ano Letivo 2015/2016

No Conservatório de Música Choral Phydellius, sob o lema do emblema do seu Projeto Educativo (Fig. 4), o ensino artístico de música está dividido por etapas: os Phydellitos (ensino do pré-escolar), o curso de Iniciação (1º ao 4º ano de escolaridade), o curso Básico (5º ao 9º ano de escolaridade), o curso Secundário (Ensino Secundário – 10º ao 12º ano de escolaridade – após a realização do curso Básico) e o curso Livre (para alunos de todas as idades, onde apenas têm aulas de instrumento).



Figura 4 - Emblema do Projeto Educativo.

Nos Phydellitos, os alunos recebem aulas de Expressão Musical, em idades muito precoces. As aulas de Instrumento têm a duração de 30 minutos.

No curso de Iniciação os alunos recebem uma preparação para ingressarem mais tarde no curso Básico, adaptando-se por isso o currículo e ajudando-os na escolha do instrumento. As aulas de Instrumento, Formação Musical e Classe Conjunto têm a duração de 50 minutos semanais. No presente ano letivo apenas abriram turmas de Iniciação 3 (3º ano de escolaridade) e Iniciação 4 (4º ano de escolaridade).

O curso Básico é composto pelo 1º, 2º, 3º, 4º, e 5º Graus. As aulas de Instrumento têm a duração de 100 minutos semanais e são aulas a pares, ou seja, dois alunos por aula, onde cada um deles toca durante 50 minutos e observa e escuta o colega durante os outros 50 minutos. As aulas de Formação Musical e de Classe de Conjunto também têm a duração de 100 minutos semanais.

O curso Secundário é composto pelo 6º, 7º e 8º Graus. Apenas entram para este curso os alunos que já tenham completado o curso Básico. Os alunos têm 100 minutos de aula de Instrumento (individualmente) e Formação Musical. Quanto às aulas de História da Música, Análise e Técnicas de Composição e Orquestra os alunos têm 150 minutos de aula. No caso dos alunos que tenham Música de Câmara a aula tem a duração de 50 minutos.

No curso Livre os alunos têm as aulas adaptadas à aprendizagem de cada um, ou seja, os alunos têm as aulas individualmente, sem a obrigatoriedade de cumprir os programas em determinados prazos, e assim o aluno vai aprendendo à sua velocidade.

Os alunos podem ainda pertencer a dois tipos de regime:

1. Regime Articulado;
2. Regime Supletivo.

No caso do Regime Articulado no curso Básico, os alunos podem frequentar os primeiros cinco anos do ensino especializado (1º ao 5º grau), gratuitamente, pois é financiado pelo Ministério da Educação. Em vez de terem todas as disciplinas na escola de ensino regular definidas pelo programa nacional, substituem algumas delas pelas disciplinas de música ensinadas nas escolas oficiais de música. Os alunos são obrigados a completar este ciclo até terminar, ou seja, durante os cinco anos obrigatórios.

Se for no Regime Articulado no curso Secundário o acesso faz-se mediante a realização de uma prova onde o aluno tem de obter aprovação e o aluno terá também de frequentar uma escola de ensino regular que tenha protocolo. Só pode aceder a este regime e tipo de curso caso se tenha o curso básico concluído e o 9º ano escolar com aprovação. Os alunos que frequentem este tipo de regime ficarão com o 6º, 7º e 8º grau.

O Regime Supletivo serve para pessoas de qualquer idade, que pretendam aprender música, mas que não conseguem conjugar o ensino da música com o ano de escolaridade correspondente da escola de ensino regular, tendo por isso de pagar uma mensalidade.

Atualmente, o Conservatório de Música do Choral Phydellius é composto pelas seguintes Classes de Conjunto:

1. Coro Iniciação Phydellius;
2. Coro A do 2º Ciclo;
3. Coro B do 2º Ciclo do Núcleo Phydellius/Constância;
4. Coro C do 2º Ciclo Phydellius/Gil Paes;
5. Coro Juvenil do Choral Phydellius;
6. Choral Phydellius (coro misto);
7. Orquestra de Câmara Phydellius;
8. Orquestra do 3º Ciclo Phydellius/Constância;
9. Ensemble de Guitarras Phydellius;
10. Ensemble de Clarinetes Phydellius;
11. Ensemble Crescendo Phydellius;
12. Orquestra de Arcos Phydellius;
13. Orquestra de Sopros EJIT (estágio anual, setembro);
14. Orquestra Académica do Médio Tejo (estágios trimestrais, abril, junho e dezembro).

2. O ensino da Formação Musical e da Classe de Conjunto no Conservatório de Música Choral Phydellius

2.1. Lista de alunos

A tabela 1 apresenta a lista dos alunos de Formação Musical que constituíam a turma em que lecionámos na Prática de Ensino Supervisionada. A tabela 2 apresenta a lista dos alunos de Orquestra (Classe de Conjunto). Os nomes indicados são fictícios.

Tabela 1 - Alunos de Formação Musical

Aluno	Instrumento	Grau
André B.	Piano	5º
Beatriz C.	Piano	5º
Carolina F.	Piano	5º
Duarte C.	Piano	5º
Jéssica B.	Saxofone	5º
João G.	Percussão	5º
José T.	Piano	5º
Madalena F.	Saxofone	5º
Miguel M.	Violino	5º
Pedro G.	Órgão e Canto	5º
Raquel L.	Saxofone	5º
Tiago C.	Trompa de harmonia	5º
Tomás N.	Trompete	5º

Tabela 2 - Alunos de Orquestra

Aluno	Instrumento	Grau
Ana M.	Violino	5º
Ana X.	Saxofone	6º
Diana L.	Clarinete	8º
Duarte A.	Clarinete	6º
Joana C.	Flauta Transversal	8º
Joana S.	Flauta Transversal	5º
João R.	Eufónio	7º
Luís X.	Violino	6º
Margarida P.	Violino	5º
Mariana B.	Violoncelo	7º
Marta A.	Violino	5º
Patrícia G.	Clarinete Sib/Baixo	8º
Pedro S.	Eufónio	4º
Renata J.	Clarinete Sib/Baixo	6º
Ricardo G.	Trompete	5º
Sara J.	Saxofone	5º

2.2. Caracterização dos alunos de estágio

2.2.1. Caracterização dos alunos da turma de Formação Musical e da turma de Classe de Conjunto - Orquestra.

Nos quadros seguintes apresenta-se a caracterização dos alunos da turma de Formação Musical e da turma de Classe de Conjunto, tendo em conta a sua idade, o grau que frequentam e o respetivo instrumento.

Formação Musical

Nome: André B. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Piano	Nome: Beatriz C. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Piano
Nome: Carolina F. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Piano	Nome: Duarte C. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Piano
Nome: Jéssica B. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Saxofone	Nome: João G. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Percussão
Nome: José T. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Piano	Nome: Madalena F. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Saxofone
Nome: Miguel M. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Violino	Nome: Pedro G. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Órgão e Canto

<p>Nome: Raquel L. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Saxofone</p>	<p>Nome: Tiago C. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Trompa de Harmonia</p>
<p>Nome: Tomás N. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Trompete</p>	

Classe de Conjunto - Orquestra

<p>Nome: Ana M. Idade: 13 anos Grau: 5º Instrumento: Violino</p>	<p>Nome: Ana X. Idade: 16 anos Grau: 6º Instrumento: Saxofone</p>
<p>Nome: Diana L. Idade: 18 anos Grau: 8º Instrumento: Clarinete</p>	<p>Nome: Duarte A. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Clarinete</p>
<p>Nome: Joana C. Idade: 20 anos Grau: 8º Instrumento: Flauta Transversal</p>	<p>Nome: Joana S. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Flauta Transversal</p>
<p>Nome: João R. Idade: 16 anos Grau: 7º Instrumento: Eufónio</p>	<p>Nome: Luís P. Idade: 15 anos Grau: 6º Instrumento: Violino</p>

Nome: Marta A. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Violino	Nome: Mariana B. Idade: 17 anos Grau: 7º Instrumento: Violoncelo
Nome: Margarida P. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Violino	Nome: Patrícia G. Idade: 18 anos Grau: 8º Instrumento: Clarinete Sib/ Clarinete Baixo
Nome: Pedro S. Idade: 14 anos Grau: 4º Instrumento: Eufónio	Nome: Renata J. Idade: 15 anos Grau: 6º Instrumento: Clarinete Sib/ Clarinete Baixo
Nome: Ricardo G. Idade: 15 anos Grau: 5º Instrumento: Trompete	Nome: Sara J. Idade: 14 anos Grau: 5º Instrumento: Saxofone

Caracterização técnica da Classe de Conjunto

Caraterizamos, neste ponto, a Classe de Conjunto - Orquestra, onde foi realizada a nossa Prática de Ensino Supervisionada.

A Orquestra é composta por 16 alunos que estudam do 4º Grau até ao 8º Grau de Instrumento. De todos os naipes da Orquestra, o naipe das cordas é o que apresenta mais dificuldades. É um naipe composto por 1 violoncelo, 2 segundos violinos e 2 primeiros violinos. A aluna de violoncelo frequenta o 7º grau mas tem vergonha de tocar sozinha, tocando, por isso, muitas das vezes sem o empenho necessário. No caso dos primeiros violinos, um dos alunos frequenta o 6º grau (chefe de naipe) e a outra aluna frequenta o 5º grau. Apesar de terem apenas um grau de diferença, a técnica dos alunos é bastante diferente, pois a aluna demonstra grandes dificuldades técnicas. As duas alunas que tocam segundo violino têm também bastantes dificuldades técnicas e muito receio de falhar, por isso tocam com muita insegurança e numa intensidade muito baixa, quase inaudível.

O naipe dos clarinetes é o naipe com mais facilidade. É composto por duas alunas de 8º Grau e dois alunos de 6º Grau.

Em geral, a Orquestra demonstra grande qualidade, noções de postura, afinação e trabalho de grupo, sendo por isso possível ensaiar obras com maior nível de exigência (realizando muitas vezes ensaios de naipe para as cordas).

2.3. Síntese da Prática Pedagógica de Formação Musical

Neste ponto, apresenta-se o plano de estágio que desenvolvemos, referindo-nos a vários aspetos organizacionais de natureza pedagógica e didática.

2.3.1. Plano de Estágio

Horário da aula: 14h 30min – 16h 10min

Dia da semana: Quarta-Feira

Tabela 3 - Calendarização das aulas de Formação Musical

Mês (2015/2016)	Dias do Mês				Total de aulas
Setembro	23	30			2
Outubro	7	14	21	28	4
Novembro	4	11	18	25	4
Dezembro	2	9	16		3
Janeiro	6	13	20	27	4
Fevereiro	3	17	24		3
Março	2	9	16		3
Abril	6	13	20	27	4
Maió	4	11	18	25	4
Junho	1	8			2
Total de aulas dadas					33

Nota: Cada dia de aula corresponde a 2x50 minutos letivos.

2.3.2. Objetivos Gerais de Formação Musical para o 5º Grau

1. Acordes: os tipos de acordes sobre cada um dos graus das escalas Maior e menores;
2. Intervalos: sua classificação quantitativa e qualitativa entre qualquer um dos graus das escalas Maior, menor harmónica, menor natural e menor melódica;
3. Compassos: 2, 3, 4, 6, 9, 12, 5, 7, 10;
4 4 4 8 8 8 8 8 8
4. Cromatismo;
5. Modulação e tonicização;
6. A função dos acordes V7 e vii°;
7. Ornamentos melódicos e abreviaturas: mordentes, apogiaturas, grupetos, etc;
8. Harmonia clássica como harmonia funcional;
9. Cifra barroca para os três estados dos acordes de três sons (5 ou 5); (6 ou 6);
(6); 3 3
4
10. Cifra de Jazz;
11. Série dos harmónicos;
12. Modos antigos: Dórico, Frígio, Lídio e Mixolídio;
13. Escala hexáfona;
14. Atonalismo;
15. Escalas Maior/menor até cinco alterações;
16. Escalas cromáticas;
17. Escalas Mistas: Maior Mista Principal, Maior Mista Secundária e menor Mista;
18. Encadeamento harmónico;
19. Construção de acordes a partir de cifra barroca; escrita da cifra a partir dos acordes;
20. Construção de acordes a partir de cifra de Jazz; escrita de cifra a partir dos acordes;
21. Análise de partitura (funções harmónicas, cadências, ornamentos, forma, instrumentos transpositores, constituição frásica, etc);
22. Leituras em claves alternadas.

2.3.3. Metodologia de Avaliação em Formação Musical

Cursos Básicos

Testes	Testes de avaliação Fichas de avaliação Trabalhos individuais ou de grupo Mini-testes	50%
Avaliação contínua	Participação (20%) Trabalhos de casa (20%) Atitudes e valores (10%)	50%

Cursos Secundários

Testes	Testes de avaliação Fichas de avaliação Trabalhos individuais ou de grupo	60%
Avaliação contínua	Participação (15%) Trabalhos de casa (15%) Atitudes e valores (10%)	40%

2.4. Síntese da Prática Pedagógica da Classe de Conjunto

2.4.1. Plano de Estágio

Horário da aula: 17h 30min – 20h

Dia da semana: Terça-Feira

Tabela 4 - Calendarização das aulas de Orquestra

Mês (2015/2016)	Dias do Mês					Total de aulas
Setembro	22	29				2
Outubro	6	13	20	27		4
Novembro	3	10	17	24		4
Dezembro	1	15				2
Janeiro	5	12	19	26		4
Fevereiro	2	16	23			3
Março	1	8	15			3
Abril	5	12	19	26		4
Maio	3	10	17	24	31	5
Junho	7					1
Total de aulas dadas						32

Nota: Cada dia de aula corresponde a 3x50 minutos letivos.

2.4.2. Objetivos Gerais da Classe de Conjunto

1. Promover a instrução complementar câmara/solo;
2. Fomentar o espírito de naípe e de desempenho em ensemble;
3. Atuar publicamente;
4. Representar a escola e o seu projeto educativo;
5. Concretizar um conjunto de conteúdos programáticos (reportório) distinto em casa classe e em cada período letivo;
6. Criar competências de interação e comunicação musicais em ensemble;
7. Desenvolver o sentido e a noção de afinação melódica e harmónica.

2.4.3. Metodologia de Avaliação em Classe Conjunto

Assiduidade e pontualidade	25%
Atitudes e comportamentos: - Aulas; - Ensaios; - Atuações.	25%
Empenho e interesse	25%
Postura física e técnico-musicais	25%

3. Reflexão crítica sobre o trabalho desenvolvido na Prática de Ensino Supervisionada

Quando terminei a Licenciatura em Música – Variante de Formação Musical, senti que ainda não estava preparada para lecionar, senti que ainda havia mais a aprender antes de dar esse grande passo. Por isso, decidi continuar os meus estudos frequentando o Mestrado em Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto.

Quando descobri que durante o mestrado iria ter de realizar estágio, senti-me entusiasmada e comecei a procurar um sítio onde o pudesse realizar. Dirigi-me ao Conservatório de Música Choral Phydellius, local onde tinha estudado anos antes, e onde me aceitaram de imediato, como professora estagiária.

Quando comecei o estágio, apercebi-me que ser professor não era apenas dar aulas, pois também existem imensas tarefas e papéis a tratar.

Quando cheguei à primeira aula de Formação Musical que tive de dar, apercebi-me que a turma era muito irregular em termos de aproveitamento, deixando-me um pouco preocupada. Existiam alunos com grandes facilidades e alunos com muitas dificuldades. Tive então de adaptar as atividades de modo a que ambos os alunos conseguissem ter aproveitamento, sem desmotivar ninguém. A meu ver, a motivação é uma das peças fundamentais para que os alunos consigam atingir bons resultados e cabe aos professores motivar os alunos, arranjando tarefas diversificadas e interessantes.

No início senti algum receio de que os alunos não me respeitassem por saberem que eu era estagiária (o que nunca aconteceu) ou que pudessem não entender o que eu explicava nas aulas, mas quando se realizou o primeiro teste, pude verificar que os alunos tinham tido notas muito semelhantes às do ano anterior, deixando-me mais tranquila.

Aos poucos para além de ir ganhando cada vez mais confiança, também fui criando laços de amizade com a turma. Apesar disso, sempre consegui que houvesse respeito e os alunos dentro da sala de aula sempre souberam respeitar o meu papel de professora e o papel dos alunos. De qualquer maneira, a boa relação criada com os alunos, acabou por me ajudar a integrar melhor e a conseguir obter os resultados desejados, quer da minha parte, quer da parte dos alunos.

Em relação à aplicação do meu projeto de investigação: “Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º Grau)”, tenho a dizer que os alunos me surpreenderam positivamente.

Não estava à espera que os alunos fossem tão participativos e que ganhassem tanto interesse pelo tema. Os próprios alunos demonstravam interesse em querer saber mais.

Em relação ao aproveitamento da turma, fiquei muito satisfeita com os resultados obtidos, pois com a exceção de um aluno, todos os outros conseguiram manter ou subir as notas em relação aos anos anteriores.

Em relação à Classe de Conjunto - Orquestra, apesar de não ter sido professora titular, consegui aprender muito graças à ajuda do professor Bruno Ferreira e dos alunos, pois sempre me apoiaram e ajudaram nesta aprendizagem. São um grupo muito bom e sempre com vontade de fazer mais e melhor, motivando-me a mim também para nunca desistir e querer sempre fazer melhor.

Tanto o professor Bruno como a professora Marisa Murcela, ao longo do ano mostraram disponibilidade para me ajudar, e graças a eles aprendi muito. Por parte da direção, funcionários e outros professores, sempre me senti muito bem recebida. Muitos dos professores de instrumento, ofereceram-se também para me ajudar no que fosse preciso.

Para concluir, senti que este ano letivo correu bastante bem e que consegui transmitir aos alunos todos os conteúdos programáticos deste grau, com aproveitamento. Para além disso, sinto que consegui cumprir todos os objetivos que tracei e que consegui manter uma boa relação quer com os alunos, quer com os restantes colegas e funcionários do conservatório.

Foi um ano importante, que marcou a minha vida profissional e pessoal e foi um ano que me ajudou muito a compreender como funciona a profissão do Professor.

4. Planificações e relatórios - reflexões de aula de Formação Musical.

De seguida serão apresentadas algumas planificações representativas das aulas de Formação Musical lecionadas na Prática de Ensino Supervisionada, assim como um relatório-reflexão de cada uma delas.

As planificações foram construídas de acordo com os conteúdos programáticos do respetivo grau dos alunos (5º Grau), referindo também as competências específicas, as metodologias e recursos utilizados, a organização do tempo necessário em cada conteúdo programático e o tipo de avaliação utilizada.

Turma: 5º Grau - Regime Articulado
Data: 09-03-16

Aula n.º: 43 e 44
Hora da Aula: 14.30h – 16.10h

Disciplina: Formação Musical
Duração da Aula: 1h40m (50min + 50min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Entrega e correção do Mini- teste escrito sobre os Modos Gregos.	- Conhecer as respostas corretas do Mini- teste escrito sobre os Modos Gregos.	- Realização da Prova em grupo. - Correção no quadro, realizada pelos alunos em conjunto com a professora.	- 50 Minutos	- Caderno de música ou folhas pautadas. - Lápis.	- Observação direta.
- Análise e audição da peça: <i>Pelos Caminhos da Vida</i> – Francisco Lacerda.	- Identificar: 1. Tonalidades; 2. Funções Tonais; 3. Compassos alternados; 4. Instrumentação; 5. Figuras rítmicas predominantes. - Conhecer o autor e época. - Identificar e escrever o ritmo da parte da voz. - Desenvolvimento da capacidade de leitura melódica da partitura.	- Escutar em conjunto a peça toda. - Identificar as diferenças de compassos, auditivamente. - Realização de um ditado rítmico com o ritmo feito pela parte da voz: - 2 Compassos de cada vez; - Repetir 4 vezes. - Canto da parte da voz com notas, acompanhados pelo áudio. - Canto da melodia com a letra, acompanhados pelo áudio. - Breve biografia sobre a vida e obra do autor.	- 50 Minutos	- Borracha. - Piano. - Quadro. - Enunciado do Mini- teste escrito sobre os Modos Gregos. - Partitura da peça: <i>Pelos caminhos da vida</i> – Francisco Lacerda.	

Relatório - Reflexão da Aula n.º 43 e 44

5º Grau - Formação Musical

Docente: Joana Lopes

Na primeira parte da aula foram entregues os mini-testes sobre os Modos Gregos, realizados na aula anterior. Após os alunos verem as notas dos mini-testes, foi realizada a correção no quadro, chamando dois alunos especificamente, que foram o aluno José e o aluno André. Ao contrário do resto da turma estes dois alunos tiveram notas bastante inferiores aos dos colegas. O aluno José teve 45% e o aluno André teve 50% e foram por isso os alunos com as notas mais baixas da turma. Durante a correção no quadro foi possível ver que o aluno André não teve melhor nota por distração, já o aluno José, mostrou bastantes dificuldades na compreensão da matéria, sendo feito com ele depois uns exercícios diferentes dos colegas para ajudar o aluno a compreender melhor a matéria e a ultrapassar as dificuldades. No final da aula foi-lhe também mandado como trabalho de casa, uns exercícios sobre estes Modos Gregos. Apesar das dificuldades o aluno demonstrou interesse em querer perceber a matéria.

Na segunda parte da aula, foi entregue aos alunos a partitura *Pelos Caminhos da Vida* do compositor Francisco Lacerda. Antes de verem a partitura, a peça foi escutada pelos alunos e foi-lhes pedido, numa segunda escuta, que identificassem as alterações de compassos e a divisão. Foi também realizado um ditado rítmico da parte da voz, onde os alunos tiveram de escrever 2 compassos de cada vez e esses mesmos compassos eram repetidos 4 vezes, antes de se passar para os 2 compassos seguintes. Após a correção do ditado rítmico, foi pedido aos alunos que olhassem para a partitura e que indicassem:

1. Tonalidades;
2. Funções Tonais;
3. Alteração de compassos;
4. Instrumentação;
5. Figuras rítmicas predominantes.

Após os alunos terem respondido a estas questões, foi-lhes então pedido que cantassem a parte da voz, uma primeira vez só com o nome das notas, e da segunda vez já com a letra da peça.

Para terminar foi lido aos alunos uma breve biografia sobre a vida e obra do compositor.

Turma: 5º Grau - Regime Articulado
Data: 16-03-16

Aula n.º: 45 e 46
Hora da Aula: 14.30h – 16.10h

Disciplina: Formação Musical
Duração da Aula: 1h40m (50min + 50min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Solfejo em claves alternadas em compassos compostos.	- Solfejar na clave de dó na 3ª e 4ª linha, sol e fá. - Desenvolver a capacidade de leitura nos compassos 6 e 9. 8 8	- Leitura em grupo do ritmo. - Leitura individual com notas. - Pulsação Lenta e depois rápida.	- 30 Minutos	- Caderno de música ou folhas pautadas. - Lápis. - Borracha.	- Observação direta.
- Análise e audição da peça: <i>Aquella Moça</i> – Luís de Freitas Branco.	- Capacidade de identificar: 1. Tonalidades; 2. Modulações; 3. Cadências; 4. Instrumentação; 5. Funções tonais; 6. Ditado rítmico. - Conhecer o autor e época. - Identificar e escrever o ritmo da parte da voz. - Desenvolvimento da capacidade de leitura melódica da partitura.	- Escutar em conjunto a peça toda. - Realização de um ditado rítmico com o ritmo feito pela parte da voz: - 2 Compassos de cada vez; - Repetir 4 vezes. - Canto da melodia com a letra, acompanhados pelo áudio. - Breve biografia sobre a vida e obra do autor. - Análise da letra da música (sílabas tónicas de acordo com os tempos fortes da peça e as acentuações).	- 70 Minutos	- Piano. - Quadro. - Partitura da peça: <i>Aquella Moça</i> – Luís de Freitas Branco.	

Relatório - Reflexão da Aula n.º 45 e 46

5º Grau - Formação Musical

Docente: Joana Lopes

A aula começou com a realização de um exercício de solfejo em claves alternadas e em compassos compostos, também eles alternados. Primeiro, foi pedido aos alunos que realizassem em grupo a leitura apenas do ritmo e depois, numa segunda vez, foi-lhes pedido que estudassem o exercício individualmente (já com as notas), uma vez em velocidade lenta e outra vez em velocidade mais rápida. Por último, foi-lhe pedido que realizassem o exercício novamente em grupo a uma velocidade lenta, devido à alteração constante de compassos.

Após a realização deste exercício, entregou-se aos alunos a partitura da obra *Aquella Moça* do compositor Luís de Freitas Branco. Os alunos escutaram a peça uma primeira vez e foi-lhes perguntado se já a conheciam e se já alguma vez tinham ouvido falar do compositor, ao qual todos os alunos responderam negativamente. Foi também realizado um ditado rítmico da parte da voz, onde os alunos tiveram de escrever 2 compassos de cada vez e esses mesmos compassos eram repetidos 4 vezes, antes de se passar para os 2 compassos seguintes. Após a correção do ditado rítmico, foi pedido aos alunos que olhassem para a partitura novamente e que indicassem:

1. Tonalidades;
2. Modulações;
3. Cadências;
4. Funções tonais;
5. Instrumentação;

No final de os alunos observarem estas questões, foi-lhes pedido que olhassem para a letra da peça para verificarem que as sílabas tónicas estavam de acordo com os tempos fortes da música.

Para terminar, foi pedido aos alunos que cantassem a melodia da voz com a letra da peça e foi-lhes lida uma breve síntese sobre a vida e obra do compositor.

Turma: 5º Grau - Regime Articulado
Data: 06-04-16

Aula n.º: 47 e 48
Hora da Aula: 14.30h – 16.10h

Disciplina: Formação Musical
Duração da Aula: 1h40m (50min + 50min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Transposição de melodias.	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer o conceito Transposição. - Reconhecer as tonalidades. - Capacidade de transpor as melodias para a instrumentação pedida. 	<ul style="list-style-type: none"> - Explicação teórica sobre Transposição. - Técnicas de transposição (utilizando uma régua). - Exercícios. 	- 35 Minutos	<ul style="list-style-type: none"> - Caderno de música ou folhas pautadas. - Lápis. - Borracha. - Quadro. 	- Observação direta.
- Instrumentos Transpositores.	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer Instrumentos Transpositores. - Reconhecer a afinação dos instrumentos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Explicação teórica sobre o que são instrumentos transpositores e quais as afinações correspondentes. - Exercícios. 	- 45 Minutos.		
- Cifras de Jazz.	<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer Cifras de Jazz. - Identificar a afinação dos instrumentos através das cifras. 	<ul style="list-style-type: none"> - Explicação teórica sobre Cifras de Jazz. - Transposição de 2 excertos de melodias dando apenas as cifras correspondentes às afinações dos instrumentos. 	- 20 Minutos		

Relatório - Reflexão da Aula n.º 47 e 48

5º Grau - Formação Musical

Docente: Joana Lopes

A aula foi dividida em três partes, todas elas relacionadas com o mesmo conteúdo programático: a transposição.

Começou-se por dizer aos alunos o que era a transposição, qual a sua utilidade e como se aplicava.

Uma das estratégias utilizadas para explicar a transposição aos alunos, foi o método da régua como podemos observar em baixo:

< b -7 -6 -5 -4 -3 -2 -1 0 +1 +2 +3 +4 +5 +6 +7 # >

Utilizando a régua os alunos podem descobrir para que tonalidades passam quando pretendem transpor uma melodia para um instrumento que tenha uma afinação diferente.

Considerando:

- 0 = Instrumentos em Dó
- +1 = Instrumentos em Fá
- +2 = Instrumentos em Sib
- +3 = Instrumentos em Mib
- 1 = Instrumentos em Sol
- 2 = Instrumentos em Ré
- 3 = Instrumentos em Lá.

Exemplo 1: Se um instrumento em Dó estiver a tocar uma melodia com 3 bemóis e eu quiser transpor essa melodia para um instrumento em Fá, os instrumentos em Fá têm +1 em relação aos instrumentos em Dó, logo vou à régua e a partir do sítio onde o Instrumento em Dó está a tocar (neste caso no -3 por ter 3 bemóis) conto +1 para a frente, ficando no -2, ou seja, o instrumento em Fá irá tocar com 2 bemóis.

Exemplo 2: Se um instrumento em Dó estiver a tocar uma melodia com 2 sustenidos e eu quiser transpor essa melodia para um instrumento em Mib, os instrumentos em Mib têm +3 em relação aos instrumentos em Dó, logo vou à régua e a partir do sítio onde o Instrumento em Dó está a tocar (neste caso no +2 por ter 2 sustenidos) conto +3 para a frente, ficando no +5, ou seja, o instrumento em Mib irá tocar com 5 sustenidos.

Ao utilizar este método os alunos perceberam a matéria da transposição com facilidade e demonstraram interesse.

Após ensinar os alunos a descobrirem as tonalidades para que vão, foi-lhes explicado também como alterar as notas da peça para as notas certas que o instrumento deve tocar, explicando que se a afinação do instrumento estiver a uma 2ªM/3ªm a baixo, deve-se tocar todas as notas uma 2ªM/3ªm a cima.

Exemplo: Piano – afinação em Dó.

Clarinete Soprano – afinação em Sib.

A afinação do Clarinete está num intervalo de 2ªM abaixo da afinação do piano, logo todas as notas que o clarinete vai tocar, têm de ser uma 2ªM acima do que o piano tem. Se o piano tocar um Sol, o clarinete tem de tocar um Lá, se o piano tocar um Ré, o Clarinete tem de tocar um Mi, etc... Após explicar isto aos alunos foi-lhes pedido que realizassem alguns exercícios de treino para resolver as dúvidas ainda existentes.

Para se falar do que está referido nos parágrafos anteriores, teve de se explicar também aos alunos o que eram instrumentos transpositores e quais é que eram. Foi portanto, dada aos alunos uma lista de instrumentos com a sua respetiva afinação.

Antes de terminar a aula foi também explicado aos alunos o que eram as Cifras de Jazz e através de partituras onde essas cifras estavam presentes, foi pedido aos alunos que conseguissem identificar a afinação de alguns instrumentos e que os transpusessem para instrumentos com afinações diferentes.

Apesar de ser uma aula exigente no que diz respeito à quantidade de matéria e exercícios trabalhados, os alunos demonstraram interesse e facilidade na aprendizagem destes conteúdos, referindo alguns deles que esta era a matéria mais interessante desde o início do ano letivo.

Turma: 5º Grau - Regime Articulado
Data: 11-05-16

Aula n.º: 57 e 58
Hora da Aula: 14.30h – 16.10h

Disciplina: Formação Musical
Duração da Aula: 1h40m (50min + 50min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Análise e audição da peça: <i>Meu Coração tem Três Portas</i> – Francisco Lacerda.	<ul style="list-style-type: none"> - Capacidade de Identificar: <ul style="list-style-type: none"> - Tonalidades, Modulações, funções tonais, cadências, acordes e transposição. - Conhecer o autor e época. - Identificar e escrever a melodia da voz. - Desenvolver a capacidade de leitura melódica da partitura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Escutar em conjunto a peça toda. - Ditado melódico da parte da voz: <ul style="list-style-type: none"> - Cada 2 Compassos, repetidos 4 vezes. - Transposição da Voz para Trompete Sib. - Canto da melodia com a letra, acompanhados pelo áudio. - Revisão da vida e obra do autor. 	- 40 Minutos	<ul style="list-style-type: none"> - Caderno de música ou folhas pautadas. - Lápis. - Borracha. - Piano. 	- Observação direta.
- Revisões para a Prova de Avaliação Interna Escrita.	<ul style="list-style-type: none"> - Classificar por escrito e identificar auditivamente Intervalos e Acordes; - Identificar auditivamente Escalas e Modos Gregos. - Construir escalas (escalas mistas e escala de tons-inteiros) e modos gregos; - Escrever um ditado rítmico; - Identificar ornamentações; - Transpor um excerto musical. - Analisar um excerto de um Coral de Bach. 	<ul style="list-style-type: none"> - Repetir cada intervalo e acorde auditivo, 3 vezes no piano. - Repetir cada escala e Modos Gregos auditivos, 3 vezes no piano. - No ditado rítmico, repetir 3 vezes cada parte, de dois em dois compassos. - Resolver um exercício sobre cada matéria para os alunos esclarecerem as dúvidas finais. 	- 60 Minutos	<ul style="list-style-type: none"> - Quadro. - Partitura da peça: <i>Meu Coração tem Três Portas</i> – Francisco Lacerda. - Computador e colunas. - Coral Bach. 	

Relatório - Reflexão da Aula n.º 57 e 58

5º Grau - Formação Musical

Docente: Joana Lopes

Nesta aula foi entregue aos alunos a partitura da obra *Meu coração tem três portas* do compositor Francisco Lacerda. Os alunos começaram por escutar a peça uma primeira vez.

Foi dito aos alunos que esta peça tinha sido escrita por um compositor referido em aulas anteriores e foi-lhes perguntado qual desses compositores poderia ser, com o objetivo de levar os alunos a conhecerem e a identificarem as características musicais de cada compositor trabalhado em aula.

Depois, foi-lhes pedido que escrevessem um ditado rítmico com a parte da voz, onde os alunos tiveram de escrever 2 compassos de cada vez. Esses mesmos compassos eram repetidos 4 vezes, antes de se passar para os 2 compassos seguintes. Após a correção do ditado rítmico, foi pedido aos alunos que olhassem para a partitura novamente e que indicassem:

1. Tonalidades;
2. Modulações;
3. Cadências;
4. Funções Tonais;
5. Acordes;
6. Transposição.

Como a matéria da transposição era recente, foi pedido aos alunos que pegassem na melodia da voz e a transpusessem para Trompete em Sib, utilizando assim a partitura para praticar mais um conteúdo programático da disciplina de Formação Musical.

Depois de corrigido, foi pedido aos alunos que cantassem a melodia da voz com a letra da peça.

Na segunda parte da aula foram resolvidos exercícios de revisões para a realização da Prova de Avaliação Interna Escrita II, recorrendo à correção do teste escrito realizado na aula anterior para esclarecer dúvidas e treinar os conteúdos programáticos para a prova da aula seguinte, pois o teste escrito realizado anteriormente tinha sido pensado como uma preparação para a Prova.

5. Planificações e relatórios - reflexões de aula de Classe Conjunto - Orquestra.

De seguida serão apresentadas algumas planificações representativas das aulas de Classe de Conjunto de Orquestra lecionadas na Prática de Ensino Supervisionada, assim como um relatório - reflexão de cada uma delas.

As planificações foram construídas de acordo com o reportório escolhido pelos professores, referindo também as competências específicas, as metodologias e recursos utilizados, a organização do tempo necessário em cada peça e o tipo de avaliação utilizada.

Turma: Orquestra de Câmara Phydellius
Data: 13-10-15

Aula n.º: 10, 11 e 12
Hora da Aula: 17.30h – 20h

Disciplina: Classe de Conjunto
Duração da Aula: 2h30m (3x50 min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Afinação e aquecimento.			- 15 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Rodeau</i> – from suite <i>Abdelazer</i> – Henry Purcell – Arr. Bruno Ferreira.	Executar instrumentalmente: - Afinação. - Dinâmicas. - Articulações. - Respirações. - Frases melódicas. - Sonoridade.	- Ensaio por naipes. - Ensaio Tutti – aplicando as alterações e explicações dadas.	- 25 Minutos	- Cadeiras. - Estantes. - Batuta. - Partituras. - Instrumentos musicais.	- Observação direta.
- Ensaio da peça: <i>Danças Húngaras</i> – J. Brahms.		- Ensaio Tutti da peça – 1ª parte. - Ensaio por naipes: 1. Melodia. 2. Acompanhamento.	- 70 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Them from Pomp and Circumstance</i> – Edward Elgar – op. 39, n.º 1.		- Ensaio por partes: 1. Trompetes. 2. Melodia. 3. Violoncelo e Eufónio. 4. Violinos e Saxofones. - Ensaio Tutti da peça.	- 40 Minutos		

Relatório - Reflexão da Aula n.º 10, 11 e 12

Orquestra de Câmara Phydellius

Professor titular: Bruno Ferreira

Coadjuvante: Joana Lopes

A aula iniciou com um aquecimento onde foi tocada uma escala e o seu arpejo.

De seguida foi ensaiada a peça vista nas aulas anteriores: *Rodeau* – from suite *Abdelazer* de Henry Purcell, com um arranjo do professor titular Bruno Ferreira.

Durante o ensaio desta peça o professor Bruno voltou a referir alguns pontos ditos na aula anterior sobre dinâmicas, expressão musical e sonoridade. O ensaio realizou-se novamente por naipes e uma vez em conjunto.

De seguida foi distribuída a peça *Danças Húngaras* – J. Brahms.

Começou-se por ensaiar apenas a primeira parte em conjunto e depois por naipes. Após uma primeira leitura em conjunto foi pedidos aos instrumentos que tivessem a melodia principal para tocarem só eles e foi-lhes pedido para terem cuidado com a articulação e as respirações. Também lhes foi pedido que tocassem todos ao mesmo tempo, pois alguns estavam a acelerar. Depois foi a vez de ser ensaiar também por naipes os instrumentos que tinham o acompanhamento. Foi-lhes pedido para terem cuidado com a articulação e sobretudo as dinâmicas.

Foi então ensaiado mais uma vez esta 1ª parte em conjunto por todos os naipes e na velocidade certa, tendo em atenção as explicações feitas anteriormente.

Depois de vista a 1ª parte da peça anterior, voltou a ensaiar-se a peça *Them from Pomp and Circunstance* – Edward Elgar, op. 31, n.º1.

Tocou-se a música uma vez Tutti, e depois foi pedido ao naipe dos trompetes para tocarem sozinhos, onde lhes foi indicado que tivessem cuidado com o ataque e com a expressão pois eram o único naipe que entrava ao início. Foi também pedido aos restantes naipes para tocarem as suas partes, dando algumas explicações sobre articulação, respirações e sonoridade e após isto foi ensaiada a música uma última vez de início a fim na velocidade desejada.

Turma: Orquestra de Câmara Phydellius
Data: 24-11-15

Aula n.º: 28, 29 e 30
Hora da Aula: 17.30h – 20h

Disciplina: Classe de Conjunto
Duração da Aula: 2h30m (3x50 min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Afinação e aquecimento.			- 15 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Joy to the World</i> – Arr. Joana Lopes.	Executar instrumentalmente: - Afinação. - Dinâmicas.	- Ensaio por naipes – lento. - Marcação a 2. - Entradas e respirações dos naipes que têm a melodia principal.	- 1 Hora	- Cadeiras. - Estantes.	- Observação direta.
- Ensaio da peça: <i>The Twelve Days of Christmas</i> – Arr. Joana Lopes.	- Articulações. - Respirações. - Frases melódicas. - Sonoridade.	- Ensaio por naipes. - Mudanças de compassos. - Entradas e alterações das dinâmicas.	- 45 Minutos	- Batuta. - Partituras. - Instrumentos musicais.	
- Ensaio da peça: <i>Rodeau</i> – from suite <i>Abdelazer</i> – Henry Purcell – Arr. Bruno Ferreira.		- Ensaio Tutti da peça. - Entradas e respirações de cada naipe.	- 30 Minutos		

Relatório - Reflexão da Aula n.º 28, 29 e 30

Orquestra de Câmara Phydellius

Professor titular: Bruno Ferreira

Coadjuvante: Joana Lopes

Nesta aula foram ensaiadas as peças *Joy to the World* – arr. Joana Lopes, *The Twelve Days of Christmas* – arr. Joana Lopes e *Rodeau* – from suite *Abdelazer* de Henry Purcell.

Como o concerto de Natal estava próximo, foram preparados dois arranjos de músicas de Natal para estes instrumentos de orquestra, para os alunos apresentarem futuramente em dois concertos.

Na peça *The Twelve Days of Christmas*, ensaiou-se cada naipe individualmente. Foi pedido aos alunos que acrescentassem na partitura 2 crescendos e 2 diminuendos, depois das repetições. Foi também pedido aos saxofones que tocassem sozinhos pois uma das alunas não estava a fazer o Dó#.

Na peça *Joy to the World* foi pedido ao violoncelo e eufónio que fizessem as notas mais curtas, pois assim davam um carácter mais enérgico à peça. Foi também pedido aos violinos que não fizessem vibrato nas notas longas e que acertassem as arcadas.

Após se ensaiar esta peça, desta vez por vozes e não por naipes, voltou-se a tocar a peça mais algumas vezes, dirigida por ambos os professores e respeitando as alterações pedidas. Ambos os professores optaram por dirigir a peça a 2 para não perder o carácter enérgico e o andamento.

Ensaiou-se também a peça *Rodeau* – from suite *Abdelazer* de Henry Purcell, desta vez dirigida pelo professor titular, e foi pedido aos alunos que respeitassem as respirações assinaladas em aulas anteriores e que entrassem todos ao mesmo tempo. Foi também pedido aos segundos violinos que tocassem mais à vontade, pois não se conseguia ouvir a sua voz.

Turma: Orquestra de Câmara Phydellius**Aula n.º:** 40, 41 e 42**Disciplina:** Classe de Conjunto**Data:** 12-01-16**Hora da Aula:** 17.30h – 20h**Duração da Aula:** 2h30m (3x50 min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Afinação e aquecimento.			- 15 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Rodeau</i> – from suite <i>Abdelazer</i> - Henry Purcell – Arr. Bruno Ferreira.	Executar instrumentalmente: - Articulações. - Respirações.	- Ensaio da peça de início a fim. - Naipe das cordas individualmente.	- 35 Minutos	- Cadeiras. - Estantes. - Batuta.	- Observação direta.
- Exercícios de improvisação.	- Afinação. - Improviso. - Frases melódicas.	- Improvisar a partir de uma tonalidade base.	- 30 Minutos	- Partituras. - Instrumentos musicais.	
- Ensaio da peça: <i>Danças Húngaras</i> – J. Brahms.	- Sonoridade. - Transposição. - Coesão.	- Instrumentos com a melodia. - Acompanhamento.	- 40 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Libertango</i> – A. Piazzolla – Arr. Bruno Ferreira.	- Dinâmicas do grupo.	- Solista eufónio. - Solista violino. - Acompanhamento.	- 30 Minutos		

Relatório - Reflexão da Aula n.º 40, 41 e 42

Orquestra de Câmara Phydellius

Professor titular: Bruno Ferreira

Coadjuvante: Joana Lopes

A aula foi dividida em 2 partes principais. Na primeira parte da aula ensaiaram-se, por esta ordem, as peças: *Rondeau*, *Danças Húngaras* e *Libertango*.

Na primeira peça, foi pedido aos alunos que tocassem a peça de início a fim e depois foi pedido aos alunos do naipe das cordas que ensaiassem individualmente, com o objetivo de ultrapassarem algumas dificuldades técnicas ainda existentes e para melhorarem a afinação do naipe também.

Na segunda peça, foi primeiro ensaiado os instrumentos responsáveis pela melodia, pois alguns alunos ainda não conseguiam articular as notas como pedido em aulas anteriores. De seguida foi a vez de se juntar os instrumentos que faziam o acompanhamento. Foi pedido aos eufónios e aos saxofones que também tocassem individualmente e para terem cuidado com as dinâmicas.

Na última peça ensaiada foi pedido aos solistas, mais uma vez, que tocassem individualmente as suas partes. Depois foi-lhes pedido que tocassem em conjunto e que tivessem atenção à afinação. Foi também pedido ao solista do violino que não desse tanto romantismo na sua interpretação. De seguida foi ensaiado todo o acompanhamento da peça, chamando em especial atenção o clarinete baixo, para tocar mais forte e acentuar mais as notas.

Na segunda parte da aula foi realizado um exercício de improvisação. Foi pedido aos alunos que através de uma tonalidade base, dada pelo professor, pensassem numa melodia e tocassem, um de cada vez, ou seja, enquanto a orquestra tocava notas longas dentro das respetivas tonalidades, um aluno de cada vez improvisava por cima uma melodia.

Turma: Orquestra de Câmara Phydellius
Data: 26-04-16

Aula n.º: 76, 77 e 78
Hora da Aula: 17.30h – 20h

Disciplina: Classe de Conjunto
Duração da Aula: 2h30m (3x50 min)

Conteúdos	Competências Específicas	Metodologias	Organização de Aula	Recursos	Avaliação
- Afinação e aquecimento.			- 20 Minutos		
- Ensaio da peça: <i>Tico-tico no Fubá</i> – arr. Bruno Ferreira.	Executar instrumentalmente: - Afinação; - Técnica; - Som; - Musicalidade; - Postura; - Respirações; - Pulsação.	- Ensaio da peça de início a fim a uma velocidade lenta. - Ensaio por naipes. - Ensaio dos clarinetes juntamente com as flautas. - Ensaio dos eufónios com o clarinete baixo. - Ensaio da peça tutti.	- 2 Horas e 10 Minutos	- Cadeiras. - Estantes. - Partituras. - Afinador. - Instrumentos musicais.	- Observação direta.

Relatório - Reflexão da Aula n.º 76, 77 e 78

Orquestra de Câmara Phydellius

Professor titular: Bruno Ferreira

Coadjuvante: Joana Lopes

Nesta aula a orquestra começou por realizar um aquecimento com a escala de Lá Maior efeito real, tocando vários ritmos e acentuações diferentes.

De seguida foi entregue uma peça nova chamada *Tico-tico no Fubá* – arr. Bruno Ferreira, que devido à sua dificuldade, foi a única peça ensaiada nesta aula.

Foi pedido aos eufónios, 2º clarinete e clarinete baixo que tocassem de início e que respeitassem as acentuações.

De seguida foi pedido às flautas que tocassem da letra A (fazendo mais ressonância nas notas agudas) e aos primeiros clarinetes que tocassem a resposta à melodia das flautas.

De seguida foi pedido aos clarinetes que na letra B tocassem as colcheias mais swingadas. Ao resto da Orquestra foi pedido que tocassem mais baixo e que se não conseguissem ouvir as flautas era porque já estavam a tocar demasiado forte.

No naipe dos violinos, foi-lhes pedido que tocassem as colcheias com mais confiança e todos ao mesmo tempo. Como os alunos não estavam a conseguir, foi pedido aos trompetes para tocarem o mesmo que os violinos nesta secção, como reforço.

Na Letra C foi pedido às flautas, 1º clarinete, trompetes e violinos, para tocarem bem marcado e curto, pedindo também aos segundos violinos para tocarem mais forte. Foi ainda pedido no compasso 98, às flautas e primeiros clarinetes, que tocassem todos ao mesmo tempo, para fazerem mais crescendo e terem mais cuidado com a articulação, pois tinha de ser mais curta.

No compasso 101 foi pedido aos trompetes para tocarem mais devagar e ao mesmo tempo, pois cada um ia a uma velocidade diferente e depois foi pedido a mesma coisa aos violinos.

Parte II: Estudo de Investigação

Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau)

1. Introdução

Quando questionamos os alunos que frequentam o ensino especializado da música ou que já tenham frequentado antes, com o tema “compositores portugueses”, podemos verificar que existe uma lacuna muito grande relacionada com o conhecimento de compositores nacionais.

Esta falta de conhecimento sobre músicos portugueses do século XIX e do século XX levou-me a pensar numa estratégia que pudesse minimizar tal falta de conhecimento por parte dos alunos.

Este projeto de investigação foi, então, pensado e estruturado de modo a que os alunos desenvolvessem a sua aprendizagem musical através de materiais e suportes nacionais, ou seja, de reportório de compositores portugueses específicos da época da história da música correspondente à segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX.

Os conteúdos baseiam-se na análise de textos musicais, da autoria de compositores portugueses, publicados, genericamente, na época referida. Toda a pesquisa e análise realizada à volta destes textos foi adaptado aos exercícios e conceitos a aprender pelos alunos ao nível do 5º grau, de modo a responder às exigências do programa e às competências que são necessárias desenvolver nos alunos deste grau de ensino.

Como já referi anteriormente, considero que existe uma lacuna no ensino da música no que diz respeito ao estudo, interpretação, conhecimento e divulgação das obras dos autores portugueses da antiguidade. Assim, a metodologia que aplicámos a esta turma teve como propósito estudar, divulgar e conhecer mais reportório português, em particular o reportório do período atrás referido pelos motivos explanados na problemática, trabalhando simultaneamente os conteúdos programáticos da disciplina.

Este estudo desenvolveu-se, assim, no contexto da disciplina de Formação Musical do Ensino Especializado da Música, com uma turma de 5º Grau.

Esta investigação está dividida em 3 partes principais:

Na primeira parte é feita uma análise de algumas partituras de canto e piano de compositores nacionais desta época da história da música, onde será demonstrado que através deste tipo de reportório também é possível trabalhar-se os conceitos da disciplina de Formação Musical.

Na segunda parte é feita uma abordagem sobre a integração do projeto na Classe de Canto do Conservatório de Música Choral Phydellius (Torres Novas), ou seja, esta investigação, para além de ter sido aplicada na disciplina de Formação Musical, foi

igualmente aplicada na Classe de Canto, através de um aluno (da turma de Formação Musical do 5º grau), onde foi possível também trabalhar aspetos característicos deste repertório e que contribuiu para a sua divulgação junto dos restantes alunos da classe e do público que foi assistir às audições.

Na terceira parte da investigação são analisados os resultados obtidos em questionários realizados aos alunos de diversas escolas, sobre a temática da investigação, de modo a poder-se avaliar a falta ou não de conhecimento de compositores portugueses desta época, por parte dos alunos.

2. Problemática e Objetivos de Investigação e Intervenção

O tema escolhido tem a finalidade de contribuir para minimizar/solucionar uma das problemáticas que tenho vindo a aperceber-me do contacto com colegas e também da minha experiência durante as aulas de formação musical. Nestas aulas, os alunos trabalham a partir de um reportório considerado fundamental no ensino especializado da música e que compreende duzentos e cinquenta anos de música, do barroco ao romantismo. Independentemente do grau e escola de música, a maioria dos alunos não conhece compositores nacionais (principalmente os alunos que não têm ou tenham tido história da música) e o período referido, em Portugal.

Decidi, por isso, trabalhar especificamente com esta época da história da música, porque o reportório musical Português sofreu alterações nesta altura, pois alguns compositores portugueses começaram a utilizar novas tendências musicais, inspiradas noutros compositores internacionais Europeus muito conhecidos, trazendo, assim, para Portugal novos conhecimentos e um novo estilo musical.

Podemos, então, identificar uma problemática que merece ser compreendida: Em que medida a música portuguesa (canções) da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX pode ser utilizada para a aprendizagem nas aulas de formação musical.

Através de uma partitura é possível trabalhar-se tonalidades e modulações, intervalos, acordes, forma, cadências, progressões harmónicas, ornamentações, frases melódicas, ritmos, transposições, ditados rítmicos, ditados melódicos, entoação, solfejo, entre outros. Ao escolher este tema, tinha como intenção trabalhar todos estes aspetos a partir de partituras de canções de compositores nacionais, especificamente desta época da história da música, contribuindo, assim, para a divulgação de reportório português e conhecimento de alguns compositores portugueses.

Da problemática exposta, emergiu a seguinte questão de investigação:

A utilização de reportório nacional da segunda metade do século XIX e da primeira metade do século XX, em vez do habitual reportório internacional, contribui para desenvolver as competências (conhecimentos, capacidades e atitudes) esperadas no 5º grau do ensino especializado da música?

Defini como objetivos de investigação para o meu projeto, os seguintes:

1. Identificar se os alunos dos cursos básicos do 5º grau do ensino especializado de música interpretam e trabalham compositores portugueses.

2. Conhecer a opinião dos restantes professores de formação musical do conservatório, onde será aplicado o projeto, sobre o hábito ou não, do uso de repertório português nas aulas.
3. Aplicar a música portuguesa (canções) e avaliar os resultados da turma.
4. Analisar se os exemplos de repertório escolhidos e trabalhados nas aulas se adequam ao ensino da disciplina de formação musical e às necessidades de aprendizagem dos alunos.
5. Verificar se os alunos conseguem desenvolver as competências e adquirir os conceitos da disciplina de formação musical ao nível do 5º grau, através da análise e da realização de exercícios relacionados com as partituras trabalhadas nas aulas.
6. Propor uma unidade didática (plano de aula) tendo como base a música portuguesa.

Defini como objetivos de intervenção com vista à concretização do percurso investigativo, os seguintes:

1. Realização de exercícios de formação musical que estejam relacionados com as partituras que estão a ser analisadas na aula (Ex: ditados rítmicos, tonalidades, fraseamento, etc...).
2. Promover a audição de música portuguesa antiga;
3. Desenvolver o gosto pela música portuguesa antiga;
4. Utilizar repertórios de diferentes compositores nacionais para os alunos conhecerem uma variedade maior de compositores e conseguirem perceber e identificar as características e estilos musicais de cada um deles.
5. Promover práticas e métodos diferentes de abordagem e ensinamento utilizado nas aulas de Formação Musical em Portugal atualmente, de modo a trabalhar-se os conteúdos deste grau através de metodologias novas.

3. Fundamentação

O povo português possui um grande número de canções lindíssimas e de grande antiguidade (Teófilo Braga, 1904).

Quando somos confrontados com a palavra “compositores”, os primeiros nomes que nos vêm à cabeça são geralmente nomes de compositores internacionais de grande importância, como Mozart, Bach e Beethoven, por exemplo. Mas quando nos perguntam o nome de algum compositor do nosso País, não temos a capacidade de responder com a mesma rapidez. Até podemos conhecer alguns mas o nosso pensamento não está automatizado para responder logo, e muitos não sabem mesmo a resposta a esta pergunta.

E porque é que isto acontece? Porque é que o povo português conhece melhor os compositores internacionais do que os nacionais?

A falta de divulgação de repertório português desde a segunda metade do Séc. XVI (por exemplo), sejam canções ou instrumentais, é um dos fatores que leva ao desconhecimento dos compositores nacionais. E isto não acontece apenas com a música erudita. Hoje em dia basta ligarmos o rádio ou a televisão para constatarmos que a presença de outras músicas, que não a nacional, é muito superior.

Recordando-me eu, por exemplo, de ter assistido, num dos primeiros teatros de Lisboa, a um chamado concerto de canção portuguesa, recordando-me também da tristeza com que ouvi, entre os aplausos de um público bem-disposto, cantar bastantes cousas que não eram canções, nem eram portuguesas (Afonso Lopes Vieira, 1917).

Segundo alguns autores, no caso do desconhecimento de compositores de canções portuguesas para canto e piano, este problema deve-se ao seu desenvolvimento tardio.

José Bettencourt da Câmara (1999) acrescenta que “um dos factos que decerto primeiro chamará a atenção de quem se debruce sobre a história da produção musical portuguesa para canto e piano prende-se com o tardio desenvolvimento histórico deste género musical entre nós. Constatando-se que só por finais do século XIX e princípios do século XX surgem na produção dos compositores portugueses títulos que devemos incluir no género, a comparação com a situação musical de outras regiões europeias, deste ponto de vista, parece impor-se”.

Afonso Lopes Vieira (1917) afirma que “o *lied* não tem sido tratado pelos nossos compositores, e sempre se tem mantido em Portugal uma estranha e triste

desproporção entre a riqueza da nossa poesia, entre a confiança cantada do nosso Lirismo e a pobreza da nossa música de canto, a carência de *lieder* portugueses” (1917).

É, portanto, normal que os portugueses estivessem habituados a ouvir mais canções europeias em vez de portuguesas desde há muitos anos. Mas a falta de conhecimento de compositores nacionais por parte do povo português não se deve apenas à existência tardia de canções portuguesas, até porque existem mais músicas escritas por compositores portugueses sem serem apenas canções, como, por exemplo, músicas instrumentais.

Quanto à música para canto e piano, apenas nos anos 80, (...) surgem as primeiras realizações nesse domínio, devidas a um jovem compositor português que à altura vivia fora do País². (Bettencourt da Câmara, 1999: 12).

Tendo em conta a pouca divulgação deste repertório e compositores que existe, não podemos exigir ao povo português que saiba reconhecer tão bem nomes como Viana da Mota ou Luís de Freitas Branco, em comparação com Mozart, por exemplo. No entanto, penso que esta lacuna se torna mais preocupante quando levantamos estas mesmas questões aos alunos do ensino especializado da música e eles não nos sabem responder.

Infelizmente, atualmente é muito mais fácil para os professores encontrarem materiais de trabalho para as aulas onde se faça referência a compositores internacionais, pois existe pouquíssimo material português à disposição dos professores. Existem vários manuais de Formação Musical (maioritariamente estrangeiros), onde aparecem exercícios e partituras para análise e conhecimento dos alunos, mas os exemplos de repertório utilizados não são portugueses. Por exemplo, basta um professor recorrer a esses manuais, escolher uma canção e trabalhá-la nas aulas, pois esses manuais já trazem as partituras todas analisadas, fazendo assim com que o professor não dispense tempo a procurar canções e a analisá-las previamente, tornando mais prático para os professores a utilização deste repertório nas aulas, dando assim a conhecer aos seus alunos mais música internacional do que música nacional.

Cabe aos professores do ensino artístico em Portugal adaptarem os programas ou arranjam metodologias para diminuir este desconhecimento por parte dos alunos sobre a canção portuguesa.

² - Referência a José Viana da Mota.

4. Análise das partituras e metodologia aplicada:

4.1. *Pelos Caminhos da Vida* - Francisco Lacerda

Esta canção está escrita em Fá Maior e no compasso 6/4.

4

Podemos observar que a canção começa em anacruse, na parte do piano, seguindo-se oito compassos, onde o compositor recorre à utilização de acordes de sétima, criando uma sequência de intervalos de segunda descendentes, até entrar a parte da VOZ.

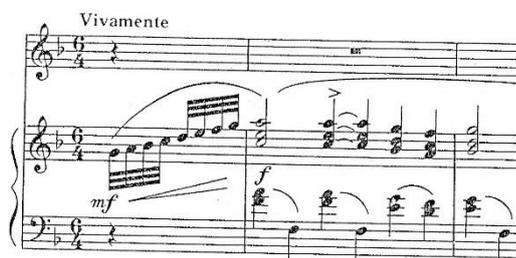


Figura 5 - *Pelos Caminhos da Vida*: Tonalidade e Compasso

A primeira frase da voz começa e termina com a nota dó, ou seja, a Dominante de Fá. A segunda e terceira frases melódicas começam também na dominante (Dó), e terminam na tónica (Fá).

O ritmo utilizado na melodia na primeira e na segunda frase é caracterizado pela utilização de duas semínimas com ponto de aumento, seguidas de três semínimas. Este ritmo aparece duas vezes em cada frase, mas entre a primeira e a segunda vez, existe um compasso composto por 3 mínimas. Na terceira frase melódica, o ritmo é composto por mínimas com ponto de aumento, seguindo-se um compasso de três mínimas e terminando com duas semibreves com ponto de aumento.



Figura 6 - *Pelos Caminhos da Vida*: Ritmo característico da melodia

Sempre que a voz está a cantar, a parte do piano, muda a textura, realizando notas soltas que se enquadram no arpejo. Quando a voz tem compassos de espera, a textura do piano altera-se por sequências descendentes de acordes de sétima, onde o ritmo predominante são as semínimas e as mínimas.



Figura 7 - *Pelos Caminhos da Vida*: Parte de piano, acordes de sétima em sequência descendente

A canção termina com uma cadência perfeita.

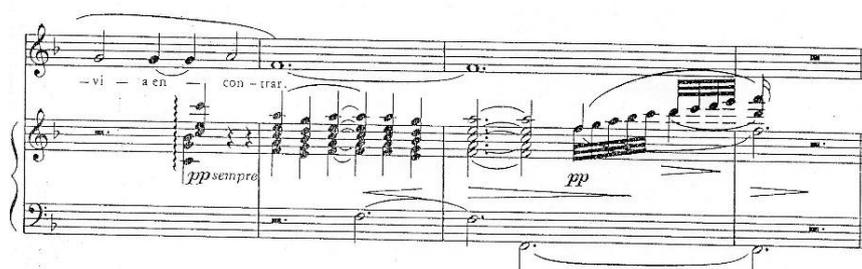


Figura 8 - *Pelos Caminhos da Vida*: Cadência Perfeita

Texto desta canção:

Pelos caminhos da vida,
Ando há muito a caminhar
Mas neles nunca se encontra
Quem se devia encontrar.
Quem se devia encontrar.

Síntese Biográfica do Compositor:

Francisco Inácio da Silveira de Sousa Pereira Forjaz de Lacerda nasce a 11 de maio de 1869, em Ribeira Seca, e falece a 18 de julho de 1934, em Lisboa. Para além de compositor, também era diretor de orquestra, poeta e musicógrafo (Salwa, 2010: 679).

Inicia as suas primeiras aulas de piano e teoria aos 4 anos, com João Caetano de Sousa, seu pai. Após concluir os seus estudos no ensino secundário, no Liceu de Angra do Heroísmo, muda-se para o Porto, em 1888, onde se matricula em Medicina (Nery, 2010: 34). Mais tarde, decide abandonar o curso de medicina e dedica-se à música. Nessa altura vem viver para Lisboa e matricula-se no Conservatório Nacional, onde estuda com José António Vieira, Francisco de Freitas Gazul e Frederico Guimarães.

Em 1895 recebe uma bolsa de estudos e parte para Paris, onde estuda música com os Professores Pécarré, Bourgault-Ducoudray e Widor (Salwa, 2010: 679).

Em 1897 ingressa na Schola Cantorum, onde fez formação teórica e aperfeiçoamento, em Órgão, com o professor Alexandre Guilmant e estudos de Composição e Direção de Orquestra com Vincent d'Indy (Salwa, 2010: 679).

As composições de Francisco Lacerda têm influências da escola francesa, mais concretamente dos compositores César Franck, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Francis Poulenc e Paul Dukas.

Entre 1902 e 1913 a sua carreira artística internacional destaca-se. Foi convidado para comandar: os Concertos do Casino de La Beaulieu (1904); os Concertos Sinfónicos de Nantes (1905); os Concertos da Orquestra da Kursaal de Montreux (1908) e a Associação Artística de Marselha (1912). No ano de 1923 funda a Filarmónica de Lisboa (Nery, 2010: 35).

Em 1928 por motivos de Saúde suspende a carreira e volta a Lisboa (Nery, 2010:35). Neste mesmo ano, dedica-se à investigação sobre Folclore e músicas antigas portuguesas (Salwa, 2010:679). Publica ainda o *Cancioneiro Musical Português* (Salwa, 2010:680).

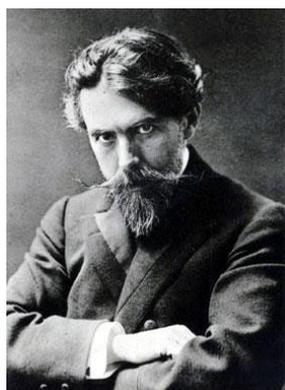


Figura 9 - Francisco de Lacerda

Metodologia aplicada com os alunos:

Como esta canção está escrita em compasso 6, foi realizado com os alunos um ditado

rítmico a partir da melodia da voz, onde a professora reproduzia a canção no computador e os alunos tinham de escrever o ritmo da primeira frase da voz. Após se corrigir o ritmo, foi feita uma análise com os alunos, sobre o que foi explicado anteriormente nesta canção e foi também pedido aos alunos que cantassem esta peça, todos em conjunto. Para terminar foi feita uma breve síntese sobre a vida do compositor Francisco Lacerda, pois os alunos nunca tinham ouvido falar do compositor.

4.2. *Meu Coração Tem Três Portas* - Francisco Lacerda

Esta canção está escrita na tonalidade de Mi menor e no compasso 6.

8

Começa com dois compassos no piano e no terceiro compasso entra a voz. A parte do piano encontra-se a fazer sequências de segundas descendentes, como podemos verificar na imagem seguinte:



Figura 10 - *Meu Coração Tem Três Portas*: Sequências de segundas descendentes no piano.

A primeira frase melódica começa na nota lá, e a segunda frase (compasso 11) começa na nota si, ou seja, uma segunda acima da frase inicial, respeitando sempre este intervalo ao longo da frase melódica.

No compasso 8, a primeira parte termina com um acorde de 7^a menor. No compasso 9, o piano volta a tocar as sequências descendentes iniciais, desta vez também, uma segunda acima, tal como a melodia da voz. Para além disso, também a partir deste compasso, o piano passa a tocar, na voz mais aguda, outra sequência de notas descendentes, começando na nota Dó e terminando na nota Fá. Esta sequência descendente por intervalos de segunda vai fazer com que o acorde final da segunda frase tenha a nota Fá, nota essa que não pertence ao acorde do IV grau (Lá m).

No compasso 18 e no compasso 20, surge a nota ré#, que vem da tonalidade de Mi menor harmónica, ou seja, é o sétimo grau subido.

As duas primeiras frases tinham como ritmo uma semínima com ponto, duas colcheias com ponto e uma mínima com ponto. As restantes frases da voz começam todas com colcheias no primeiro compasso.

No compasso 22, a primeira colcheia da voz (fá) não pertence ao acorde, assim como a nota ré na voz mais grave do piano, pois estamos no acorde do VI grau (dó, mi e sol).

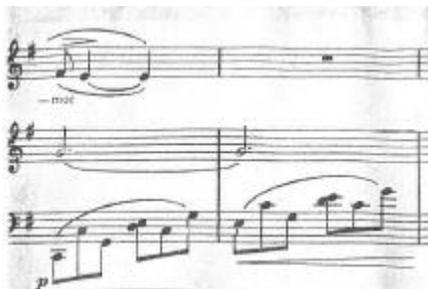


Figura 11 - *Meu Coração Tem Três Portas*: Compasso 22, notas fá# e ré que não pertencem ao acorde.

No compasso 25 surge a quarta frase e no compasso 28 o piano volta a estar em Lá menor. No compasso 32 e 34, volta a surgir o ré# na parte do piano (Mi menor harmónica), tal como nos compassos 18 e 20.

No compasso 35 surge a última frase. No compasso seguinte o piano volta a tocar na tonalidade inicial Mi menor, terminando assim a peça.

Texto da peça:

Meu coração tem três portas.

Meu coração tem três portas.

Se por uma entra o amor

Por duas entra o ciúme.

E pelas três entra a dor.

Metodologia aplicada com os alunos:

Foi realizado com os alunos um ditado melódico, com ritmo dado, a partir da voz, onde a professora reproduzia a canção no computador e os alunos tinham de escrever a melodia completa da peça numa segunda versão da partitura, onde apenas faltavam as notas, como se pode ver em anexo.

Como em aulas anteriores tinha sido ensinado aos alunos os tons próximos (de acordo com o programa de 5º grau do conservatório), foi-lhes pedido também que a partir desta peça identificassem os tons próximos diretos (Lá m, Si m e Sol M) e os tons próximos indiretos (Dó M e Ré M).

Foi ainda pedido aos alunos que cantassem esta peça todos em conjunto e que transpusessem a parte vocal para um instrumento transpositor. Neste caso, o instrumento transpositor utilizado foi o Clarinete em Sib.

Para terminar, foi feita uma análise, em conjunto, sobre o que foi referido anteriormente e foi lembrado e questionado aos alunos algumas informações sobre a vida do compositor Francisco Lacerda, que os alunos já tinham ouvido na aula em que trabalharam a peça *Pelos Caminhos da Vida*.

4.3. *Aquella Moça* - Luís de Freitas Branco

Esta canção está escrita (inicialmente) na tonalidade de Mib menor e no compasso binário.

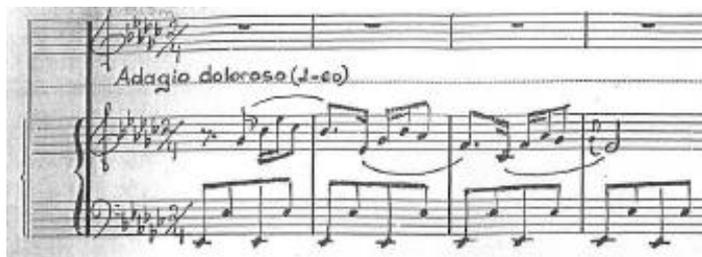


Figura 12 - *Aquella Moça*: Tonalidade inicial e compasso

O ritmo utilizado pela voz consiste apenas em semínimas (3 em toda a peça), uma mínima (nota final), colcheias e semicolcheias (maioritariamente).

No que diz respeito à parte de piano, começa com colcheias, fazendo intervalos de 8ª com a tónica, na voz mais grave. Na voz mais aguda do piano, começa utilizando também colcheias e semicolcheias. A partir do compasso 4, quando começa a voz, o piano passa a fazer ritmos mais simples (mínimas e semínimas), contrastando com o ritmo utilizado vocalmente.

Assim que termina a primeira parte da melodia, o piano repete o mesmo que tem no começo na peça, até entrar novamente a voz. Quando a voz entra pela segunda vez, o piano volta a ter como ritmo as semínimas e as mínimas, juntamente com duas colcheias, desta vez.

No compasso 34, o piano passa a tocar com duas claves de fá. No compasso 37, a voz de cima volta a ser escrita na clave de sol e no penúltimo e último compasso, volta a ser escrita na clave de fá, terminando assim a peça.

No compasso 36 a peça sofre uma modulação, passando de Mib menor, para a tonalidade de Mib Maior.



Figura 13 - *Aquella Moça*: Tonalidade final.

Sempre que começa uma frase melódica, o piano harmoniza com o acorde do primeiro grau.

No que diz respeito à harmonia, podemos verificar que a harmonia utilizada na primeira parte da melodia repete-se para acompanhar a segunda frase melódica.

Os versos utilizados nesta peça foram escritos por Augusto Lima.

Texto da peça:

Aquella moça que mora em frente
É uma moça indifrente
Naõ sei que mistério tem
Nunca chega à janela
Ninguém olha para ella
Nem ella p'ra ninguém

Mas dizem que a horas mortas
Fechadas todas as portas da vizinhança ella sae
E ao cemitério chorosa vae desfolhar uma rosa
Por sobre a campa do pae.

Síntese Biográfica do Compositor:

Luís de Freitas Branco nasce no dia 12 de outubro de 1890, em Lisboa e falece no dia 27 de novembro de 1955 em Lisboa (Salwa, 2010: 158).

Desde cedo, começa a estudar música, tendo aulas de violino com o professor Andrés Goñi, piano com o professor Timóteo da Silveira, harmonia com o professor Augusto Machado e contraponto, instrumentação e fuga com o Professor Tomás Borba (Salwa, 2010: 158).

No ano de 1904, escreve a canção *Aquella Moça*, a sua primeira obra (Nery, 2010: 32).

Em 1906, começa a estudar Teoria e Composição com o professor Désiré Pâque e Instrumentação com o professor Luigi Mancinelli, que era maestro no Teatro de São Carlos (Nery, 2010: 32).

Em 1909, recebe o 1º prémio de um concurso nacional de composição, organizado pela Sociedade de Música de Câmara, onde José Viana da Mota tem o cargo de presidente do júri (Nery, 2010: 33).

Em 1910, parte para Berlim, onde começa a estudar Composição com Engelbert Humperdinck, na Musikhochschule. Nesse mesmo ano, o seu antigo professor Désiré Pâque, estabelece-se na cidade e Luís de Freitas Branco, abandona a escola de música da capital e junta-se novamente a este professor (Nery, 2010: 33).

No ano de 1911, parte para Paris, onde começa a trabalhar com Gabriel Grovlez, aluno de Fauré (Nery, 2010: 33).

Em 1915 regressa a Lisboa. Em 1919 é convidado por José Viana da Mota, para fazer parte de uma comissão que tem o dever de preparar a reforma pedagógica do Conservatório. Passa a subdiretor dessa mesma instituição e permanece nesse cargo até 1924. (Salwa, 2010: 160).

Na sua ação pedagógica, formam-se outros compositores nacionais, destacando-se António Fragoso, Armando José Fernandes, Fernando Lopes-Graça, Jorge Cronner de Vasconcelos e Joly Braga Santos.



Figura 14 - Luís de Freitas Branco

Metodologia aplicada com os alunos:

Foi realizado com os alunos um ditado rítmico da primeira parte da canção.

Depois de corrigido, foi perguntado aos alunos a tonalidade inicial e se ao longo da canção, existia ou não alguma modulação. Após os alunos verificarem as tonalidades utilizadas ao longo da peça, foi-lhes pedido que escrevessem as funções tonais desde o início, até ao compasso número 11.

Foi ainda pedido aos alunos que cantassem esta peça em grupos de dois (por mesas) devido à dificuldade da tonalidade em que se encontra escrita. Enquanto os alunos cantavam a professora acompanhava-os ao piano.

Para terminar, foram dadas algumas informações sobre a vida e obra do compositor Luís de Freitas Branco, que a maioria dos alunos desconhecia.

4.4. *Firmeza* - Fernando Lopes-Graça

Esta canção está escrita na tonalidade Ré menor.

Os primeiros 14 compassos da peça estão escritos em compasso binário. A partir do compasso 15, surge uma alternância de compassos, começando em ternário, depois binário, ternário e binário novamente, durante os 16 compassos seguintes. A partir do compasso 17, esta alternância repete-se, começando mais uma vez em ternário, binário, ternário e novamente binário até ao final da canção.



Figura 15 - *Firmeza*: Alternância entre os compassos binário e ternário. 1ª Sequência.

A peça começa com uma sequência, feita pela voz mais grave do piano, que começa com as notas (fazendo entre elas intervalos de 8ªP) Ré, Mi, Fá, Mi e novamente Ré, repetindo-se o resto da sequência mais duas vezes, ou seja, esta sequência surge três vezes seguidas. Após estas sequências, existem mais dois compassos com notas em graus conjuntos e após estes dois compassos, surge novamente a sequência anterior.

Nesta peça o compositor, dá grande destaque às sequências e aos graus conjuntos, pois ao longo de toda a peça, o compositor recorre à utilização deste tipo de acompanhamento.

Para além da sequência utilizada anteriormente, surge ainda uma nova sequência, a partir do compasso 15, ou seja, no compasso onde se inicia também a alternância entre o binário e o ternário, desta vez começando uma 3ª acima, com as notas Fá, Sol, Lá, Sol, Fá, Mi, Ré, Dó, Si, Lá, Sol, Lá, Ré, Dó, Ré, Lá e Ré, fazendo entre elas também intervalos de 8ªP. Na parte final da canção, onde volta a aparecer a alternância entre os compassos binário e ternário, esta última sequência repete-se.



Figura 16 - *Firmeza*: 2ª Sequência por graus conjuntos, na voz mais grave do piano.

Nos compassos 24, 30 e 31, na parte do piano, surge a nota Dó#, que na tonalidade em que a peça está escrita (Ré m), é a sensível, ou seja, o VII grau.



Figura 17 - *Firmeza*: Dó# - Ré menor harmónica.

No que diz respeito à parte da voz, todas as frases melódicas começam na tónica (Ré) e apenas uma delas termina na dominante (Lá), todas as restantes frases, terminam também na tónica (Ré menor).

O ritmo utilizado na melodia consiste em maioritariamente semínimas e colcheias, mas também tem mínimas e semínimas com ponto.

A secção da voz entre o compasso 14 e 21 repete-se desde o compasso 32 até ao final.

É uma peça que exige grande extensão vocal, pois a nota mais aguda é o Fá (da última linha da pauta na clave de sol) e nem todos os alunos conseguem atingir vocalmente essa nota. No entanto, essa nota mais aguda pode ser cantada uma oitava abaixo, pois a frase melódica onde essa nota surge, é possível de ser cantada na oitava inferior.

Após de reproduzir a canção uma primeira vez, esta, repete novamente, a partir do compasso 5 até ao final.

Texto da Canção:

Sem frases de desânimo,
Nem complicações de alma,

Que o teu corpo agora fale,
Que o teu corpo agora fale,
Presente e seguro do que vale.

Pedra em que a vida se alicerça,
Argamassa e nervo,
Argamassa e nervo,
Pega-lhe como um senhor,
Pega-lhe como um senhor e
Nunca, e nunca como um servo.

Não seja o travor das lágrimas,
Capaz de embargar-te a voz,
Que a boca a sorrir não mate,
Que a boca a sorrir não mate,
Nos lábios o brado de combate.

Olha que a vida nos acena
Para além da luta,
Para além da luta.
Canta os sonhos com que esperas,
Canta os sonhos com que esperas,
Que o espelho da vida nos escuta.

Síntese Biográfica do Compositor:

Nasce no dia 17 de dezembro de 1906, em Tomar e falece no dia 27 de novembro de 1994 em Parede, Cascais.

Para além de compositor, também era um intérprete pianista, regente de coros, ensaísta e pedagogo (Salwa, 2010: 707).

Estudou no Conservatório de Música de Lisboa com Adriano Merêa, Tomás Borba, Viana da Mota, e Luís de Freitas Branco (Salwa, 2010: 708).

Em 1931 termina o Curso de Composição. Em 1937 foi viver para Paris, onde estuda composição com Charles Koechlin e musicologia com Paul-Marie Masson, em Sorbonne (Salwa, 2010: 709). É também durante a sua estadia em Paris, que compõe a obra *La fièvre du temps* (1938) e harmonizações de canções populares portuguesas (1939-1942).

Em 1940 ganha o prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical com o *Concerto n.º1 para Piano e Orquestra* (Salwa, 2010: 710). Nesse mesmo ano, torna-se diretor artístico da Academia de Amadores de Música de Lisboa (Gomes e Vasconcelos, 2010: 76).

Em 1942 cria a Sociedade Sonata. Em 1944, ganha novamente o Prémio de Composição do CCM com a *Sinfonia per Orchestra* (Salwa, 2010: 710).

Em 1952, volta a ganhar o prémio de composição do Círculo de Cultura Musical com a *3ª Sonata para Piano* (Salwa, 2010: 711).

Em 1981 estreia o *Requiem pelas vítimas do fascismo em Portugal* (Salwa, 2010: 713).

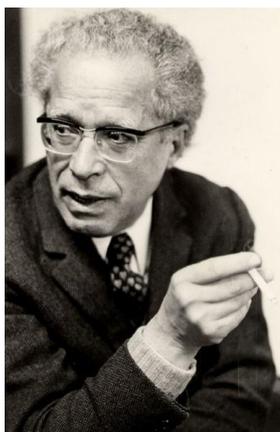


Figura 18 - Fernando Lopes-Graça

Metodologia aplicada com os alunos:

Esta canção foi utilizada em duas situações distintas. Primeiro, foi distribuído aos alunos a partitura, uma semana antes da Prova de Avaliação Interna Oral do Conservatório (PAI). Nessa prova, entre outros os exercícios, os alunos tinham de cantar esta canção acompanhados ao piano, por uma Professora do júri de Formação Musical. Esta peça foi distribuída por todos os alunos do 5º grau do conservatório e foi escolhida de acordo com este projeto de investigação.

Segundo, após algumas semanas, foi pedido aos alunos, na aula de formação musical, que em conjunto com a professora, trabalhassem e analisassem esta peça (apenas na turma de estágio onde foi desenvolvido o projeto).

Nessa aula, foi escutado mais uma vez a peça e cantada por todos em conjunto.

Para além disso, foi perguntado aos alunos a tonalidade inicial, se existiam modulações e qual o significado do Dó# nos compassos 24, 30 e 31.

Foi também pedido aos alunos que trabalhassem o conceito da transposição através desta partitura, transpondo desde o compasso 1 ao compasso 21 da voz, essa melodia para um instrumento transpositor, o Trompete em Sib.

Para terminar, foram dadas algumas informações sobre a vida do compositor Fernando Lopes-Graça. A maioria dos alunos conhecia o seu nome e algumas peças (principalmente de coro), mas não sabiam informações sobre o Compositor.

4.5. A Estrela - Viana da Mota

Esta canção está escrita (inicialmente) na tonalidade de Fá Maior e no compasso 6.
8

Começa com uma introdução feita pelo piano, onde a voz mais aguda da clave de fá, realiza uma sequência de segundas descendentes até ao compasso número quatro.

Figura 19 - A Estrela: Tonalidade inicial e sequência de segundas descendentes.

O ritmo predominante da peça consiste numa colcheia com ponto, seguida de uma semicolcheia e uma colcheia, figura rítmica característica da divisão ternária.

Nesta canção, podemos observar como Viana da Mota utilizou a repetição do mesmo motivo como um fator de unidade da canção, não só na melodia mas também no acompanhamento (piano). O acompanhamento é realizado a partir de uma textura homofónica assente na célula rítmica utilizada no ostinato. (Silva, 2014)

No compasso 6, entra a voz na dominante, ou seja, com a nota dó.

No compasso 8, modula para a tonalidade de Ré Maior.

Figura 20 - A Estrela: Modulação para Ré Maior.

No compasso 12, volta a modular para a tonalidade de Fá Maior.

Nos compassos 14 e 15, a parte da voz, consiste na repetição dos compassos número 12 e 13, mas desta vez, aparece escrito uma 8ª abaixo.

No compasso 16, existe uma repetição até ao início da peça. Dois compassos depois da repetição, ou seja, no compasso 18, a canção volta a modular, desta vez para a tonalidade de Fá menor, mantendo-se no compasso seguinte.



Figura 21- A Estrela: Modulação para Fá menor.

No compasso 19, o piano passa a tocar com as duas pautas escritas em clave de fá, tal como se pode verificar na figura anterior.

No compasso 20, volta à tonalidade inicial, ou seja, Fá Maior, permanecendo até ao compasso 23, onde passa para Mib Maior e no compasso seguinte (24), para a tonalidade de Réb Maior.



Figura 22 - A Estrela: Modulação para Mib Maior e Réb Maior.

Citando Filomena Silva,

A canção Estrela possuiu uma forma estrófica variada. A forma apresenta um prelúdio, onde se revela o material temático, a que se seguem frases melódicas que correspondem a dois compassos e cada uma utiliza um verso do poema. Segue-se o interlúdio (comps.16-20) que prepara a passagem pelas tonalidades de bemóis (sugerindo uma passagem pela homónima). Note-se que o tema não é realizado literalmente. Por fim, a coda, em que o material não é repetido na íntegra, mas onde o intervalo de 4ª sugere a introdução e o interlúdio (2014).

No compasso 26, o piano volta a tocar com uma pauta escrita da clave de fá e a outra escrita na clave de sol.

No compasso 29, a canção volta à tonalidade inicial, ou seja, Fá Maior, mantendo-se até ao final.

No compasso 30, o piano passa a tocar com as duas pautas escritas na clave de sol.

Texto da Canção:

1. Há uma estrela no céu
Que ninguém vê senão eu;
Inda bem! Inda bem!
Que não a vê mais ninguém
Que não a vê mais ninguém.

2. Como as outras não reluz,
Mas dá tão serena luz
Que inda bem! Que inda bem!
Não a vê mais ninguém
Não a vê mais ninguém.

No cantinho azul do céu
Onde ela está não digo eu
A ninguém, a ninguém
Sei-o eu só inda bem,
Sei-o eu só inda bem.

Veja-se o que escreveu Filomena Silva (2014), “a melodia está escrita, na generalidade, num estilo vocal silábico, o que permite a apresentação do texto com muita clareza. (...) O contorno geral da linha melódica assenta em graus conjuntos e no intervalo de 4^a. (...) O tamanho das frases é de dois compassos coincidindo com cada um dos versos”.

Síntese Biográfica do Compositor:

Nasce em São Tomé e Príncipe, no dia 22 de abril de 1868 e falece em Lisboa no dia 31 de maio de 1948 (Salwa, 2010: 821). Para além de se destacar como compositor, também relevou o seu talento como pianista e pedagogo.

Em 1882, aos 14 anos, após concluir os seus estudos em piano, com os Professores Azevedo Madeira e Freitas Gazul no conservatório nacional, partiu para a Alemanha, mais concretamente em Berlim, onde estudou Piano com Xaver Scharwenka, Franz Liszt e Hans von Bülow. Em 1885, teve a sua primeira apresentação em público, em Berlim (Gomes e Vasconcelos, 2011: 82).

Com o surgimento da primeira Guerra mundial, deixa Berlim, em 1914 e parte para Genève, onde se torna professor de piano no Conservatório (Nery, 2010: 36).

Volta para Portugal, Lisboa, novamente em 1917, onde se dedica à vida musical portuguesa (Gomes e Vasconcelos, 2011: 82) e onde assume a Direção do Conservatório Nacional (Salwa, 2010: 822).

Entre 1918-1920, cria e torna-se diretor artístico da Sociedade de Concertos de Lisboa e sucede a David de Sousa na direção da Orquestra Sinfónica de Lisboa.

Em 1919, fica responsável pela Direção do Conservatório Nacional.

Foi professor de grandes compositores, dos quais se destacam: Helena Sá e Costa, Nella Maissa, Maria Antoinette de Freitas Branco, Evaristo Campos Coelho, Fernando Lopes-Graça, Sequeira e Costa, Elisa de Sousa Pedroso, Cristina Lino Pimentel e Luís Costa (Nery, 2010: 37).

José Viana da Mota é considerado o maior pianista português de sempre.

Das suas obras, destacam-se as *Rapsódias Portuguesas*, a *Balada* para piano e as *Cenas Portuguesas* e as *Canções Portuguesas para Canto e Piano*, onde o texto utilizado nas canções eram versos de Almeida Garrett, João de Deus ou poesia tradicional.



Figura 23 - Viana da Mota

Metodologia aplicada com os alunos:

Esta canção foi utilizada numa das aulas de Formação Musical, onde os alunos tinham de cantar esta canção, acompanhados por uma gravação áudio e pelo piano.

Começou por se escutar a gravação da peça uma vez, e em seguida foi pedido aos alunos que a cantassem, todos em conjunto. Foi ensaiada uma linha melódica de cada vez, juntamente com o piano.

Após os alunos cantarem a canção, foi feita uma análise, em conjunto com a professora, dos conteúdos apresentados anteriormente. Foi pedido aos alunos que identificassem as tonalidades e modulações, alguns acordes, alguns intervalos presentes na melodia e qual o ritmo predominante da peça.

Foi também pedido aos alunos que trabalhassem o conceito da transposição através desta partitura, transpondo a primeira frase melódica, para um instrumento transpositor, neste caso, o Saxofone Alto em Mib.

Para terminar, foram dadas algumas informações sobre a vida do compositor José Viana da Mota.

5. Integração do projeto na Classe de Canto do Conservatório

Este projeto de investigação foi aplicado numa turma de Formação Musical, de 5º grau. Nesta turma, composta por 13 alunos, um desses alunos pertencia à Classe de Canto.

Numa das aulas de Formação Musical, após pedir aos alunos que cantassem uma das peças, foi perguntado a este aluno (Pedro), se nas aulas do seu instrumento, tinha o hábito de cantar reportório português e se alguma vez tinha cantado uma peça desta época da história da música. O aluno afirmou que nunca tinha cantado este tipo de reportório, mas que gostava. Então, no final da aula foi proposto o desafio ao aluno, que caso a professora de canto concordasse e caso ele aceitasse, ao longo dos restantes 2º e 3º períodos de escolaridade, iriam ser entregues ao aluno, algumas partituras de canções portuguesas desta época, para o aluno estudar e apresentar. Como o aluno demonstrou interesse e aceitou de imediato a proposta, a professora de Formação Musical, responsável por este projeto, falou com a Professora da Classe de Canto (Professora Manuela).

A Professora Manuela referiu também, que o aluno Pedro nunca tinha cantado este tipo de reportório, mas que no ano letivo anterior, uma das alunas de 8º Grau, tinha apresentado no recital final a peça *A Estrela* do compositor Viana da Mota. A Professora disse ainda que achava uma boa proposta e que no caso do aluno Pedro, iria ser muito vantajoso para ele cantar na língua materna. Foi então entregue à professora de canto, algumas partituras de canções portuguesas desta época, para ela escolher (em conjunto com o aluno Pedro) as canções mais adequadas para o nível de aprendizagem do aluno.

Das várias partituras entregues, foram escolhidas as seguintes canções portuguesas:

- *No fim do Mundo* – Ruy Coelho;
- *Canções do sol Poente: A Primeira Romaria* – António Fragoso;
- *Soneto de Ávila* – Ivo Cruz.

De seguida será feita uma análise de cada uma das partituras (como foi feito no capítulo anterior), e será comentado as observações e opiniões da Professora e do aluno, em relação a este reportório e à sua aplicação na classe de canto.

5.1. *No Fim do Mundo* – Ruy Coelho

A primeira canção a ser trabalhada foi *No fim do Mundo*, do compositor Ruy Coelho. Esta canção está composta em Fá# menor natural.

Figura 24 - *No Fim do Mundo*: Tonalidade da Canção.

Nesta peça, é dada uma grande importância ao texto, não só para se trabalhar a interpretação, mas também porque as palavras utilizadas estão escritas de acordo com o ritmo utilizado. As acentuações também são feitas de acordo com o texto, pois a sílaba mais acentuada de cada palavra é cantada pela nota mais aguda da frase melódica, estando por isso o texto de acordo com a melodia.

Texto:

Soa a hora desejada,
 Chega o juízo final!
 Dom Pedro de Portugal
 Olha enfim a sua amada.
 Naquela hora divina
 Amam-se e esquecem a dor.
 Entanto o mundo termina
 E eles sorriem d'amor.

Como se pode observar na partitura, seis das 8 frases melódicas, começam na tónica (fá) e as outras duas começam uma 3ª acima, ou seja, em lá. Cinco dessas oito frases, terminam também na tónica, reforçando a tonalidade em que está escrita a canção, fá# menor.

É possível observar também que as figuras rítmicas predominantes desta canção são as tercinas, pois apesar de também se utilizarem colcheias, semínimas e mínimas com ponto de aumentação, a tercina é a figura rítmica mais utilizada, pois surge em

todos os compassos da parte do piano, em ambas as claves, e ainda surge também na parte do canto.

Esta canção está constantemente a mudar de compasso, pois a 1ª, 3ª, 5ª e 7ª frases estão escritas em compasso C e a 2ª, 4ª, 6ª e 8ª frases, estão escritas em compasso ternário.



Figura 25 - *No Fim do Mundo*: Tercinas como ritmo predominante e alteração de compassos.

Síntese Biográfica do Compositor:

Nasce no dia 3 de março de 1892, em Alcácer do Sal e falece no dia 5 de maio de 1986, em Lisboa (Salwa, 2010: 301).

Para além de compositor, também era pianista e diretor de orquestra.

Iniciou os seus estudos de música em 1907, onde teve aulas de piano com Alexandre Rey Colaço e de composição com Tomás Borba e António Eduardo da Costa Ferreira, no Conservatório Nacional de Lisboa (Salwa, 2010: 301).

Em 1909 realiza o seu primeiro concerto individual.

Em 1910, parte para a Alemanha, onde estuda com Humperdinck, Max Bruch e Schönberg. Mais tarde parte para Paris, onde estuda com Paul Vidal (Salwa, 2010: 301).

Em 1912 cria o primeiro balé nacional português *A Princesa dos Sapatos de Ferro* (Sadie e Latham, 1994: 206).

Em 1919 e 1922 viaja até ao Brasil, onde realiza concertos com as suas obras em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Juiz de Fora (Salwa, 2010: 303).

Em 1924 ganha um prémio no Concurso Internacional de Composição de Madrid, com a ópera *Belkiss* (Salwa, 2010: 303).

Em 1927 apresentou três obras suas no Teatro Nacional de São Carlos: *Inês de Castro*, *A Freira de Beja* e *O Cavaleiro das Mãos Irresistíveis*.

Em 1934 é fundador da Ação Nacional de ópera, onde divulga a sua obra.

A sua ópera *D. João IV* foi criada no âmbito das comemorações do duplo centenário e foi estreada no dia 1 de dezembro de 1940, na reabertura do Teatro Nacional de São Carlos (Salwa, 2010: 304).



Figura 26 - Ruy Coelho

Segundo a Professora da Classe de Canto do Conservatório de Música Choral Phydellius (Manuela), “esta peça torna-se fácil de cantar”, pois apesar de estar sempre a alterar o compasso, é uma peça que mantém sempre a mesma tonalidade, a parte do piano está sempre a fazer sequências e as próprias frases melódicas são muito parecidas umas com as outras, ajudando assim na memorização e execução. Para além disso, a melodia está escrita num registo adequado, principalmente aos alunos que tenham voz de Soprano e Tenor. No caso do aluno Pedro, ele é tenor, e por isso esta peça estava de acordo com a sua extensão vocal. A professora Manuela realça ainda o modo como as frases melódicas estão escritas de acordo com as palavras do texto.

Segundo o aluno Pedro, “esta peça foi fácil e interessante”.

Foram necessárias apenas duas aulas para o aluno trabalhar esta canção.

5.2. A Primeira Romaria – António Fragoso

A segunda canção a ser trabalhada pelo aluno Pedro, nas aulas de canto, foi *A Primeira Romaria*, do compositor António Fragoso.

Esta peça faz parte de um conjunto de canções chamadas *Canções do Sol Poente*, sendo esta, a 4ª canção deste conjunto. A partitura original está escrita em Lá Maior, no entanto, o aluno cantou através de uma partitura transposta para Sol Maior³. Está em compasso ternário.



Figura 27 - *A Primeira Romaria*: Tonalidade e compasso.

Esta canção tem como característica, o facto de, sempre que a voz canta, apresentar o mesmo padrão rítmico, ou seja, independentemente da frase melódica, o ritmo é sempre igual em todas elas: um compasso com seis colcheias, seguido de um compasso com uma semínima e uma mínima. O facto de o ritmo ser sempre igual, torna mais fácil a leitura por parte dos alunos.



Figura 28 - *A Primeira Romaria*: Repetição do padrão rítmico da parte da voz.

Nesta peça, para se cantarem todas as quadras, surge a necessidade de se fazer duas vezes *Da capo* (D.C), terminando depois no compasso 18 (barras duplas) e não na barra final, daí que a ultima quadra seja a mais pequena.

³- Copyright 1972 by Valentim de Carvalho, C.I. – S.A.R.L. – Lisboa

No que diz respeito ao acompanhamento do piano, apresenta duas partes distintas. Até ao compasso 18, o piano está a fazer quase sempre o meu efeito, semínima, semínima com ponto e colcheia, na clave de sol e semínimas na maioria dos compassos, na clave de fá, mudando depois, no compasso 19, para semicolcheias na clave de sol e semínimas na clave de fá.

Texto:

1. O tempo das romarias
Fê-lo Deus em Portugal...
Lá vai o Sol, todo em festa,
De arraial em arraial!
Oh que linda capelinha,
No meio do seu terreiro!
Parece um andor de neve,
Aos ombros do verde outeiro.

2. Chegam romeiros de longe,
Por devoção às romeiras:
Dão-lhes anéis, dão-lhes doces;
Provam-se as frutas primeiras.
Tamborileiros, em ronda,
Atroam vale e montanha:
Vão-se os montes de arrancada...
Portugal de encontro à Espanha!

3. Há descantes; há derraços;
O povo torna a ser povo...
O meu velho Portugal,
Alegre de vinho novo!

Síntese Biográfica do Compositor:

Nasce no dia 17 de junho de 1897, em Pocariça e falece no dia 13 de outubro de 1918 também em Pocariça, Cantanhede (Salwa, 2010: 517).

Inicia os seus estudos de música muito cedo, em Cantanhede, com o tio António dos Santos Tovin. Mais tarde, quando entra para o Liceu, muda-se para o Porto, onde passa a ter aulas de piano com o professor Ernesto Maia (Salwa, 2010: 517).

Em 1912, compõe a sua primeira obra *Todas da Minha Terra*, que consistia numa série de cinco canções (Nery, 2010: 34). Após concluir o liceu, matricula-se no Curso Superior de Comércio no Instituto Industrial e Comercial do Porto, onde frequenta até ao 2º ano. Nessa altura, desiste do curso e no ano de 1914, muda-se para Lisboa, onde começa a estudar no Conservatório, tendo aulas de Piano com o professor Marcos Garin, Harmonia com o professor Tomás Borba e Acompanhamento e Leitura de Partituras com o professor Luís de Freitas Branco (Nery, 2010: 34).

Em 1916, tem a primeira apresentação em público, na Academia de Amadores de Música (Salwa, 2010: 517).

Em 1918, conclui o Curso Superior de Piano, onde obteve a classificação de 20 valores (Nery, 2010: 34) e três meses depois, foi vítima de gripe pneumónica (Salwa, 2010: 518).

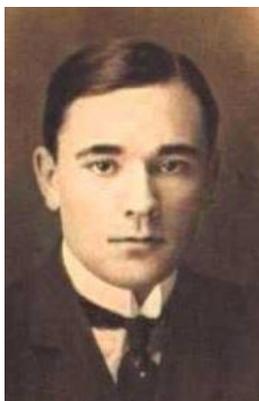


Figura 29 - António Fragoso

Nesta peça, apesar de as frases melódicas serem pequenas e do seu ritmo ser repetitivo, a melodia escrita exigia que o aluno apresentasse uma boa extensão vocal e confiança na execução das notas do registo agudo, pois apesar de a maioria das notas utilizadas serem na oitava central, em algumas frases, apareciam as notas fá e sol do registo agudo. No caso do aluno Pedro, tornou-se uma peça exigente, pois o aluno ainda não transmitia segurança vocal em algumas notas deste registo. No entanto foi uma boa peça para o aluno, pois ajudou-o a trabalhar a postura, apoio e afinação das notas deste registo.

5.3. Soneto de Ávila – Ivo Cruz

A última peça ensaiada pelo aluno foi *Soneto de Ávila* do compositor Ivo Cruz.

Esta canção está escrita em compasso binário até ao compasso 32. Do compasso 33 ao compasso 38 está em quaternário e a partir do compasso 33, até ao final, volta a estar escrita em compasso binário. Começa na tonalidade de Sol Maior, até ao compasso número 20. No compasso seguinte modula para Sol menor harmónica, pois passa a ter dois bemóis na armação de clave e o fá#. A partir do compasso 34 até ao compasso 38, deixa de haver fá#, logo já não é Sol menor harmónica. A partir do compasso 39 até ao fim da canção, volta à tonalidade de Sol Maior, começando esta modulação na dominante.



Figura 31 - *Soneto de Ávila*: Tonalidade inicial.



Figura 30 - *Soneto de Ávila*: Modulação do compasso 21.

Segundo o aluno Pedro, das 3 canções ensaiadas por ele, esta “foi a canção mais fácil” de executar e se observarmos a partitura, verifica-se que tanto rítmica, como melodicamente, é uma peça simples. A nível da melodia, a maior parte da peça está escrita em graus conjuntos, existindo apenas um intervalo de 5ªP e alguns intervalos de 3ªm e 3ªM.

Ritmicamente, o compositor utiliza para a melodia as seguintes figuras: mínimas, semínimas, colcheias (maioritariamente) e em dois compassos, semicolcheias.

Quanto à partitura do piano, é uma partitura fácil de tocar, onde até ao compasso número 20 o ritmo mantém-se, com mínimas na clave de sol e colcheias na clave de sol. A partir do compasso 21 começam a surgir algumas semínimas com e sem ponto de aumento, na clave de sol. Quando à clave de fá, começam a surgir algumas semínimas e respetivas pausas. Nos últimos compassos surgem algumas colcheias.



Figura 32 - Soneto de Ávila: Repetição rítmica e melodia escrita por graus conjuntos.

Texto:

Sobre as ventanas do seu velho Paço
O senhor Bispo mandou pôr cortinas.
Não é a rir que este louvor lhe faço,
Porque em verdade, não as há mais finas!
No casarão adormecido e baço sorriem-se as ligeiras musselinas.
Oh quem me dera a mim deitar o laço a essas pombas brancas, pequeninas!
Namoro as da muralha longamente,
Cuidando ver o teu perfil ausente,
Cuidando ver-te o melodioso traço...
E não me esqueço nunca das cortinas
Que o senhor Bispo mandou pôr, tão finas,
Sobre as ventanas do seu velho Paço!

Síntese Biográfica do Compositor:

Nasce no dia 19 de maio de 1901, no Corumbá (Brasil) e falece no dia 8 de setembro de 1985, em Lisboa (Salwa, 2010: 350).

Apesar de nascer no Brasil, os seus pais eram Portugueses (Manuel Pereira da Cruz e Palmira Machado), por isso, ainda quando era adolescente (1912), parte para Lisboa onde faz os estudos do ensino secundário. Nesta altura, inicia também os estudos musicais em Portugal, com os professores Timóteo Silveira, Tomás de Lima e Tomás Borba.

Em 1924, termina a Licenciatura em Direito na Faculdade de Direito da

Universidade de Lisboa (Salwa, 2010: 350). Para além de estudar Direito, também estuda música, sendo também Diretor de Orquestra e Compositor.

Em 1925 parte para a Alemanha, onde estuda composição, direção de orquestra e Direção Coral (Salwa, 2010: 351).

Em 1931, regressa a Portugal, onde compõe novas obras de música portuguesa e onde funda a Sociedade Coral Duarte Lobo (Salwa, 2010: 351).

Em 1934 foi nomeado maestro da Orquestra de Câmara da Emissora Nacional, onde permaneceu até junho de 1935 (Salwa, 2010: 351).

Em 1937 funda a Orquestra Filarmónica de Lisboa, onde divulga as mais importantes obras orquestrais e corais da Europa (Salwa, 2010: 351).

Em 1938 é nomeado Diretor do Conservatório Nacional pelo Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, seu antigo professor na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Manteve-se nesse cargo até 1971 (Salwa, 2010: 351).



Figura 33 - Ivo Cruz

Esta partitura, tal como referido anteriormente, foi fácil de interpretar pelo aluno, e quando lhe foi perguntado qual a sua canção preferida, o aluno respondeu *Soneto de Ávila*.

Apesar de terem sido três canções trabalhadas na aula de canto, contribuiu também para este projeto de investigação, no que diz respeito ao objetivo de divulgar este tipo de reportório junto do máximo de alunos possível, pois para além de contribuir para a integração deste reportório na Classe de Canto (que não era habitual), foi reportório apresentado em audições finais de períodos, mostrando ao público a existência destas canções e dando a conhecer o nome e um bocadinho do trabalho dos respetivos compositores nacionais desta época da história da música em Portugal.

Tanto a professora como o aluno reconheceram a importância deste projeto, e desde o começo que demonstraram interesse em trabalhar estas canções.

6. Sobre a Metodologia do Estudo

A investigação foi centrada numa metodologia de índole qualitativa, com parte desenvolvida nas aulas (de que se exemplificam na parte 1 deste Relatório através da utilização dos materiais e recursos dos reportórios de músicos portugueses da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX apresentados no ponto anterior), numa abordagem associada a Investigação-Ação e parte descritiva, através da recolha e análise de Questionários.

Foram respondidos, pelos alunos do 5º grau de Formação Musical do Ensino Especializado da Música de escolas diferentes, dois questionários, anónimos.

O primeiro questionário foi realizado por 56 alunos do Conservatório de Música Choral Phydellius, do Conservatório Regional de Santarém, do Conservatório Regional de Castelo Branco, do Conservatório de Música Jaime Chavinha em Minde e do Conservatório Canto Firme em Tomar.

O segundo questionário foi realizado apenas por 13 alunos do Conservatório de Música Choral Phydellius. Esses 13 alunos pertenciam à turma onde este projeto de investigação foi aplicado e desenvolvido.

No primeiro questionário, o objetivo era perceber através da análise das respostas dadas pelos alunos, qual o nível de conhecimento que os alunos tinham sobre compositores portugueses e reportório do final do século XIX e início do século XX. Foi também perguntado aos alunos que tipo de reportório trabalhavam mais, se o nacional se o estrangeiro e se achavam vantajoso trabalhar reportório português nas aulas.

O segundo questionário foi realizado no final do ano letivo, após os alunos terem trabalhado reportório de compositores nacionais nas aulas. Teve como objetivo analisar a opinião e interesse dos alunos pela música nacional deste século, comparando as respostas deste questionário com as respostas dadas no questionário inicial.

De seguida é feita uma análise dos resultados de ambos os questionários respondidos pelos 56 alunos.

Ambos os questionários se encontram em anexo.

7. Apresentação e análise dos resultados obtidos nos questionários realizados

7.1. Questionário Inicial - realizado a 56 alunos

Pergunta 1 do questionário: “Gostas de música portuguesa?”

Nesta pergunta 45 alunos responderam sim e 11 alunos responderam não.

Esta pergunta teve o objetivo de perceber se os alunos gostam de música portuguesa em geral, independentemente do estilo musical.

Gostas de música portuguesa?

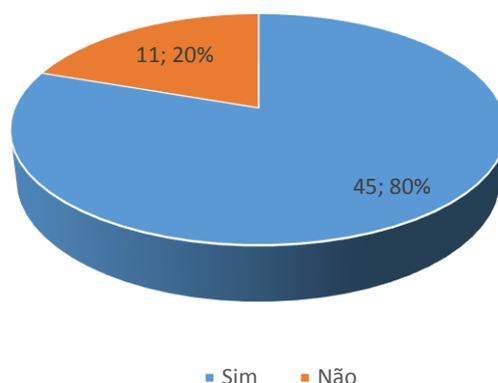


Gráfico 1 - Questionário 1: Respostas à pergunta 1

Pergunta 2: “Tens o hábito de ouvir música portuguesa?”

Nesta pergunta 30 alunos responderam que sim e 26 alunos responderam que não.

Esta pergunta foi feita com o objetivo de analisar se existe o hábito de ouvir música nacional, mais uma vez independentemente do estilo, ou se há uma maior tendência a ouvir-se música internacional, tendo em conta que a televisão e os rádios nacionais têm tendência a passar mais música internacional.

Tens o hábito de ouvir música portuguesa?

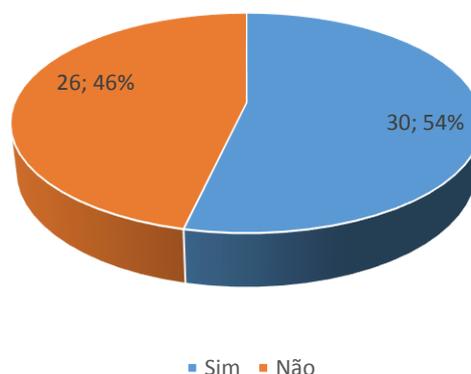


Gráfico 2 - Questionário 1: Respostas à pergunta 2

Pergunta 2.1: “Se sim, quais os estilos que mais ouves?”

Esta pergunta apenas foi respondida pelos 30 alunos que em cima afirmaram ter o hábito de ouvir música portuguesa. Teve como objetivo perceber quais os estilos musicais portugueses que os alunos mais gostam de ouvir e se as canções portuguesas fazem parte desses gostos. Esta pergunta era uma pergunta de resposta aberta.

Os estilos musicais portugueses que os 30 alunos afirmaram ouvir mais (tendo em conta que alguns alunos deram mais do que uma resposta) foram, o Fado (17 alunos), o Pop (17 alunos), o Rock (8 alunos), Música comercial (6 alunos), Música Clássica (4 alunos), o Rap (4 alunos), o Reggae (1 aluno) e Hip-Hop (1 aluno).

Se sim, quais os estilos que mais ouves?

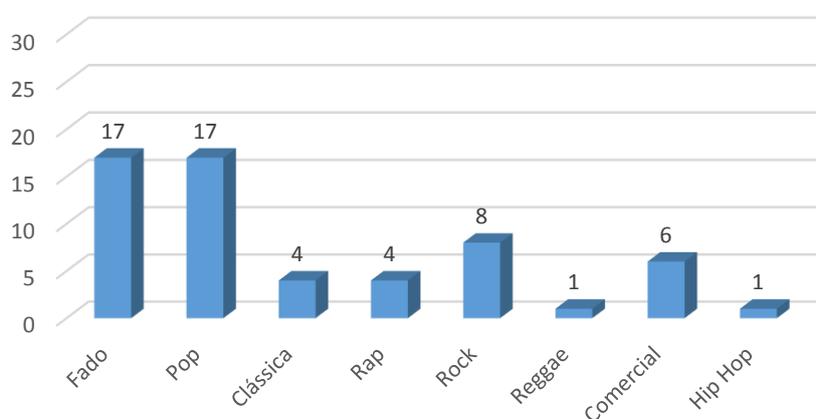


Gráfico 3 - Questionário 1: Respostas à pergunta 2.1

Pergunta 3: “Conheces alguma música de algum compositor português dos finais do séc. XIX – início do séc. XX?”

Nesta pergunta apenas 7 alunos afirmaram conhecer alguma música portuguesa desta época da história da música em Portugal e 49 alunos afirmaram não conhecer nenhuma música desta época. Estes valores ajudam a comprovar a minha suspeita de que existe uma falta de conhecimento muito grande de compositores e reportórios nacionais da antiguidade, por parte dos alunos ao nível do 5º grau do ensino especializado da música.

Conheces alguma música de algum compositor português dos finais do séc. XIX – início do séc. XX?

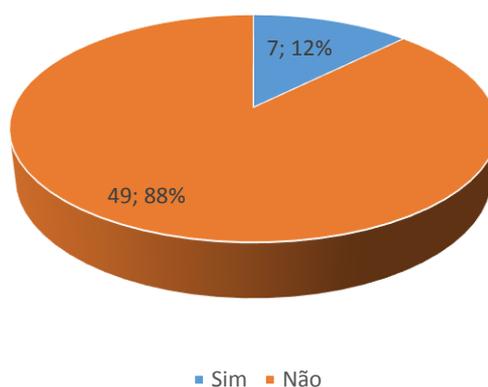


Gráfico 4 - Questionário 1: Respostas à pergunta 3

Pergunta 3.1: “Se respondeste sim, qual/quais?”

A esta pergunta apenas responderam os 7 alunos que disseram sim na pergunta anterior.

Desses 7 alunos (tendo em conta que um dos alunos referiu o nome de duas peças), cinco afirmaram conhecer músicas de Fernando Lopes-Graça, onde quatro deles não especificaram nenhuma peça e um dos alunos referiu a *Firmeza*, um aluno afirmou conhecer algumas músicas de Viana da Mota, também não exemplificando o nome de nenhuma peça, um aluno referiu a peça *Nocturno em Réb Maior* de António Fragoso, um aluno referiu *A Portuguesa* de Alfredo Keil,

Pergunta 4: “Da seguinte lista de compositores, assinala com um X os que já ouviste falar:”

A esta pergunta responderam os 56 alunos que realizaram o inquérito, tendo em conta que todos poderiam assinalar mais do que um compositor.

Destes 56 alunos 11 afirmaram não conhecer nenhum dos compositores mencionados.

Os dois compositores que mais alunos disseram conhecer foram o Alfredo Keil e o Fernando Lopes-Graça.

Da seguinte lista de compositores, assinala um X os que já ouviste falar:

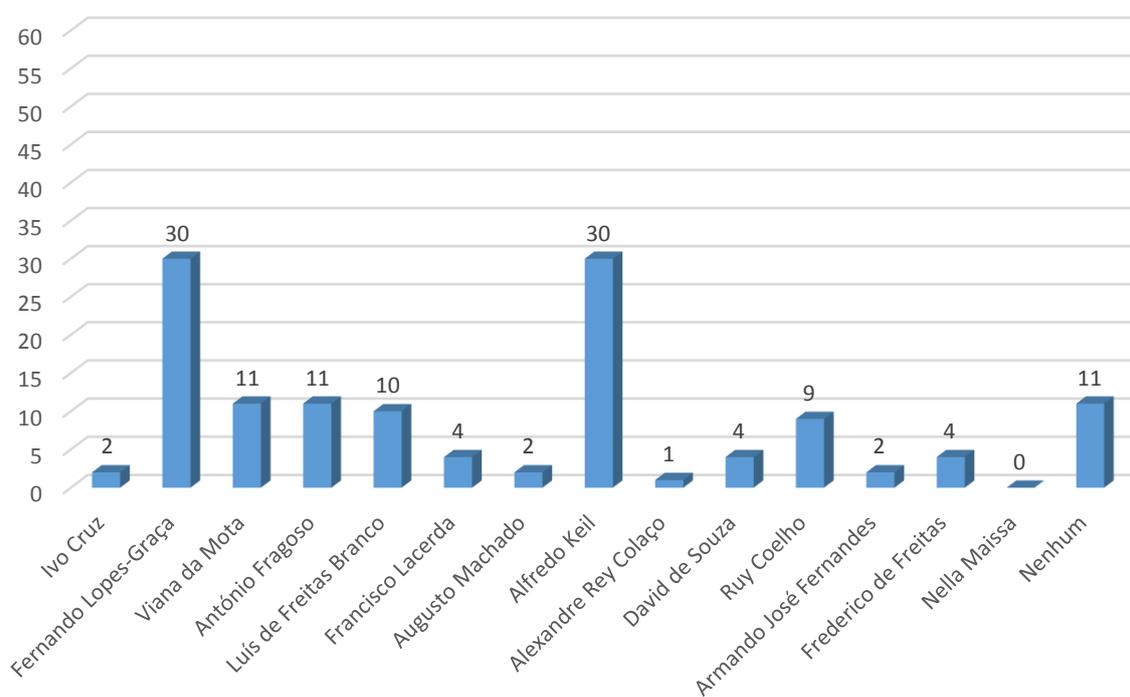


Gráfico 5 - Questionário 1: Respostas à pergunta 4

Pergunta 5: “Já tiveste contacto com algum reportório dos compositores mencionados em cima?”

Nesta pergunta, 42 dos alunos responderam não e 14 alunos responderam sim. É então possível verificar que a maioria dos alunos não está habituado a trabalhar, nem a ouvir, música destes compositores.

“Já tiveste contacto com algum reportório dos compositores mencionados em cima?”

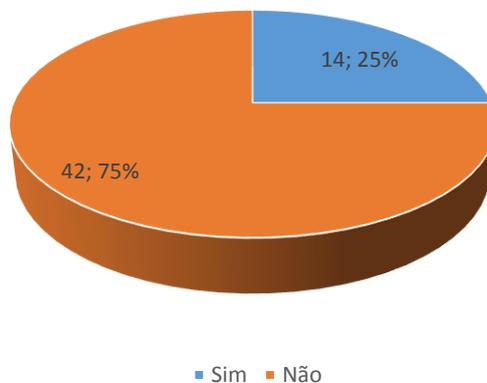


Gráfico 6 - Questionário 1: Respostas à pergunta 5

Pergunta 5.1: “Se sim, onde?”

A esta pergunta, apenas responderam os 14 alunos, que disseram sim na pergunta anterior.

Desses 14 alunos, apenas um deles afirmou que já tinha tido contacto com algum reportório dos compositores mencionados anteriormente, nas aulas de Instrumento e de Classe de Conjunto. Os restantes 13 alunos apenas mencionaram uma opção.

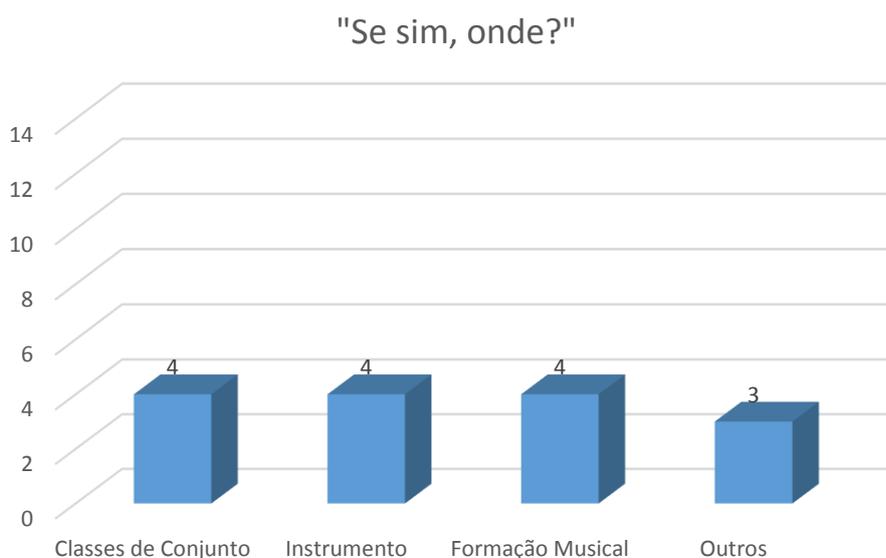


Gráfico 7.1 - Questionário 1: Respostas à pergunta 5.1

Pergunta 5.2: "Se sim, quais compositores?"

A esta pergunta, apenas responderam os 14 alunos, que disseram sim na pergunta número 5.

Desses 14 alunos, a maioria referiu apenas o nome de um compositor, no entanto 3 destes 14 alunos, referiram mais do que um compositor. No gráfico seguinte, é possível observar-se que o compositor mais referenciado pelos alunos foi Fernando Lopes-Graça. O segundo compositor mais referenciado foi Luís de Freitas Branco.

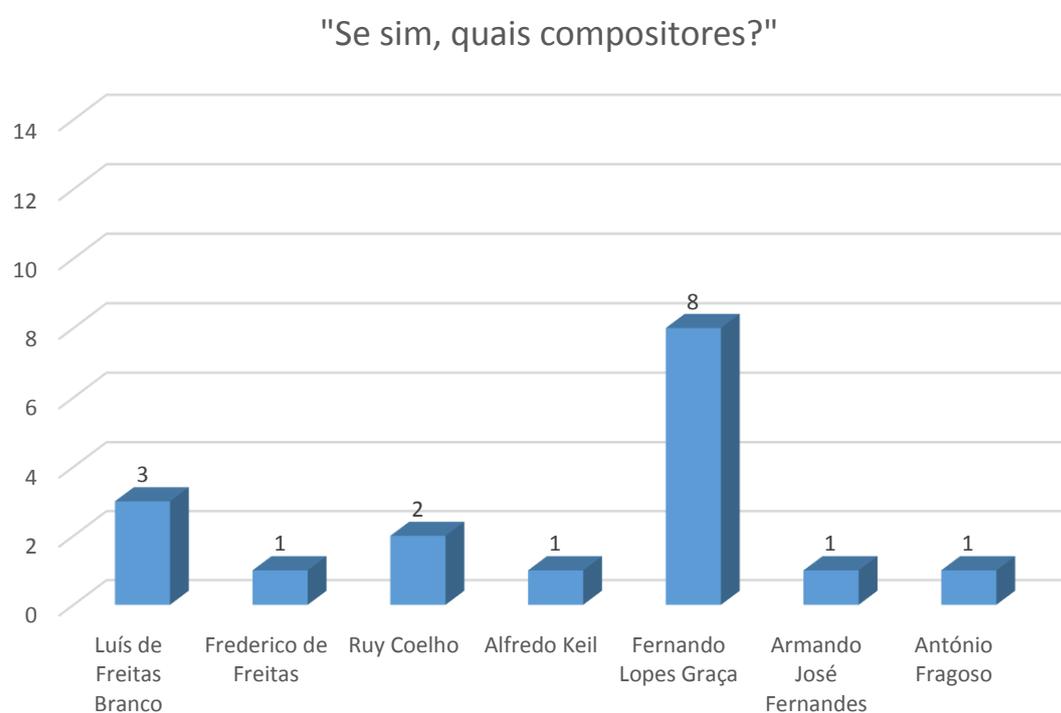


Gráfico 8 - Questionário 1: Respostas à pergunta 5.2

Pergunta 6: "Qual o instrumento que tocas?"

Nesta pergunta foram dadas as opções de Canto, Sopros, Cordas, Teclas ou Percussão, para os alunos assinalarem, de acordo com o grupo ao qual pertence o seu instrumento.

Após analisar as respostas dos alunos, foi possível verificar que, da amostra recolhida, a maioria dos alunos estuda um instrumento de sopros, seguindo-se os instrumentos da família das cordas. Por outro lado, apenas 3 alunos disseram que estudavam percussão. Em relação ao Canto, apenas houve um aluno.

"Qual o instrumento que tocas?"

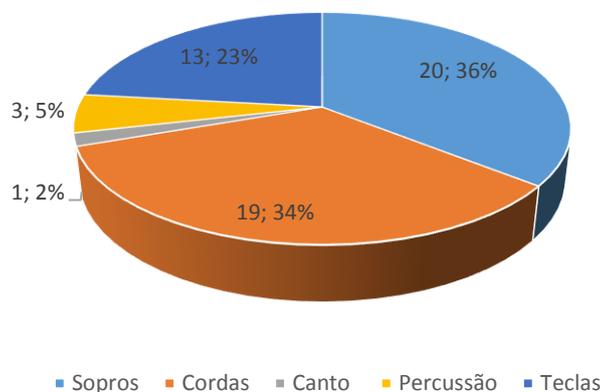


Gráfico 9 - Questionário 1: Respostas à pergunta 6

Pergunta 7: “Desde que iniciaste os teus estudos de música, tens trabalhado mais nas aulas com reportório nacional ou de compositores estrangeiros?”

A esta pergunta, apenas 3 dos alunos responderam que tinham o hábito de trabalhar mais com compositores nacionais, o que vem comprovar a minha suspeita. Destes 3 alunos, um deles ainda acrescentou que o material utilizado nas aulas consiste apenas em material criado pelo seu professor de instrumento. Pode-se verificar então, que a maioria dos alunos continua a trabalhar mais com reportório estrangeiro, contribuindo assim para um maior desconhecimento e interesse pela música nacional.

“Desde que iniciaste os teus estudos de música, tens trabalhado mais nas aulas com reportório nacional ou de compositores estrangeiros?”

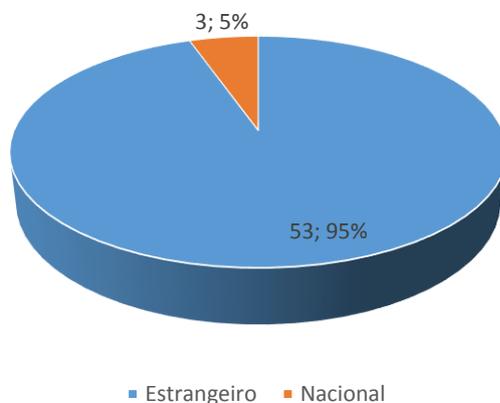


Gráfico 10 - Questionário 1: Respostas à pergunta 7

Pergunta 8: “Gostavas de saber mais sobre a música portuguesa deste período da história da música?”

Nesta pergunta a maioria dos alunos afirmou que gostava de saber mais sobre o tema.

“Gostavas de saber mais sobre a música portuguesa deste período da história da música?”

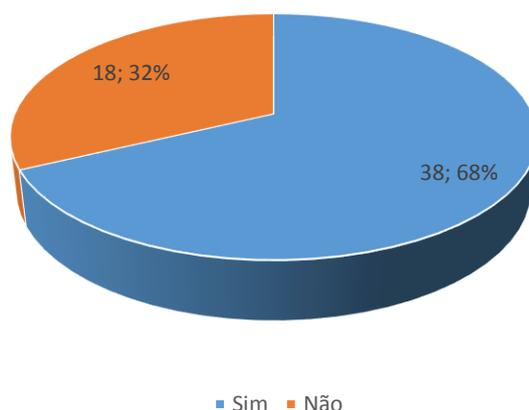


Gráfico 11 - Questionário 1: Respostas à pergunta 8

Pergunta 9: “Achas vantajoso trabalhar reportório nacional nas aulas do conservatório? Porquê?”

Nesta pergunta, 47 alunos responderam que sim, achavam vantajoso e 9 alunos disseram que não. Foi-lhes ainda perguntado a razão e as respostas dadas pelos alunos foram as seguintes:

Razões apontadas pelos alunos que responderam sim:

- Para saber mais da nossa cultura;
- Para aprendermos para além de música, também mais sobre a história da música em Portugal;
- Para valorizar os artistas Portugueses;
- Porque é enriquecedor sabermos mais sobre a música nacional antiga;
- Para conhecer mais compositores Portugueses;
- Para entender melhor a música portuguesa;

- Porque a música nacional é pouco valorizada, mas tem qualidade;
- Porque é mais fácil interpretar músicas na nossa língua materna.

Razões apontadas pelos alunos que responderam não:

- Porque podemos aprender mais com os compositores estrangeiros;
- Porque não há boas canções portuguesas;
- Porque podem não existir músicas adequadas aos graus em que estão os alunos;
- Porque não devem haver compositores portugueses interessantes;
- Porque o repertório estrangeiro é melhor;
- Porque acho que aprender com material nacional ou com material estrangeiro é igual.

Analisando as respostas dadas pelos alunos, no caso dos alunos que responderam sim, podemos verificar que existe um grande interesse em conhecer mais sobre a música nacional desta época da história da música. No caso dos alunos que responderam não, ao observar as respostas dadas por eles, podemos dizer que estas respostas demonstram bem a falta de conhecimento e de contacto com a música nacional, pois são respostas pouco argumentadas, ou seja, os alunos não apontam nenhuma razão específica para não se estudar este tipo de repertório nas aulas.

“Achas vantajoso trabalhar repertório nacional nas aulas do conservatório?”

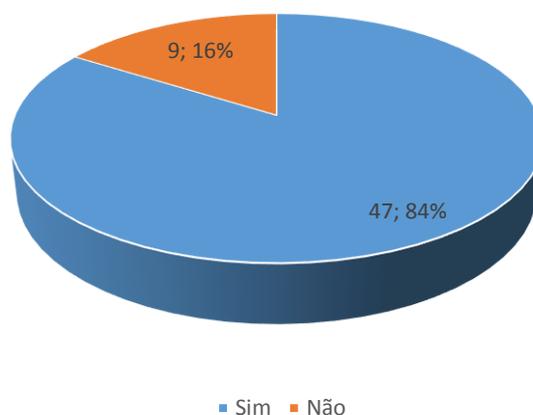


Gráfico 12 - Questionário 1: Respostas à pergunta 9

Pergunta 10: “Achas possível aprender os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de repertório?”

Nesta pergunta, 45 alunos responderam que sim, achavam possível aprender os conteúdos programáticos da disciplina através do estudo deste repertório e 11 alunos responderam que achavam não ser possível.

“Achas possível aprender os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de repertório?”

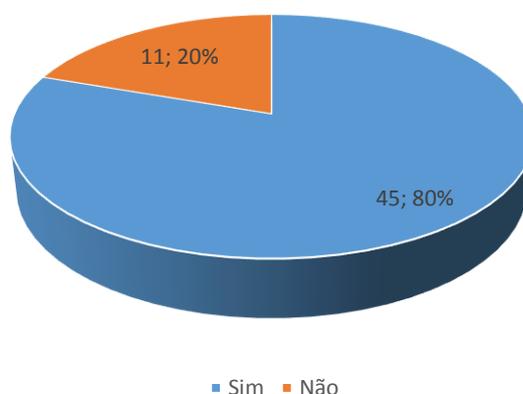


Gráfico 13 - Questionário 1: Respostas à pergunta 10

7.2. Questionário Final - realizado a 13 alunos da turma de estágio

Pergunta 1 do questionário: “Gostaste da música portuguesa que trabalhaste nas aulas?”

Nesta pergunta todos os alunos da turma responderam que sim.



Gráfico 14 - Questionário 2: Respostas à pergunta 1

Pergunta 2: “Voltaste a ouvir essas músicas fora das aulas?”

Nesta pergunta, 8 alunos afirmaram voltar a ouvir em casa as músicas trabalhadas na aula e 5 alunos da turma afirmaram não voltar a ouvir este repertório, fora da sala de aula.

“Voltaste a ouvir essas músicas fora das aulas?”

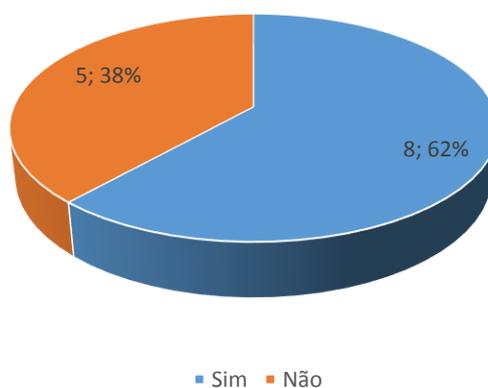


Gráfico 15 - Questionário 2: Respostas à pergunta 2

Pergunta 3: “Qual a tua preferida?”

Nesta pergunta a maioria dos alunos respondeu ter como preferida a peça *Firmeza*, do compositor Fernando Lopes-Graça e 1 aluno respondeu que não tinha preferência por nenhuma peça.

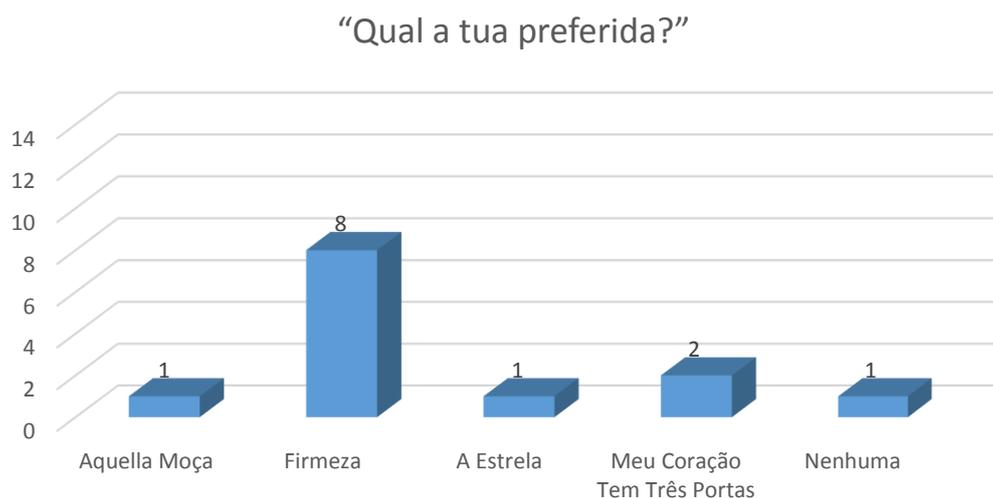


Gráfico 16 - Questionário 2: Respostas à pergunta 3

Pergunta 4: “Qual a que gostaste menos?”

Nesta pergunta 7 alunos, ou seja, mais de metade da turma, disseram que não tinham nenhuma peça que não tivessem gostado. Dos restantes alunos que responderam, a peça que gostaram menos foi *Aquella Moça* de Luís de Freitas Branco.

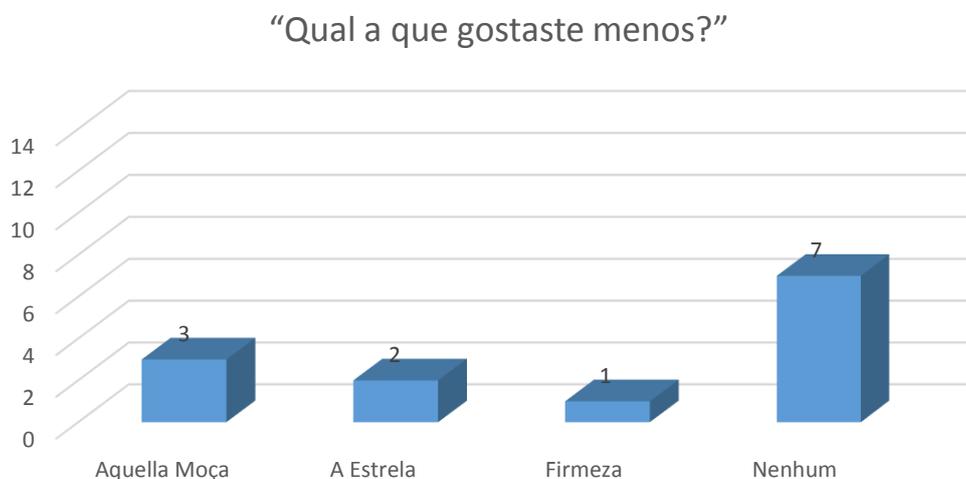


Gráfico 17 - Questionário 2: Respostas à pergunta 4

Pergunta 5: “Da seguinte lista de compositores, assinala com um X os que agora já conheces:”

Nesta questão, todos os alunos assinalaram o nome de Viana da Mota, Luís de Freitas Branco e Fernando Lopes-Graça. O compositor Francisco de Lacerda foi o segundo mais assinalado.

No entanto, existiram 4 nomes de compositores que obtiveram resultado zero, que foram os compositores Nella Maissa, David de Souza, Armando José Fernandes e Augusto Machado. Estes 4 compositores não foram trabalhados nas aulas de Formação Musical, daí que continuem a ser desconhecidos por parte dos alunos da turma onde o projeto foi desenvolvido. O compositor Ivo Cruz também não foi trabalhado nas aulas de Formação Musical, mas um dos alunos da Classe de Canto, que também frequentava esta turma de Formação Musical, cantou uma das peças do compositor (Soneto de Ávila), a pedido da professora da turma de Formação Musical, como será explicado mais adiante.

“Da seguinte lista de compositores, assinala com um X os que agora já conheces:”

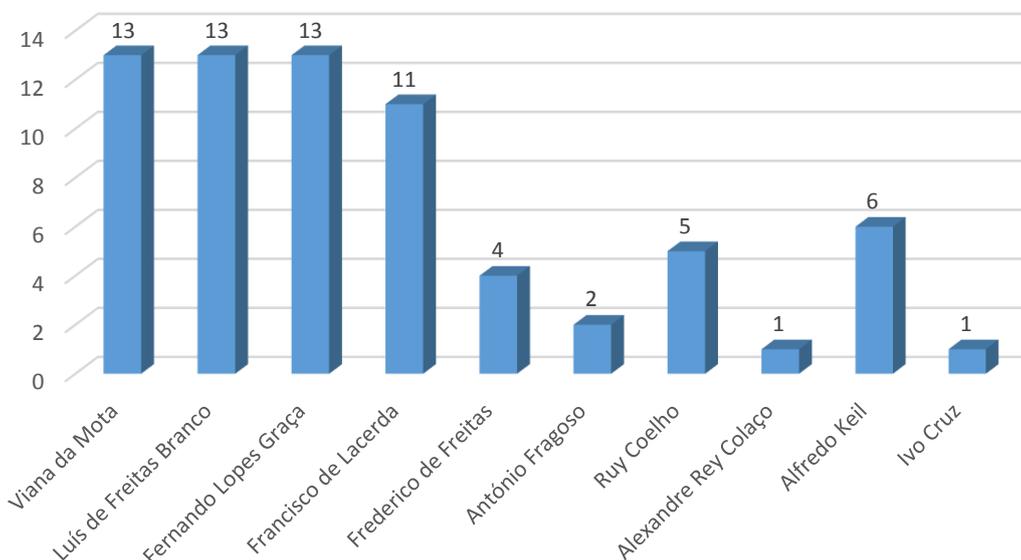


Gráfico 18 - Questionário 2: Respostas à pergunta 5

Pergunta 6: “Qual o teu compositor preferido dos mencionados anteriormente?”

Nesta pergunta, o compositor que os alunos mais gostaram foi o Fernando Lopes-Graça.

Podemos observar que à exceção do compositor Alfredo Keil, todos os outros compositores referidos pelos alunos, foram apresentados e trabalhados nas aulas de formação musical, desenvolvendo assim o conhecimento e o gosto por estes compositores nacionais.

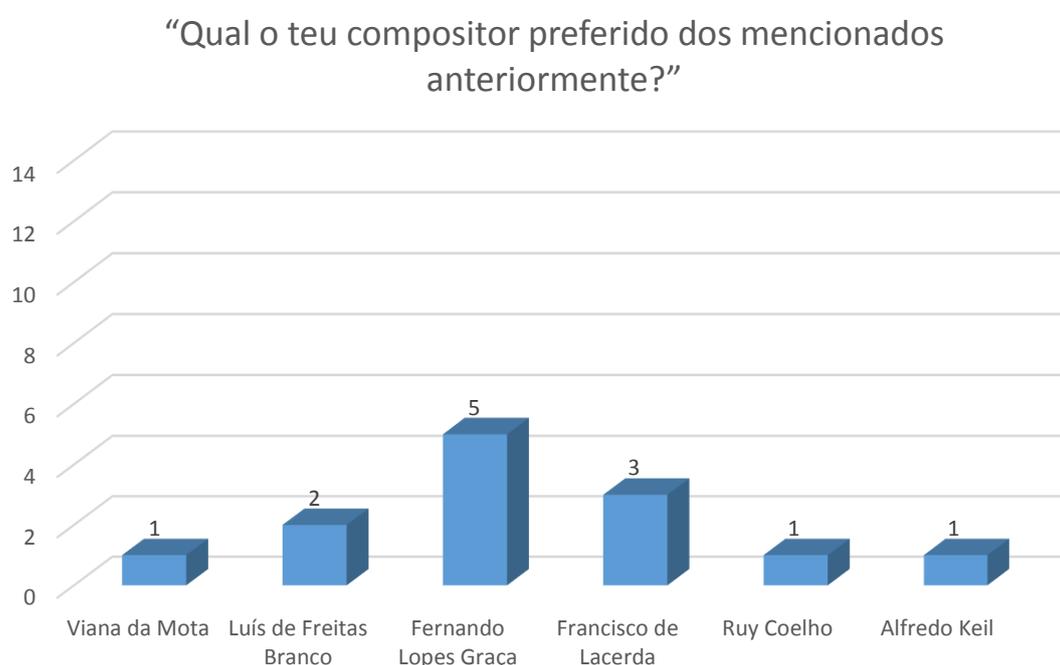


Gráfico 19 - Questionário 2: Respostas à pergunta 6

Pergunta 7: “Para além das aulas de Formação Musical, tiveste contacto ao longo do ano letivo com algum repertório dos compositores mencionados em cima, noutras aulas?”

Apenas 3 alunos da turma responderam que sim. Destes 3 alunos, um deles pertencia à classe de canto e a pedido da professora de Formação Musical, foi ensaiando algumas peças destes compositores nas aulas de instrumento. Os restantes 10 alunos afirmaram não ter tido contacto com este repertório, fora das aulas de Formação Musical.

Para além das aulas de Formação Musical, tiveste contacto ao longo do ano letivo com algum reportório dos compositores mencionados em cima, noutras aulas?”

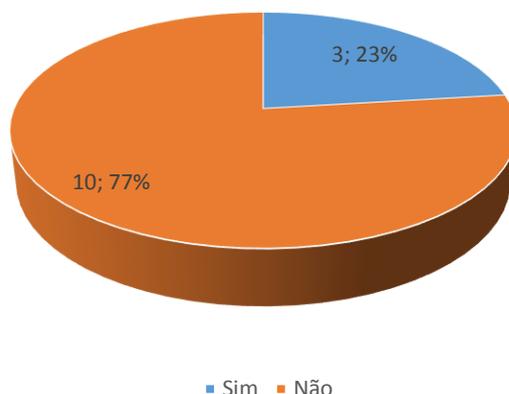


Gráfico 20 - Questionário 2: Respostas à pergunta 7

Pergunta 7.1: “Se sim, onde?”

Esta pergunta apenas foi respondida pelos 3 alunos que responderam sim na pergunta anterior.

Dois dos alunos responderam ter sido na classe de instrumento, um deles em Piano e outro deles em Canto, e o terceiro aluno respondeu ter sido em classe de conjunto.

"Se sim, onde?"

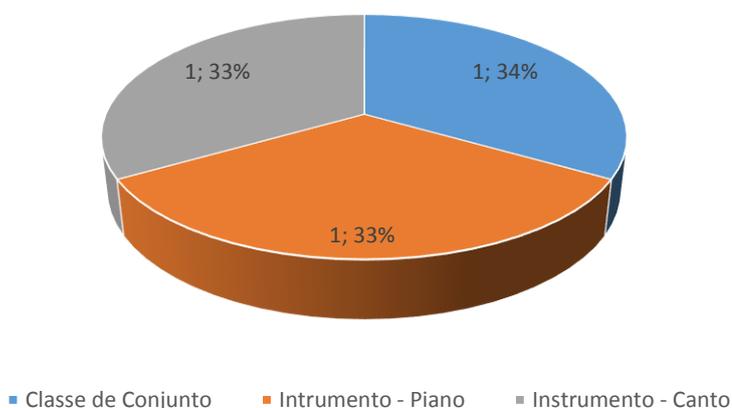


Gráfico 21 - Questionário 2: Respostas à pergunta 7.1

Pergunta 8: “Gostavas de continuar a trabalhar mais a música portuguesa deste período da história da música nas aulas?”

Nesta pergunta 12 alunos responderam que sim, que gostavam de continuar a trabalhar com este tipo de repertório e apenas 1 aluno respondeu que não.

“Gostavas de continuar a trabalhar mais a música portuguesa deste período da história da música nas aulas?”



Gráfico 22 - Questionário 2: Respostas à pergunta 8

Pergunta 9: “Achaste vantajoso trabalhar algum repertório nacional nas aulas do conservatório? Porquê?”

Nesta pergunta todos os alunos responderam que acharam vantajoso este tipo de trabalho nas aulas de Formação Musical, por diversas razões:

- Para entender mais sobre música portuguesa;
- Para valorizar a música nacional;
- Porque permite aos alunos expandir os seus conhecimentos sobre a Canção Portuguesa;
- Para conhecer o trabalho dos compositores portugueses da antiguidade.

“Achaste vantajoso trabalhar algum reportório nacional nas aulas do conservatório?”

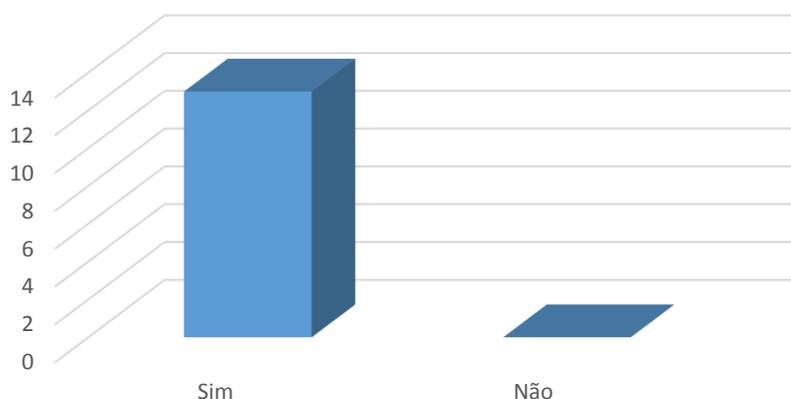


Gráfico 23 - Questionário 2: Respostas à pergunta 9

Pergunta 10: “Achaste que foi possível trabalhar os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de reportório?”

Nesta pergunta todos os alunos responderam que sim, que foi vantajoso para eles terem conhecimento sobre este tipo de compositores e respetivos reportórios, desta época da história da música em Portugal.

“Achaste que foi possível trabalhar os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de reportório?”

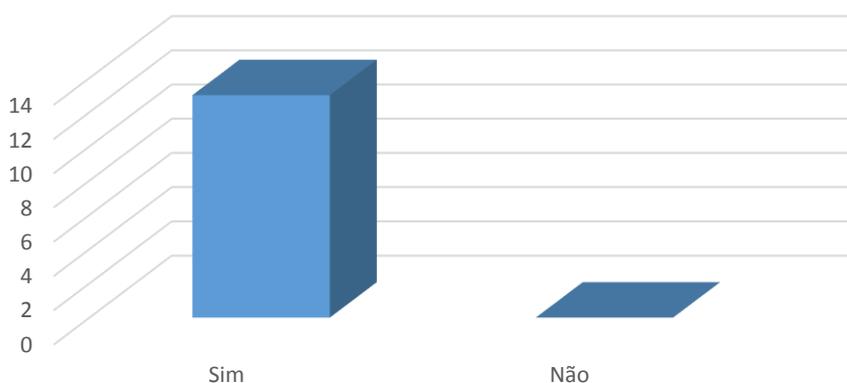


Gráfico 24 - Questionário 2: Respostas à pergunta 10

7.3. Considerações finais sobre os questionários

Após concluir a análise dos inquéritos realizados nesta investigação, pode-se chegar à conclusão que a maioria dos alunos do Ensino Especializado da Música em Portugal chega a meio dos seus estudos (5º Grau) do conservatório, com poucos ou nenhuns conhecimentos sobre compositores portugueses da antiguidade, neste caso, dos finais do séc. XIX e início do séc. XX.

Podemos também concluir, que a maioria dos alunos afirma ser importante e interessante conhecer mais sobre a canção nacional e seus compositores.

A maior parte destes alunos afirmou ainda, que nas aulas, costumam trabalhar mais com repertório estrangeiro e muito pouco ou nenhum repertório nacional.

Podemos ainda verificar que, analisando os questionários finais realizados pelos 13 alunos da turma de estágio, estes alunos adquiriam mais conhecimento, gosto e interesse pela canção nacional desta época (em comparação com os questionários iniciais), afirmando 12 deles que gostariam de continuar a trabalhar este tipo de canções nas aulas e também todos eles disseram que era vantajoso este tipo de trabalho na disciplina de Formação Musical.

8. Conclusão

Ao longo desta investigação foram surgindo algumas dificuldades no que diz respeito à pesquisa de informação. Atualmente não existem trabalhos, teses, documentos que abordem a mesma temática deste projeto, de onde se pudesse retirar informações ou ideias, dificultando assim o processo de pesquisa e seleção de dados.

No que diz respeito à pesquisa de partituras de canções desta época da história da música nacional, a maior parte delas foram recolhidas no arquivo do Conservatório Regional de Castelo Branco e as restantes partituras utilizadas foram cedidas pelo Coordenador deste projeto, o Professor Doutor José Filomeno Martins Raimundo, pois as partituras disponíveis na internet encontram-se em muito pouca quantidade e com péssima qualidade.

Após a recolha de cerca de 30 partituras de canções, deu-se o processo de seleção, pois apesar de ter encontrado esta quantidade de canções, muitas delas estavam com má qualidade de visualização e nem todas estavam de acordo com o nível de exigência pretendido para uma turma de 5º grau de Formação Musical. Para além disso, algumas das canções, que eram adequadas para o 5º grau, não tinham nenhuma gravação áudio disponível na internet, para que depois os alunos pudessem recorrer, por isso, não foram selecionadas.

Após ser feita a seleção das partituras que viriam a ser utilizadas nas aulas, foi feita uma análise de cada uma delas, para que posteriormente, essa análise fosse feita em conjunto com a professora e os alunos nas aulas.

Durante a aplicação deste projeto, os alunos demonstraram elevado interesse e uma boa participação. Todos eles aceitaram positivamente o trabalho desenvolvido e reconheceram a importância deste tipo de trabalho, quer para eles, quer para o ensino da música, em geral. Tal como se pode verificar na análise realizada aos questionários feitos pelos alunos, pode-se chegar à conclusão que os alunos têm interesse pela canção portuguesa, mas têm maior contacto com a canção internacional nas aulas. Segundo opiniões recolhidas junto a colegas professores de Formação Musical, isto deve-se ao facto de, atualmente ser mais fácil para os professores recorrerem a materiais internacionais, pois existem imensos manuais, onde aparecem vários exercícios, conteúdos, partituras e canções, já analisados, sendo mais rápido e prático para os professores, bastando assim os professores entregarem as partituras aos alunos e depois recorrerem às soluções dos manuais. Contrariamente, se os professores quiserem recorrer a canções nacionais, têm de analisar primeiro tudo em casa, antes das aulas, ocupando assim mais tempo. No entanto, todos reconhecem que é uma lacuna do nosso sistema de ensino e que deveriam existir mais materiais nacionais de fácil acesso para os professores recorrerem, pois assim, talvez o conhecimento de

reportório e compositores nacionais por parte dos alunos, fosse maior, valorizando assim também a canção nacional.

Apesar das dificuldades encontradas ao longo da pesquisa, considero que este projeto obteve os resultados pretendidos, ou seja, a comprovação da existência de uma lacuna no ensino da música em Portugal.

Após a aplicação deste projeto (ano letivo 2015/16), o Conservatório de Música Choral Phydellius, decidiu a partir do presente ano letivo (2016/17), incluir a canção portuguesa no programa da Classe de Canto e de Formação Musical, pois reconheceram a sua importância e utilidade.

Pretendo com este projeto, ajudar a minimizar esta lacuna e espero contribuir para que futuramente os nossos alunos tenham maior contacto com a canção nacional, ao invés de trabalharem apenas com a canção estrangeira, aumentando assim o gosto, interesse e conhecimento sobre a música nacional da antiguidade.

Bibliografia

- Alcobia, I. M. O. (2014). *Obras para voz e piano de Frederico de Freitas: a vocalidade entre fado e canção erudita*. Tese de Doutoramento em Música. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.
- Bettencourt, J. C. (1987). *A Música para Piano de Francisco Lacerda*. Lisboa: Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura.
- Bettencourt, J. C. (1999). *O essencial de Francisco Lacerda*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Bettencourt, J. C. (1999). *O essencial sobre a Música Portuguesa para Canto e Piano*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Braga, T. (1904). *Os Nossos Poetas – Melodias Portuguesas – Ecos do Passado*, in Condessa de Proença-a-Velha. Lisboa.
- Branco, J. F. (1995). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Publicações Europa América.
- Brito, M. C., Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Coelho, R. (1918). *Canções de Saudade e Amor*. Lisboa: Valentim de Carvalho. Prefácio de Afonso Lopes Vieira.
- Conservatório de Música Choral Phydellius (2015). *Projeto Educativo “Semper Phydellius”*. Torres Novas.
- Cruz, I. (1983). *Canções Perdidas*. Musi Med.
- Fragoso, A. (1971). *Canções do Sol Poente – Poèmes Saturniens*. Lisboa: Instituto de Alta Cultura.
- Gomes, A., Vasconcelos, C. (2011). *Música ao nosso ritmo 1º e 2º grau*. Bolsa de Estudos.
- Gomes, A., Vasconcelos, C. (2010). *Música ao nosso ritmo 4º grau*. Bolsa de Estudos.
- Lacerda, F. (1997). *Obras para Canto e Piano*. Angra do Heroísmo: Direção Regional da Cultura.
- Mota, V. (1985). *Cinco Canções Portuguesas, op. 10*. Rio de Janeiro: I. Bevilacqua.
- Nery, R. V. (2010). *Uma Promessa Ceifada Pela Pneumónica*, in *Coleção a República das Artes - Cinema e António Fragoso*. Lisboa: Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança. Tugaland.
- Nery, R. V. (2010). *Colorido Impressionista e Idealização Rural*, in *Coleção a República das Artes - Escultura e Francisco de Lacerda*. Lisboa: Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança. Tugaland.
- Nery, R. V. (2010). *Da Ruptura Modernista ao Neoclassicismo*, in *Coleção a República das Artes - Fotografia e Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança. Tugaland.
- Nery, R. V. (2010). *Tradição Clássica – Música do Futuro e Identidade Nacional*, in *Coleção a República das Artes - Pintura e José Viana da Mota*. Lisboa: Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Música e Dança. Tugaland.

- Nery, R. V., Castro, P. F. (1991). *História da Música (sínteses da cultura portuguesa)*. Lisboa: Casa da Moeda.
- Partitura *Aquella Moça*, Luís de Freitas Branco.
- Partitura *Firmeza*, Fernando Lopes-Graça.
- Partitura *Meu Coração Tem Três Portas*, Francisco de Lacerda.
- Partitura *Pelos Caminhos da Vida*, Francisco de Lacerda.
- Sadie, S., Latham, A. (1994). *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Salwa, C. B. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX*. Círculo de Leitores/ Temas e Debates e Autores.
- Silva, F. M. C. (2014). *As Canções Portuguesas de Viana da Mota*. Dissertação de Mestrado em Música. Castelo Branco: Escola Superior de Artes Aplicadas, Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Sites Consultados

- <http://cronicasdoprofessorferrao.blogs.sapo.pt/16288.html>
- <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/fernando-lobes-graca.html#.WDTd1sntjEE>
- <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/viana-da-mota.html#.WDTdycntjEE>
- <http://mmp.cm-cascais.pt/museumusica/flg/flg/>
- <http://www.cm-torresnovas.pt/index.php/municipio/historia-torres-novas>
- http://www.rtp.pt/antena2/geral/francisco-de-lacerda_1832
- <https://sites.google.com/site/patrimoniomusical/coelho--ruy>
- https://www.ebiografia.com/ruy_coelho/
- [https://www.infopedia.pt/\\$ivo-cruz](https://www.infopedia.pt/$ivo-cruz)
- <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/luis-de-freitasbranco.html#.WDTcFsntjEE>
- http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=620:doacao-do-espolio-do-compositor-ruy-coelho-abnp&catid=49:quisicoes&Itemid=65
- http://www.campusvirtual.unirioja.es/titulaciones/musica/fotos/TCascudo_MusicaPortugal1870-1915.pdf
- <https://www.publico.pt/temas/jornal/luis-de-freitas-branco-um-compositor-tao-grande-que-assusta-219108>

Discografia

- *Canções Heróicas / Canções Regionais Portuguesas* - Coro da Academia dos Amadores de Música – Obras do Compositor Fernando Lopes-Graça.
- *Integral das Canções (Duplo)* – Obras do Compositor Luís de Freitas Branco.
- *Saudade: A Portuguese Songbook* (2008)– Amanda Cole.
- *Saudades da Terra* (2000)– Lia Altavilla e Carla Seixas – Obras do Compositor Francisco de Lacerda.

Apêndices

- 1. Questionário Inicial**
- 2. Questionário Final – Alunos de Estágio**

Apêndice 1

Questionário Inicial



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Questionário

Este questionário foi realizado de acordo com um trabalho de investigação que está a ser aplicado em Estágio Profissional, que tem como tema: “Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau)” inserido no Mestrado em Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Pretende-se com este questionário, anónimo, recolher informação sobre o tema por parte dos alunos do ensino especializado da música, especificamente do 5º grau.

1. Gostas de música portuguesa? Sim _____ Não _____
2. Tens o hábito de ouvir música portuguesa? Sim _____ Não _____
 - 2.1 Se sim, quais os estilos que mais ouves? _____.
3. Conheces alguma música de algum compositor português dos finais do séc. XIX – início do séc. XX? Sim _____ Não _____
 - 3.1 Se respondeste sim, qual/quais? _____.
4. Da seguinte lista de compositores, assinala com um X os que já ouviste falar:
Viana da Mota _____ Luís de Freitas Branco _____ Fernando Lopes-Graça _____
David de Sousa _____ António Fragoso _____ Nella Maissa _____ Ruy Coelho _____
Armando José Fernandes _____ Alexandre Rey Colaço _____ Augusto Machado _____
Alfredo Keil _____ Francisco de Lacerda _____ Ivo Cruz _____ Frederico de Freitas _____
Nenhum _____
5. Já tiveste contacto com algum reportório dos compositores mencionados em cima?
Sim _____ Não _____
 - 5.1 Se sim, onde?
Aulas de Classe Conjunto _____ Aulas de Instrumento _____ Aulas de Formação Musical _____
Outro(s) _____
 - 5.2 Se sim, quais compositores? _____.
6. Qual o Instrumento que tocas:
Sopros _____ Cordas _____ Percussão _____ Canto _____ Teclas _____

7. Desde que iniciaste os teus estudos de música, tens trabalhado mais nas aulas com repertório nacional ou de compositores estrangeiros? _____.
8. Gostavas de saber mais sobre a música portuguesa deste período da história da música?
Sim _____ Não _____
9. Achas vantajoso trabalhar repertório nacional nas aulas do conservatório?
Sim _____ Não _____ Porquê? _____.
10. Achas possível aprender os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de repertório? Sim _____ Não _____

Obrigada por responderes a este questionário,
Joana Lopes.

Apêndice 2

Questionário Final – Alunos de Estágio



Instituto Politécnico de Castelo Branco
Escola Superior de Artes Aplicadas

Questionário

Este questionário foi realizado de acordo com um trabalho de investigação que está a ser aplicado em Estágio Profissional, que tem como tema: “Canções Portuguesas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX, aplicadas ao ensino especializado da música (Formação Musical de 5º grau)” inserido no Mestrado em Ensino de Música – Formação Musical e Música de Conjunto, da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco. Pretende-se com este questionário, anónimo, recolher informação sobre o desenvolvimento do projeto na turma de estágio do 5º grau do ensino especializado da música.

1. Gostaste da música portuguesa que trabalhaste nas aulas? Sim _____ Não _____
2. Voltaste a ouvir essas músicas fora das aulas? Sim _____ Não _____
3. Qual a tua preferida? _____.
4. Qual a que gostaste menos? _____.
5. Da seguinte lista de compositores, assinala com um X os que agora já conheces:
Viana da Mota _____ Luís de Freitas Branco _____ Fernando Lopes-Graça _____
David de Sousa _____ António Fragoso _____ Nella Maissa _____ Ruy Coelho _____
Armando José Fernandes _____ Alexandre Rey Colaço _____ Augusto Machado _____
Alfredo Keil _____ Francisco de Lacerda _____ Ivo Cruz _____ Frederico de Freitas _____
Nenhum _____
6. Qual o teu compositor preferido dos mencionados anteriormente? _____.
7. Para além das aulas de Formação Musical, tiveste contacto ao longo do ano letivo com algum reportório dos compositores mencionados em cima noutras aulas? Sim _____ Não _____
 - 1.1. Se sim, onde?
Aulas de Classe Conjunto _____ Aulas de Instrumento _____ (Qual? _____)
Outro(s) _____
 - 1.2. Se sim, quais compositores? _____.
2. Gostavas de continuar a trabalhar mais a música portuguesa deste período da história da música nas aulas? Sim _____ Não _____

3. Achaste vantajoso trabalhar algum reportório nacional nas aulas do conservatório?
Sim _____ Não _____ Porquê? _____.
4. Achaste que foi possível trabalhar os conteúdos do programa da disciplina de Formação Musical, através do estudo deste tipo de reportório? Sim _____ Não _____

Obrigada por responderes a este questionário,
Joana Lopes.

Anexos

- 1. Partituras utilizadas nas aulas de Formação Musical**
- 2. Partituras utilizadas nas aulas da Classe de Canto**

Anexos 1

Partituras utilizadas nas aulas de Formação Musical

PELOS CAMINHOS DA VIDA

F. Cozerda

Vivamente

32

mf *f*

mf

Pe - los ca - mi - nhos da vi - da, An - do há mui - to a ca - mi -

p

-nhar

p

Mas ne — les nun-ca se en-con — tra quem se de — vi — a en-con —

-trar.

pp *cresc.*

p *poco riten.* Quem se de —

-vi — a en — con — trar.

pp sempre *pp*

The musical score consists of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. Dynamics include *f*, *pp*, *cresc.*, *p*, and *pp sempre*. Performance markings include *poco riten.* and *pp*. The lyrics are in Portuguese and describe a meeting and a farewell.

MEU CORAÇÃO TEM TRÊS PORTAS

Lentamente. Simple e triste *mf*

33 *p* (Ingenhamente)

Meu co - ra - ção tem três

por - - - - - tas.

pp ritar - - dan - do

-ção tem três por - - - - - tas.

mf Se por u-ni-ver-sa-

pp *p*

The image shows a musical score for the piece 'Meu Coração tem Três Portas'. It is written for voice and piano. The score is in 3/8 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo and mood are 'Lentamente. Simple e triste'. The score is divided into four systems. The first system starts with a piano introduction marked '33' and 'p (Ingenhamente)'. The vocal line begins with 'Meu co - ra - ção tem três'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line. The second system continues the vocal line with 'por - - - - - tas.' and 'Meu co - ra -'. The piano accompaniment includes a 'ritardando' section marked 'pp ritar - - dan - do'. The third system continues with '-ção tem três por - - - - - tas.' and 'Se por u-ni-ver-sa-'. The piano accompaniment features a 'pp' section followed by a 'p' section. The fourth system concludes the piece with 'Se por u-ni-ver-sa-'. The score is numbered '1024' in the bottom left corner.

The image shows a page of a musical score for a Portuguese song. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with lyrics: "Por di - as en - tra o ci -". Below it are two systems of piano accompaniment. The second system includes a vocal line with lyrics: "E pe - las três en - tra a dor." The third system includes a vocal line with lyrics: "ri - tar - dan - do". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *p*, and *ppp*. The tempo marking *piu lento* is also present. The page number 924 is visible in the bottom left corner.

MEU CORAÇÃO TEM TRÊS PORTAS

Lentamente. Simples e triste *mf*

Meu co - ra - ção tem três

33 *p* (ingenuamente)

por - - - - - tas. *f* Meu co - ra -

pp ritar - - dan - do *mf*

-ção tem três por - - - - - tas. *f*

mf Se por u-ma-en-trao-a-

pp *p*

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo and mood are indicated as 'Lentamente. Simples e triste'. The score is divided into systems, with the first system starting at measure 33. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *mf*, *p*, *pp*, and *f*. The lyrics are in Portuguese and describe a heart with three doors. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

Versos de Augusto da Lima

Aquella moça

Luiz de Freitas Branco

Adagio doloroso (L-eo)

Aquella moça que mora em frente. É u-na moça in-dif-fren-tê. Não sei que misté-ria. Nem Nun-ca chega à ja-nel-la. Ninguem o-hta pa-ra ol-tá. Nem ol-tá pra nin-guem

tall. sof a tempo

Mas dizem que a ho-ras

mortas Fechadas to-das as portas da vi-zi-nhan-ça el-la sae E ao

ce-mi-te-rio cho-ro-sa vai des-fo-lhar u-ma raa por sobre a campã da

marca H/68

pae

João José Cochofel

6. Firmaza

Deciso (1 = 126)

F. Lopes-Uney

mf

1. Sem fra - ses de de - se - ja o tra - vor dos

mf

sim.

1. sa - ni - mo, nem com - pli - ca - ções de al - ma, que o teu
2. fá - gri - mas ca - paz de em - bar - gar - te a voz; que a bo.

1. cor - po a - go - ra fa - le, que o teu cor - po a - go - ra fa - le, pre - sen - te e se -
2. ca a ser - rir não ma - te, que a bo. ca a ser - rir não ma - te nos lá - biao

1. qu-ro do que va - - le. Pe-dra em que a vi-da sea-li.
2. bre-do de com-lu - - ta. O-iba que a vi-da nos a-

1. -car - ca, ar-ga-mas-sa e per-vo, ar-ga-mas-sa e per - : - vo,
2. -ca - na pa-ra a-lém da lu-ta, pa-ra a-lém da lu - : - ta:

1. -pe-ga- lbe co-mo um se- nhor, pe-ga- lbe co-mo um se- nhor e
2. can-tas so-nhos com que es-pe-ras, can-tas so-nhos com que es-pe-ras, que pes.

1. nun-ca, e nun-ca co-mo um ser - : - vo. 2. Não
2. pe-lho da vi-da nos es-cu - : - ta.

A Estrela

Almeida Garrett

Vianna da Motta
Op. 10 Nº 3

Gracioso e ligeiro

Voz

Piano

1. Há u-ma estre-la no
2. Co - so-ma da - tras riu-re -

cú
luz,
que nin-quém vê
Mas dá tão ne - ce - no
su;
luz
In-da
que Linda

bon! in-da bon! Que não a vê mais nin -
bon! Que inda bon! não a vê mais nin -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register, starting with a half note 'bon!' followed by a quarter note 'in-da', another half note 'bon!', and then a melodic phrase starting with 'Que não a vê' and ending with 'mais nin -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the beginning of the second measure of the vocal line.

quês que não a vê mais nin-quês.
quês não a vê mais nin-quês.

The second system continues the musical score. The vocal line has a melodic phrase starting with 'quês' and ending with 'mais nin-quês.'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* is also present in the piano part.

1. 2.

The third system shows the piano accompaniment with two first endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The piano part continues with the same rhythmic pattern.

No cam - li - nho a - zul ta

The fourth system shows the vocal line with the lyrics 'No cam - li - nho a - zul ta'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

First system of a musical score. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has lyrics: "cô - - do e la está não di - go eu a nin -". The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with lyrics: "quã a nin - quã sei - o eu só in - da". The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic structures.

Third system of the musical score. The vocal line has lyrics: "lem, sei-o eu só in-da lem." There are dynamic markings *pp* and *rit.* in this system. The piano accompaniment features a more complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand.

Fourth system of the musical score, primarily consisting of piano accompaniment. It features intricate sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line in the left hand. Dynamic markings *pp* and *rit.* are present.

Anexos 2

Partituras utilizadas nas aulas da Classe de Canto

NO FIM DO MUNDO

À LA FIN DU MONDE

Quasi lento

CANTO

p Soa a ho...ra de-se...ja...da,
Sonne l'heu...re de...si...ré...e,

PIANO

p 3

sf

chega o Ju-i...zo fi...nal!
c'est le dernier ju...ge...ment!

f 3

Dom Pe...dro de Por-tu...gal
Dom Pier-re de Por-tu...gal.....

pp 3

oIha em-fim a su-a a...ma...da.
regarde enfin son ai-mé...e.

Naquela ho...ra di...vi...na
Là en cette heu...re vi...ne,

amam-se e esque...cem a dor.
ils oublient la dou...leur.

En...tan...to o mundo ter...mi...na
Et, quand le mond ter, mi...ne,

e...les sor...ri...em d'a...mor.
eux, ils sou-ri-ent d'a...mour.

mf

f

f

pp

pp

rall.

rall.

4. A Primeira Romaria

(Tom original: Lá maior)

Com alegria de festa em dias de romaria [♩=152]

Piano introduction in 3/4 time, key of D major. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a steady bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and accents marked with * and **.

Vocal line and piano accompaniment for the first verse. The vocal line is in a simple, rhythmic style. The piano accompaniment continues the rhythmic pattern from the introduction.

1. O tem-po das ro-ma — ri — as
 2. Che-gam ro-mel-ros, de lon — ge,
 3. Há des-can-tes; há der — ri — ços;

Fê-to Deus em Por-tu — gal — — — —
 Por de-vo-ção às ro-mel — ras;
 O po-vo tor-na-se ser po — vo...

-Lá vai o Sol, to-do em
 Dão-lhes a-néis, dão-lhes
 -O' meu ve-lho Por-tu

Vocal line and piano accompaniment for the second verse. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with some syncopation.

1. fes — ta,
 2. do — ces;
 3. -gal,.....

Dear-rai-al em ar-rai-al!.....
 Pro-vam-seas fru-tas pri-mei-ras.
 A — le-gre de vi-nho no — vo!

© Copyright 1972 by VALENTIM DE CARVALHO, C.I. — S.A.R.L. — Lisboa
 Todos os direitos de execução, adaptação, arranjo e reprodução, reservados para todos os países

[p]

* Ligaduras sempre da nossa responsabilidade. (F.L.G.)

[P]

8a

1. Oh que lin-da ca-pe - - li - - nha,
2. Tam-bo-ri-tei - ros, em ron - - da,

[f] Fim [p leggiero]

1. No mei - o do seu ter - rei - - rol Pa - re - ce um an - dor de
2. A - tro - am va - lee mon - ta - - nha: Vão-se os mon - tes de ar - ran -

[sim]

D.C. 8:1

1. ne - - ve,
2: - ca - - du...

Aos am - bros do ver - de ou - tei - ro.
Por - tu - gal deen - con - tro à Es - pa - nha!

* A adverte neste ponto: D. C. ao ff até Fim cantando os outros versos. Sem falar na impropriedade terminológica da advertência, notaremos que «os outros versos» (mais duas quadras) não cabiam na estrutura estrófica da canção, tal como ela se achava redigida: uma primeira parte para a quadra «O tempo das romarias»; uma segunda parte provida de barras de repetição, respectivamente para as quadras «Oh que linda capelinha» e «Chegam romeiros de longe». De maneira que, para se obedecer ao proposto D.C. do original, optámos pela supressão das barras de repetição da segunda parte (repetição que, aliás, desequilibrava

SONETO DE ÁVILA

Poesia de António Sardinha

Ivo Cruz

Con moto ed grazia

So-bre as ven -

mf *p*

This system contains the first two staves of the musical score. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest for four measures, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a series of chords. Dynamics include *mf* and *p*.

- ta - nas do seu ve-lho Pa - ço o se-nhor Bis - po man-dou pôr cor -

This system contains the second and third staves. The vocal line continues with a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, and a quarter note A3. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern and chordal structure.

- ti - nas. Não é a rir que es-te lou-vor lhe fa - ço, por-que em ver

mf *dim.*

This system contains the fourth and fifth staves. The vocal line continues with a quarter note G4, a quarter note F#4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, a quarter note G3, a quarter note F#3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, and a quarter note A2. The piano accompaniment concludes with a *dim.* dynamic marking.

-- da -- de, não as há mais fi -- nas! No ca -- sa -- rão a --

Un poco ritenuto

p *mp*

-dor-me -ci -do e ba -- ço sor - ri - em-se as li - gei - ras mus - se - li - nas. Oh quem me

pp *cresc. ed affrettando* *f*

de-ra a mim dei-tar o la - ço a es - sas pom-bas bran-cas, pe - que - ni - nas! Na

dim. *rall.* *p*

- mo-ro as da mu - ra - lha lon - ga - men - te, cui - dan-do ver o teu per - fil au - sen - te, cu

Più tranquillo

- dan - do ver - te o me - lo - dio - so tra - ço ...

animando *pp rit.*

E não me esque - ço

mf *p*

nun - ca das cor - ti - nas que o se - nhor Bis - po man - dou pôr, tão fi - nas,

mf

so - bre as ven - ta - nas do seu ve - lho Pa - ço!

ossia