

João Carlos Pinto de Almeida
"O Repertório Musical Português no Curso
Básico do Ensino Especializado. Manual
para os 1.º e 2.º graus da Disciplina de
Formação Musical"



Universidade do Minho
Instituto de Estudos da Criança

João Carlos Pinto de Almeida

**"O Repertório Musical Português no Curso
Básico do Ensino Especializado. Manual
para os 1.º e 2.º graus da Disciplina de
Formação Musical"**



Universidade do Minho

Instituto de Estudos da Criança

João Carlos Pinto de Almeida

"O Repertório Musical Português no Curso Básico do Ensino Especializado. Manual para os 1º e 2º graus da Disciplina de Formação Musical"

Tese de Mestrado em Estudos da Criança
Área de Especialização em Educação Musical

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Maria Helena Gonçalves Leal Vieira

Dezembro de 2009

DECLARAÇÃO

Nome: JOÃO CARLOS PINTO DE ALMEIDA

Endereço Electrónico: jfmcpa@gmail.com

Telefone: 919544927

N.º do Bilhete de Identidade: 8373829

Título da Teste de Mestrado:

O Repertório Musical Português no Curso Básico do Ensino Especializado. Manual para os 1º e 2º graus da Disciplina de Formação Musical

Ano de Conclusão: 2009

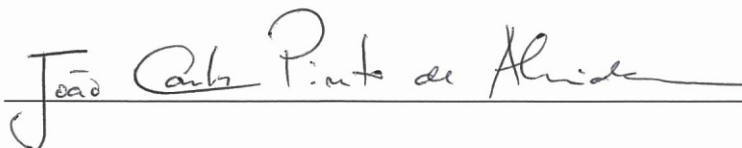
Designação do Mestrado:

Estudos da Criança – Especialização em Educação Musical

DE ACORDO COM A LEGISLAÇÃO EM VIGOR, NÃO É PERMITIDA A REPRODUÇÃO DE QUALQUER PARTE DESTA TESE.

Universidade do Minho, / /

Assinatura:



Agradecimentos

Na elaboração deste trabalho foi importante a colaboração de muitas pessoas a quem deixo o meu sincero agradecimento:

- À Professora Doutora Maria Helena Vieira pelo enorme empenho, pela grande competência e pelo extraordinário sentido humano. Estar-lhe-ei sempre grato;

- À direcção da Escola de Música do Conservatório Nacional por ter autorizado a publicação dos seus programas de Formação Musical neste trabalho;

- Ao Professor João Pedro Mendes dos Santos, Coordenador do Departamento de Ciências Musicais da Escola de Música do Conservatório Nacional, por ter disponibilizado os programas de Formação Musical em vigor naquela escola;

- À direcção do Conservatório de Música do Porto, assim como ao Professor Fernando Lapa, por terem disponibilizado os programas de Formação Musical e por terem autorizado a sua publicação neste trabalho;

- À direcção do Instituto Gregoriano de Lisboa, assim como à Professora Margarida Fonseca Santos e ao Professor Nuno Moura Esteves, por terem disponibilizado os programas de Formação Musical e por terem autorizado a sua publicação neste trabalho;

- À direcção do Conservatório de Música de Coimbra por ter disponibilizado os programas de Formação Musical e por ter autorizado a sua publicação neste trabalho;

- À direcção do Conservatório de Musica Calouste Gulbenkian de Aveiro por ter disponibilizado os programas de Formação Musical e por ter autorizado a sua publicação neste trabalho;

- À direcção do Conservatório de Musica de Braga Calouste Gulbenkian por ter disponibilizado os programas de Formação Musical e por ter autorizado a sua publicação neste trabalho;

- À minha mãe pela sua fonte inesgotável de amor, pela constante disponibilidade e ajuda, e pelos bons conselhos;

- Ao meu pai pela sua fonte inesgotável de amor, por toda a disponibilidade e ajuda, e pelos bons conselhos;

- À minha avó pela sua sabedoria;

- À Lara por toda a disponibilidade e ajuda;

- À Tia Gição e ao Tio Carlos por toda a disponibilidade e ajuda;

- Ao Tio Berto e à Tia Zila por toda a disponibilidade e ajuda;

- Ao Rui por toda a disponibilidade e ajuda;

- Ao Pedro por toda a disponibilidade e ajuda;

- A toda a minha família, que agora é maior;

- A todos os elementos da JAM, especialmente ao Sr. P. Amadeu, à Irmã Virgínia e aos membros do núcleo do Porto por toda a disponibilidade e ajuda;

- A todos os meus amigos, em especial ao Ricardo, Vitó, Valter, Zé Paulo, Luís Costa;

- Ao Doutor Bernardo Teixeira Coelho por toda a disponibilidade e ajuda;

- A todos os que já foram meus professores, especialmente à Professora Conceição Caiano, minha professora de piano;

- A todos os que foram e são meus alunos;

- À Patrícia por todo o seu amor, pela sua disponibilidade e ajuda, e pelos bons conselhos;

Resumo

Este trabalho consiste num conjunto de sugestões para actividades destinadas aos dois primeiros graus da disciplina de Formação Musical do ensino especializado da Música, baseando-se unicamente no repertório de música portuguesa para a infância.

O trabalho é constituído por três capítulos, o primeiro dos quais contém uma "revisão da literatura", onde se aborda o enquadramento legislativo referente aos manuais escolares, contendo, ainda, opiniões de vários autores sobre os temas desses manuais, bem como uma breve síntese dos programas de Formação Musical existentes nas escolas públicas do ensino especializado da música em Portugal. Segue-se outro capítulo que aborda a metodologia usada na elaboração de um manual suplementar e um terceiro capítulo que trata de questões pedagógicas e de repertório relativas a esse manual suplementar que é, seguidamente, apresentado.

Abstract

This work consists of a group of activity suggestions for the first two levels of the subject of Musical Formation, which is part of the specialized teaching of Music. It is solely based in the repertoire of Portuguese music for the childhood.

The work is composed of three chapters, the first of which contains a "literature review" - the legislative environment concerning textbooks is addressed, the opinions of several authors about such textbooks is shared and the Musical Formation programmes in place at the Portuguese public schools of specialized Music learning are briefly summarized. The following chapter deals with the methodology used in the preparation of a complementary handbook and the third and last chapter handles the pedagogic and repertoire issues connected with that handbook, which is then presented.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	p. 11
------------------	-------

CAPÍTULO 1 – REVISÃO DE LITERATURA

1. Enquadramento legislativo sobre manuais escolares.....	p. 14
1.1. Legislação relativa à disciplina de Formação Musical.....	p. 14
1.2. Legislação relativa a manuais escolares em Portugal	p. 17
2. O manual escolar.....	p. 26
2.1. Perspectivas sobre a utilidade de um manual escolar	p. 26
2.1.1. Função pedagógica e de transmissão de conhecimentos.....	p. 26
2.1.2. Função sócio educativa.....	p. 28
2.1.3. Formação de professores.....	p. 29
2.2. Reflexos dos manuais escolares nos métodos de trabalho pedagógico	p. 29
2.3. Princípios orientadores da construção de um manual escolar.....	p. 30
2.4. Carácter nacional ou multicultural dos conteúdos de um manual escolar	p. 33
3. Programas de Formação Musical das Escolas de Música públicas de Portugal.....	p. 35
3.1. Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)	p. 36
3.2. Conservatório de Música do Porto.....	p. 38
3.3. Instituto Gregoriano de Lisboa	p. 40
3.4. Conservatório de Música de Coimbra	p. 41
3.5. Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro.....	p. 43
3.6. Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian.....	p. 44
3.7. Pequena síntese comparativa dos programas de Formação Musical.....	p. 48

CAPÍTULO 2 – METODOLOGIA

1. Análise histórica e documental.....	p. 50
2. Descrição do processo de construção do manual.....	p. 51

CAPÍTULO 3 – PROPOSTA DE MANUAL SUPLEMENTAR

1.	Breve abordagem sobre o conceito de infância.....	p. 53
2.	Repertório Musical usado na elaboração do Manual Suplementar.....	p. 58
2.1.	Repertório Erudito.....	p. 60
2.2.	Repertório Tradicional	p. 63
3.	Descrição da organização do manual.....	p. 66
3.1.	Objectivos gerais.....	p. 66
3.2.	Diversificação de estratégias, actividades e repertório musical.....	p. 66
3.3.	Reflexão sobre a sequência das fases de aprendizagem.....	p. 69
4.	Sugestões didácticas.....	p. 75
4.1.	Quadro de sugestões didácticas para o 1º grau.....	p. 76
4.2.	Quadro de sugestões didácticas para o 2º grau.....	p. 78
4.3.	Sugestões didácticas para o 1º grau.....	p. 80
4.3.1.	“Que linda falua!” (canção tradicional portuguesa)	p. 81
4.3.2.	“Ó Ciranda, ó Cirandinha” (tema popular luso-brasileiro; Arr: José Manuel Nunes)	p. 86
4.3.3.	“Quinteto em mi bemol, op. 16 – 3º and., cc. 1 – 8” (João Domingos Bomtempo)	p. 90
4.3.4.	“Ó, ó menino, ó” (canção tradicional)	p. 92
4.3.5.	“Era uma vez” (Rita Andrade / texto tradicional português) ...	p. 94
4.3.6.	“Allegretto” (Maria de Lourdes Martins)	p. 101
4.3.7.	“No meio do Mira” (Arr: Fernando Lapa).....	p. 103
4.3.8.	“Neve” (Cândido Lima).....	p. 106
4.3.9.	“Este pandeiro” (canção tradicional portuguesa)	p. 109
4.3.10.	“Este pandeiro” (canção tradicional portuguesa) (cont.).....	p. 111
4.3.11.	“Lento” (Sérgio Azevedo).....	p. 113
4.3.12.	“Variações sobre o tema «Xô, Passarinho» de Heitor Villa-Lobos” (João Carlos Almeida).....	p. 115
4.3.13.	“Amigo é quem vem” (João Lóio).....	p. 120
4.3.14.	“Loureiro, verde loureiro” (Luiz de Freitas Branco)	p. 122

4.3.15.	“O lagarto” (Fernando Lopes-Graça).....	p. 124
4.3.16.	“Ponho um sapato” (Mário Nascimento).....	p. 126
4.3.17.	Apresentação de um tema musical português (escolha da turma)	p. 129
4.4.	Sugestões didáticas para o 2º grau.....	p. 130
4.4.1.	“A viscondessa” (Dança antiga)	p. 131
4.4.2.	“Cânone do pirilampo!” (Margarida Fonseca Santos).....	p. 133
4.4.3.	“Cantar dos búzios” (Viana da Mota).....	p. 138
4.4.4.	“Disse o galo prá galinha” (Lengalenga).....	p. 140
4.4.5.	Paisagens sonoras (com temas portugueses)	p. 142
4.4.6.	“A uma borboleta” (David de Sousa).....	p. 143
4.4.7.	“Três esboços sinfónicos. I” (Joly Braga Santos)	p. 146
4.4.8.	“Chuva na Primavera” (Delfina Figueiredo)	p. 150
4.4.9.	“Açucena” (Cândido Lima).....	p. 152
4.4.10.	“A mulher dos ovos” (canção tradicional portuguesa. Arr: Fernando Lopes-Graça).....	p. 154
4.4.11.	“Arioso” (Cláudio Carneiro)	p. 157
4.4.12.	“Andantino” (Maria de Lourdes Martins).....	p. 159
4.4.13.	“Melodia” (Sérgio Azevedo).....	p. 161
4.4.14.	“O gato dórico” (Mário Nascimento)	p. 163
4.4.15.	“Andanças do poeta ” (Fernando Lopes-Graça).....	p. 165
4.4.16.	“Coral de agregados sonoros” (João Carlos Almeida).....	p. 167
4.4.17.	Composição de um tema musical (baseado em quadro <i>Sem título</i> de Francis Smith).....	p. 169
CAPÍTULO 4 – CONCLUSÕES.....		p. 171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....		p. 174
ANEXOS		
ANEXO I -	Programas de Iniciação Musical e de Formação Musical da Escola de Música do Conservatório Nacional	p. 191
ANEXO II -	Programas de Formação Musical do Conservatório de Música do Porto.....	p. 209

ANEXO III - Programas de Formação Musical do Instituto Gregoriano de Lisboa.....	p. 245
ANEXO IV - Programas de Iniciação musical e de Formação Musical do Conservatório de Música de Coimbra.....	p. 265
ANEXO V - Programas de Iniciação musical e de Formação Musical do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro	p. 301
ANEXO VI - Programas de Iniciação musical e de Formação Musical do Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian	p. 333

Introdução

A abundância actual de manuais escolares e de outros recursos didácticos para, praticamente, todas as disciplinas do ensino genérico, contrasta com a inexistência de exemplares para o ensino especializado da Música – vocacional ou profissional. Na disciplina de Educação Musical – do ensino dito “genérico” – parece ser normal a adopção de um manual pelo grupo de professores da disciplina, ao nível do 2º ciclo, sendo considerável o número de manuais e de recursos didácticos disponíveis. Como refere Bueso (2003: 53), “a partir de meados dos anos 80, os manuais de Educação Musical multiplicam-se em Portugal”.

Quanto à disciplina de Formação Musical – do ensino vocacional –, os professores não adoptam um manual por não ser obrigatório e por este tipo de ensino não se basear em manuais. Por um lado, pode-se constatar que, por tradição, os professores mantêm o hábito de recorrer a compêndios de peças e exercícios musicais. Por outro, a lei actual, através do disposto no artigo 36º da Lei nº 47/2006, estabelece que sempre que “o ensino e a aprendizagem tenham uma forte componente prática ou técnica ou a disciplina ou área curricular tenha carácter opcional” não há lugar à adopção de manuais ou a adopção é meramente facultativa. Assim, frequentemente, os professores facultam aos alunos fotocópias de obras ou de extractos de obras musicais. Essa prática está também fundamentada pela bibliografia indicada nos programas de Formação Musical adoptados pelas escolas de música públicas de Portugal. É o caso, a título de exemplo, do programa do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, que sugere, na parte relativa aos recursos, “música de todos os géneros, épocas, estilos e culturas” e que refere que “todos os exercícios devem ser realizados com base na audição de obras, [sendo indicada], para cada grau, uma lista de obras para audição”. Também o *Programa de Educação Musical* do Conservatório de Música do Porto (1974: 18) recomenda “para os ditados, leituras e aplicação prática dos conhecimentos básicos, [...] a utilização de trechos extraídos de obras vocais ou instrumentais [...], com o fim de familiarizar o aluno com os principais nomes destas épocas e a sua linguagem musical”.

Em relação à Educação Musical no 1º Ciclo do Ensino Básico, no âmbito das actividades de enriquecimento curricular (AECs)¹, foram elaboradas as *Orientações Programáticas do Ensino da Música no 1º Ciclo do Ensino Básico*, com diversas indicações e sugestões de recursos bibliográficos e de multimédia, e de repertório musical para o ensino e a aprendizagem (Vasconcelos, 2006: 24). Porém, pode constatar-se que nenhuma das sugestões referidas inclui manuais.

Assim, poderá haver vantagem na elaboração de manuais suplementares e de outros recursos didácticos de apoio às aulas de Formação Musical para o ensino especializado da Música e para o 1º ciclo do ensino genérico. Estes, porém, e de acordo com o espírito da lei, não têm que seguir o modelo do *manual escolar* tradicional.

A perspectiva de elaboração de um manual suplementar de Formação Musical para os primeiros graus do ensino especializado da Música suscita a questão da articulação dos programas de Formação Musical das escolas de música públicas de Portugal Continental com o património musical português – sobretudo o erudito e o tradicional.

Esta articulação foi um dos principais objectivos deste trabalho. Fez-se um levantamento de repertório adequado às idades dos alunos e ao programa escolar, e estabeleceram-se as etapas e os procedimentos fundamentais, e respectiva sequencialização temporal, visando uma correcta concepção de um manual de apoio.

Assim, no âmbito deste projecto, elaborou-se um manual suplementar de Formação Musical para os 1º e 2º graus do curso básico do ensino especializado da Música. Trata-se de um conjunto de fichas, com propostas de actividades, cujo objectivo principal é enriquecer o currículo do aluno. Este manual assenta, exclusivamente, em obras do repertório musical português que considerem a criança, isto é, compostas com o propósito de serem interpretadas por crianças, ou cujos temas contemplem o “universo” ou o “imaginário” infantil.

Pretendeu-se contribuir para a divulgação e interpretação - ainda que maioritariamente em contexto de sala de aula - de obras ou extractos de obras pertencentes ao património musical infanto-juvenil português. Procurou-se, assim, estimular os jovens estudantes de música a conhecerem melhor e, potencialmente, a

¹ Actividades previstas no Decreto-Lei nº 6/2001, de 18 de Janeiro, artigo 9º, Capítulo II, que estabelece novos currículos do Ensino Básico, e reguladas pelo Despacho nº 14460/2008, de 26 de Maio, que regula as Actividades de Enriquecimento Curricular.

gostarem mais do nosso património musical. Acredita-se que, desta maneira, obras com valor estético e/ou didáctico pertencentes a este património poderão ser mais divulgadas e possivelmente mais valorizadas, logo, provavelmente, tanto a pesquisa como a análise deste património poderá desenvolver-se mais. Esta preferência está, aliás, de acordo com o que é sugerido no *Currículo Nacional do Ensino Básico* (Abrantes, 2001: 151), relativamente ao “conhecimento do património artístico nacional: promover a valorização do património artístico nacional e cultural, de uma forma activa e interventiva”. Também no que concerne às *Orientações Programáticas do Ensino da Música no 1º Ciclo do Ensino Básico*, das AECs, um dos princípios orientadores refere “a valorização do património artístico, em particular, o património musical português” (Vasconcelos, 2006: 7). Este nacionalismo é um contributo multiculturalista, na medida em que a música portuguesa ainda está bastante ausente das práticas pedagógicas da Formação Musical do ensino vocacional da Música.

Este manual suplementar de Formação Musical para o 1º e 2º graus do curso básico do ensino especializado da Música - fundamentado na legislação portuguesa actual relativa a manuais escolares e nos programas de Formação Musical das escolas de música públicas de - procura abordar, de uma maneira equilibrada, diversos conceitos musicais, articulando-os com diversas actividades. Pretende igualmente abordar repertório do período romântico, do século XX e do século XXI.

O presente trabalho procura, portanto, contribuir para a divulgação do património musical português, particularmente daquele que é dedicado à infância e procura, igualmente, ser um contributo útil no sentido de minorar a escassez de manuais, disponibilizando um novo recurso para professores de Formação Musical do ensino vocacional.

Capítulo 1 – Revisão de literatura

1. Enquadramento legislativo sobre manuais escolares

1.1. Legislação relativa à disciplina de Formação Musical

Contrariamente à educação artística genérica, “que se destina a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos nalguma área, sendo considerada parte integrante e indispensável da educação geral” (Decreto-Lei nº 344/1990 de 14 de Novembro, artigo 7º), o ensino artístico vocacional, no qual se insere o ensino vocacional da Música, segundo a lei vigente, “consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área artística específica” (Decreto-Lei nº 344/1990 de 14 de Novembro, artigo 11º).

Em Portugal, no sistema de ensino especializado da Música, coexistem dois tipos de escolas: as vocacionais, que podem ser públicas ou particulares, e as profissionais. Em todas estas escolas são ministrados os cursos básicos e complementares, embora com modelos de formação diferentes. Neste trabalho, abordou-se a disciplina de Formação Musical ministrada nas escolas do ensino vocacional.

Praticamente todas as escolas do ensino vocacional da Música, em Portugal, são particulares ou cooperativas, havendo apenas seis escolas públicas em Portugal Continental: o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música do Porto, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, o Conservatório de Música de Coimbra, Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa) e Instituto Gregoriano de Lisboa. Cada escola particular ou cooperativa – não profissional - do ensino vocacional da Música depende, em termos administrativos – principalmente no que respeita aos processos dos alunos, às avaliações e à certificação - de uma das escolas acima referidas, à excepção do Instituto Gregoriano.

Em 1983, com o Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de Julho, o ensino da música sofreu uma reestruturação que obedeceu às seguintes linhas gerais: inserção no esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino; criação de áreas vocacionais da música integradas no ensino geral preparatório e secundário; integração no ensino superior politécnico do ensino profissional, ao mais alto nível técnico e artístico.

Consequentemente, os Conservatórios deixaram de leccionar os cursos superiores de música. No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela Lei de Bases do Sistema Educativo, é publicado o Decreto-Lei nº 344/90 de 2 de Novembro - Lei de Bases do Ensino Artístico -, que estabelece as bases gerais da organização da educação artística.

Assim, o ensino ministrado nas escolas do ensino vocacional de Música, às quais é dirigido este manual suplementar de Formação Musical, é regulamentado pelo Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho, que “visa estruturar o ensino das várias artes – música, dança teatro e cinema – que tem vindo a ser ministrado no Conservatório e em escolas afins e [tem] como objectivos a formação profissional dos respectivos artistas”. No curso básico procura-se fornecer aos alunos as “bases gerais da formação musical [e o] domínio da execução dos instrumentos” (Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho, artigo 3º, ponto 1). No curso complementar, que tem um carácter profissionalizante, os objectivos distinguem-se conforme o curso que é frequentado, havendo três opções na área de Música, de acordo com o artigo 4º do referido Decreto-Lei: Curso de Formação Musical, cujo objectivo é “o aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das Ciências Musicais”; Curso de Instrumento, que visa o “domínio avançado da execução dos instrumentos e uma formação musical correspondente”; Curso de Canto, cuja finalidade é a “aquisição de um nível de domínio geral das técnicas vocais, simultaneamente com um aprofundamento da formação musical ao nível dos restantes cursos complementares”. Os planos de estudo nos cursos básicos e nos cursos complementares, de acordo com o artigo 5º do citado Decreto-lei, são constituídos por disciplinas de formação específica e vocacional da Música, e por disciplinas de formação geral dos níveis de ensino correspondente.

A construção e aprovação da Lei de Bases do Sistema Educativo – Lei nº 46/86 de 14 de Outubro, que “estabelece o quadro geral do sistema educativo” –, foi determinada, segundo Matias (2006: 4), pela “exigência constitucional de uma Lei de Bases”, assim como pela necessidade de “estabilizar e clarificar a organização do sistema educativo”.

Após consulta desta Lei, assim como da sua versão consolidada, apresentam-se os seus objectivos, nomeadamente os referentes ao ensino básico e ao ensino secundário. Relativamente aos primeiros, inclusos no artigo 7º, destacam-se as seguintes alíneas:

“a) Assegurar uma formação geral comum a todos os portugueses que lhes garanta a descoberta e o desenvolvimento dos seus interesses e aptidões, capacidade de raciocínio, memória e espírito crítico, criatividade, sentido moral e sensibilidade estética, promovendo a realização individual em harmonia com os valores da solidariedade social;

b) Assegurar que nesta formação sejam equilibradamente inter-relacionados o saber e o saber fazer, a teoria e a prática, a cultura escolar e a cultura do quotidiano;

c) Proporcionar o desenvolvimento físico e motor, valorizar as actividades manuais e promover a educação artística, de modo a sensibilizar para as diversas formas de expressão estética, detectando e estimulando aptidões nesses domínios;”

Quanto aos segundos, contidos no artigo 9º, destacam-se as seguintes alíneas:

“a) Assegurar o desenvolvimento do raciocínio, da reflexão e da curiosidade científica e o aprofundamento dos elementos fundamentais de uma cultura humanística, artística, científica e técnica que constituam suporte cognitivo e metodológico apropriado para o eventual prosseguimento de estudos e para a inserção na vida activa;

b) Facultar aos jovens conhecimentos necessários à compreensão das manifestações estéticas e culturais e possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística;”

Em relação à Educação Artística, evidencia-se o cuidado em habilitar o aluno para que este possa reflectir conscientemente sobre os valores e os padrões estéticos. Deste modo, possibilita-se o desenvolvimento da personalidade, da formação, do carácter e do sentido de cidadania do educando.

A Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, alusiva ao ensino artístico especializado, “cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respectivos planos de estudo” (Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, artigo 1º, ponto 1). Este documento possibilita o enquadramento de toda a formação artística especializada de nível básico, através da organização da oferta de cursos do ensino artístico especializado.

Os cursos básicos do ensino artístico especializado de Dança e de Música criados pela portaria, assim como os planos de estudo nele aprovados procuram conciliar as diversas componentes curriculares e possibilitar a variedade de ofertas formativas de ensino artístico especializado, tendo também em conta a necessidade de todos os alunos poderem ter acesso à educação básica da escolaridade obrigatória.

A concepção destes planos de estudo segue os princípios gerais definidos pela Lei nº 46/86, de 14 de Outubro, relativamente aos objectivos e à organização de base do ensino básico, respeita o definido no Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de Novembro, no que respeita a uma redução gradual do currículo geral e um reforço do currículo específico na educação artística vocacional da dança e da música, e atende à nova forma de organização e gestão curriculares subjacentes ao currículo nacional do ensino básico, particularmente quanto ao princípio da gestão flexível do currículo, à diversidade das ofertas educativas e ao reconhecimento da autonomia das escolas na definição do seu projecto educativo. Uma “formação de base comum às áreas da dança e da música”, uma “racionalização do currículo valorizando uma construção integrada dos saberes”, e um “reforço da educação artística global do aluno e incremento da permeabilidade entre planos de estudo”, são os princípios orientadores propostos na portaria 691/2009 de 25 de Julho.

A Declaração de Rectificação nº 59/2009, de 7 de Agosto de 2009, rectifica a Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, de 2009.

1.2. Legislação relativa a manuais escolares em Portugal

O conceito de manual escolar tem sido igualmente objecto de reflexão por parte de vários autores. Rui Vieira de Castro afirma que “os manuais escolares são objectos particularmente complexos, característica para que contribuem decisivamente a rede de relações intertextuais em que estão posicionados, a natureza plural dos seus destinatários, a multiplicidade de objectivos que a sua utilização persegue, o tipo de condicionalismos que marcam a sua produção e difusão” (Castro, 1999: 189). Para este autor, a complexidade dos manuais escolares motiva diferentes visões que podem privilegiar as funções culturais, as funções ideológicas ou as funções e pedagógicas que estes podem desempenhar.

Justino Magalhães (1999: 285), Luís Vidigal (1994: 69) e Mariana Oliveira Pinto (2003: 174) salientam a importância do manual escolar como recurso pedagógico central no processo de ensino e de aprendizagem. De acordo com estes autores, os manuais escolares reflectem os conhecimentos dominantes de cada época relativos aos modos de aprendizagem e aos tipos de saberes e de comportamentos que se desejam fomentar, sendo, portanto, condicionados pelas alterações sociais, económicas, políticas e culturais, quer nos tipos de saberes reproduzidos, quer nos valores que explícita ou implicitamente veiculam. Assim, e de acordo com Torres, devemos ter em conta que, tal como quaisquer outros recursos didáctico-pedagógicos, os manuais escolares “são produtos políticos, como concluem numerosas investigações, [...] veiculando as concepções ideológicas e políticas dominantes” (Torres citado por Gonzalés & Retamar, 1999: 271).

De acordo com Bernardo de Serpa Marques (1999: 317), um manual deve obedecer a um conjunto de qualidades básicas. Dessas qualidades, o autor destaca, relativamente aos conteúdos programáticos, o seu desenvolvimento equilibrado e o rigor científico quanto à linguagem utilizada – que deve ser acessível e ajustada à idade dos destinatários -, quanto ao desenvolvimento didáctico – que deve ser adequado, lógico e gradual – e quanto à e à ilustração – que devem ser atraentes, mas sem conterem excessos. Outra qualidade referida por este autor é o grau de cumprimento dos objectivos oficialmente definidos. Por seu lado, Manuel Vara Pires (2003a, 2003b) salienta, como características centrais de um bom manual escolar, a adaptação aos alunos e a quantidade e qualidade das tarefas propostas. Defende ainda, como características essenciais, o tipo e o tamanho da letra usada, a linguagem utilizada, os temas propostos, a maneira como os conteúdos são expostos, as propriedades das imagens publicadas e a adequação entre o texto escrito e as imagens seleccionadas. Refere também, certos aspectos, como por exemplo, erros de carácter científico, uso desajustado de imagens ou proposta frequente de actividades descontextualizadas e/ou não adequadas, podem motivar a recusa de um manual escolar.

Várias entidades têm reflectido sobre a importância actual do manual escolar. É o caso, por exemplo, do *Observatório dos Recursos Educativos* (ORE), que promoveu o estudo *O Manual Escolar no Século XXI*. Este estudo, da autoria de Adalberto Dias de Carvalho e Nuno Fadigas, refere o “lugar preponderante que o manual escolar ocupa no conjunto dos diferentes recursos educativos” (Carvalho & Fadigas, 2007: 3). Esta

opinião é igualmente defendida pelo *Centro para o Ensino da Filosofia* da Sociedade Portuguesa de Filosofia (SPF), que refere que, “constituindo um importante instrumento de ensino, ainda que não o único, uma parte substancial da qualidade do ensino depende da qualidade dos manuais” (SPF, 2005: 2). A Associação Portuguesa de Matemática (APM), através do relatório *Matemática 2001*, menciona que “o uso do manual escolar pelos alunos, o partido que dele tiram os professores e o modo como os manuais são seleccionados nas escolas, são aspectos importantes da prática profissional dos professores, com significativas repercussões na aprendizagem” (APM, 1998: 89). Assim, sugere que as escolas deveriam poder adoptar vários manuais escolares por disciplina, ou até nenhum, tendo em consideração as necessidades cada vez mais variadas dos seus alunos.

Também um grupo de trabalho, constituído pelo despacho nº 43/ME/97, de 17 de Março, elaborou o *Relatório sobre os Manuais Escolares* (1997). Moreira, Ponte, Pires e Teixeira (2006: 3-4) mencionam que esse relatório evidencia a existência de vários problemas nos manuais escolares, nomeadamente, problemas resultantes de aspectos pedagógicos, científicos e didácticos – como por exemplo, problemas relativos à qualidade científico-pedagógica dos manuais escolares e problemas relativos à sua qualidade gráfica e durabilidade. Para estes autores, a existência de objecções, resultantes dos processos de concepção e de utilização dos manuais escolares e da centralidade deste recurso pedagógico no processo de ensino e de aprendizagem, “têm conduzido a um amplo conjunto de recomendações e opiniões, muitas vezes divergentes, sobre a pertinência do seu uso nas salas de aula” (Moreira, Ponte, Pires & Teixeira, 2006:3-4).

Actualmente deve ter-se em consideração que, graças à inovação técnica e tecnológica, existem novas fontes de informação e de referência. No entanto, estes avanços não destituíram o manual escolar do seu estatuto de suporte por excelência ou, segundo François-Marie Gérard e Xavier Roedgiers (1998: 15), do estatuto de “suporte de aprendizagem mais difundido”. Vários autores afirmam, aliás, que este estatuto resulta da forma organizada como os manuais expõem os conhecimentos e as práticas, permitindo, facilmente, o acesso ao conhecimento que, normalmente, estaria desordenado. A este respeito, Hélène Huot refere que “il faut des livres scolaires. En tant qu’instruments d’accès à des savoirs organisés, ou des savoir-faires particuliers, dont l’appropriation progressive commande la réussite scolaire et l’insertion socio-

économique”² (Huot, citada por Pinto, 2003: 176). Nesta perspectiva, Mariana Oliveira Pinto (2003: 176) conclui que o manual escolar possibilita a obtenção de um maior nivelamento entre as diferentes classes sociais, ao invés de outras fontes de informação alternativas cujo acesso é limitado pelo estatuto económico, social e cultural.

Ao optar-se por um determinado currículo, realiza-se sempre, De acordo com Castro (1999: 189), uma “operação de selecção de cultura; [isto é], numa dada sincronia, e de entre o conhecimento disponível, são realizadas escolhas”. Assim, continua o autor, o processo de escolha de um manual escolar afigura-se decisivo na conformação das formas e dos conteúdos do “conhecimento pedagógico”. Daí Castro afirmar ser possível descrever os manuais escolares em função dos conhecimentos que compreendem e dos princípios que regeram as inclusões e exclusões que efectivam.

O estatuto de estabelecedor de verdades, atribuído ao manual escolar, é corroborado por autores como Castro e Pinto. Castro (1995: 87), ao conferir-lhes esse estatuto, indicia a pretensão dos manuais escolares de esperarem que os conhecimentos que veiculam sejam aceites pela generalidade dos seus leitores. Por sua vez, Mariana Oliveira Pinto, afirma que o manual escolar, “imbuído de funções tão vastas e de um estatuto de privilégio, [...] [se] apresenta como um texto normativizador e normalizador” (Pinto, 2003: 177). Neste sentido, e perspectivando já a sua utilização efectiva, a autora refere que esse sentido ‘de verdade’ não é, frequentemente, discutido por alguns docentes, que o empregam como elementos preferenciais na estruturação da disciplina.

A elaboração de um manual escolar obedece, presentemente, a determinados critérios estabelecidos pelo Ministério da Educação e decretados na Lei nº 47/2006 de 28 de Agosto, que “define o regime de avaliação, certificação e adopção aplicável aos manuais escolares e outros recursos didáctico-pedagógicos do ensino básico e do ensino secundário [...]”. O artigo 11º da referida lei determina os critérios de avaliação dos manuais:

“a) Rigor científico, linguístico e conceptual;

² Isto faz os livros escolares. Como os instrumentos de acesso aos saberes organizados, ou aos saber fazer particulares, onde a apropriação progressiva comanda o sucesso escolar e a inserção socioeconómica (tradução minha).

- b) Adequação ao desenvolvimento das competências definidas no currículo nacional;
- c) Conformidade com os objectivos e conteúdos dos programas ou orientações curriculares em vigor;
- d) Qualidade pedagógica e didáctica, designadamente no que se refere ao método, à organização, a informação e a comunicação;
- e) Possibilidade de reutilização e adequação ao período de vigência previsto;
- f) A qualidade material, nomeadamente a robustez e o peso”.

O Anexo do Despacho nº 29864/2007 especifica os critérios de avaliação que um manual certificado deve cumprir. Assim, é relevante o rigor linguístico, científico e conceptual presente num manual escolar. É, igualmente, considerada a adequação dos manuais escolares ao desenvolvimento de competências, nomeadamente das competências gerais incluídas no currículo, das competências específicas definidas no currículo do respectivo ano e/ou nível de escolaridade, e na promoção da integração transversal da educação para a cidadania. A identidade com os programas e orientações curriculares oficiais, e a forma integral e equilibrada como são apresentados os conteúdos e como vão ser alcançados os objectivos do programa ou das orientações curriculares, são, também, aspectos importantes, tal como o é a qualidade pedagógica e didáctica da informação facultada, da organização oferecida, das aprendizagens promovidas, e das figuras e ilustrações exibidas. Relativamente aos valores, os manuais escolares não devem referir marcas comerciais de produtos ou serviços, não devem fazer ou induzir discriminações de natureza cultural, étnica, racial, religiosa ou sexual, respeitando o princípio da igualdade de género. Não devem, ainda, ser veículo de manifesta propaganda ideológica, política ou religiosa. A possibilidade de reutilização dos manuais e a sua adequação ao período de vigência previsto são, ainda, aspectos a considerar – deve ter-se em conta que os manuais escolares não podem ter espaços livres destinados à realização de actividades e de exercícios, com excepção dos destinados aos 1º e 2º anos de escolaridade e dos de língua estrangeira. Finalmente, deve-se considerar a qualidade material, nomeadamente, a robustez, o formato e o peso.

Parte destes critérios são, de alguma maneira, sugeridos pelas *Orientações para a elaboração de manuais escolares*, documento publicado em Outubro de 2005 pelo *Centro para o Ensino da Filosofia* da Sociedade Portuguesa de Filosofia, contendo um conjunto de orientações que visam “contribuir para a auto-regulação dos profissionais

do sector — editores, autores e professores” (SPF, 2005: 2). De acordo com os seus autores, nesse documento “os editores e autores de manuais escolares, elementos fundamentais de qualquer sistema de ensino, encontrarão, desejavelmente, orientações claras para melhorar a qualidade do seu trabalho. Também os professores poderão usar essas orientações para melhor seleccionar os seus manuais” (*id.*; *ib.*). Nas *Orientações para a elaboração de manuais escolares* são tratados aspectos científicos (o rigor, a selecção de conteúdos, a imparcialidade, a actualização bibliográfica a apresentação dos autores), aspectos didácticos (a linguagem, a organização, a selecção de textos, tarefas e exercícios), aspectos estilísticos e aspectos gráficos (mancha e cores, imagens e esquemas). Sendo praticamente todos os itens aplicáveis na elaboração de manuais de qualquer disciplina, estes foram tidos em conta, tal como a legislação, na elaboração deste manual suplementar de Formação Musical.

De acordo com Mariana Oliveira Pinto (2003: 176-7), o manual escolar, tendo experimentado diversas transformações ao longo dos tempos, tem-se afirmado como uma referência do que pode ser ensinado nas aulas - os conteúdos - e como uma referência da forma como esses conteúdos se transmitem e se adquirem - a pedagogia. Por outras palavras, “*loci* de recontextualização do discurso pedagógico” (Castro citado por Pinto, 2003: 177) e meio “autorizado de transmitir saber legítimo aos alunos” (Dendrinós citada por Pinto, 2003: 177).

A Lei nº 46/86 de 14 de Outubro de 1986 - Lei de Bases do Sistema Educativo, define, no ponto 1 do artigo 41º, *recursos educativos* como “todos os meios materiais utilizados para conveniente realização da actividade educativa”. No ponto 2 do mesmo artigo, reconhece a importância dos manuais escolares, ao atribuí- lhes o estatuto de “recursos educativos privilegiados, a exigirem especial atenção”.

A circular nº 14/97 do Departamento da Educação Básica (DEB) atribui ao manual escolar a função de “contribuir para o desenvolvimento de capacidades, para a mudança de atitudes e para a aquisição dos conhecimentos propostos nos programas em vigor”. É um reconhecimento oficial da importância dos manuais escolares. Entre “os instrumentos de suporte, destinados ao processo de ensino-aprendizagem, [que] são factores importantes para o sucesso educativo [...], o manual escolar constitui um auxiliar de relevo [...] pois a utilização de manuais continua a impor-se como prática corrente e necessária” (circular nº 14/97).

Através da circular nº 7/2000 do DEB é reconhecido o valor da formação cívica e democrática dos alunos, ao ser aludido que “o manual escolar [...] contribui também, através de valores que explícita ou implicitamente veicula, para a formação cívica e democrática dos alunos”. Nesta circular é ainda reafirmada a influente função do manual escolar, enquanto recurso didáctico-pedagógico, na obtenção de conhecimentos e no fomento de capacidades, atitudes e hábitos de estudo.

Actualmente, a legislação restringe a adopção, e o conseqüente uso, de manuais escolares em determinadas disciplinas ou áreas disciplinares, como por exemplo nas disciplinas artísticas, nas quais se inserem a Educação Musical, no ensino genérico, e a Formação Musical, no ensino especializado. A portaria nº 42/2008 de 11 de Janeiro, ao abrigo do artigo 17º do Decreto-Lei nº 261/2007 de 17 de Julho, define que a partir do ano lectivo 2010/2011 não serão adoptados manuais escolares nas áreas curriculares de Expressões Artísticas e Físico-Motoras, assim como nas áreas curriculares não disciplinares, dos três ciclos do ensino básico e no ensino secundário – nomeadamente nas áreas curriculares de Expressões Artísticas (que inclui a disciplina de Educação Musical) e de Educação Artística, dos 1º e 3º ciclos do ensino básico, e na disciplina de Educação Musical do 2º ciclo do ensino básico. Define ainda que deixa de ser obrigatória a aquisição de manuais escolares para estas áreas curriculares e disciplinas a partir do ano lectivo 2010-2011.

A referida portaria vem dar cumprimento ao disposto no artigo 36º da Lei nº 47/2006, de 28 de Agosto, cujo decreto regulamentar, Decreto-Lei nº 261/2007 de 17 de Julho, estabelece, no artigo 17º, que sempre que “o ensino e a aprendizagem tenham uma forte componente prática ou técnica ou a disciplina ou área curricular tenha carácter opcional” não há lugar à adopção de manuais ou a adopção é meramente facultativa.

A elaboração deste manual suplementar sugeriu a necessidade de esclarecimento de um conjunto de termos e conceitos que, por tradição, aparecem envoltos em alguma ambigüidade. Procurando definir os termos e conceitos mais utilizados neste trabalho, invoca-se a legislação que “define o regime de avaliação, certificação e adopção dos manuais escolares do ensino básico e do ensino secundário” (Lei nº 47/2006 de 28 de Agosto, artigo 3º). Para a definição de *compêndio*, invoca-se o Decreto nº 18/881, de 25 de Setembro de 1930, que assegura “a fusão dos dois Conservatórios, de Música e de

Teatro”, e que regeu toda a actividade musical até à reforma de 1987. Recorreu-se ainda a registos escritos de autores de referência. Este projecto envolveu conceitos, tais como: *programa, manual escolar, manual suplementar e compêndio*.

De acordo com a Lei nº 47/2006, em vigor, entende-se por *programa* um “conjunto de orientações curriculares, sujeitas a aprovação nos termos da lei, específicas para uma dada disciplina ou área curricular disciplinar, definidoras de um percurso para alcançar um conjunto de aprendizagens e de competências definidas no currículo nacional do ensino básico ou no currículo nacional do ensino secundário” (Lei nº 47/2006 de 28 de Agosto, artigo 3º). Segundo a mesma lei, um *manual escolar* é um “recurso didáctico-pedagógico relevante, ainda que não exclusivo, do processo de ensino e aprendizagem, concebido por ano ou ciclo, de apoio ao trabalho autónomo do aluno, e que visa contribuir para o desenvolvimento das competências e das aprendizagens definidas no currículo nacional para o ensino básico e para o ensino secundário, apresentando informação correspondente aos conteúdos nucleares dos programas em vigor, bem como propostas de actividades didácticas e de avaliação das aprendizagens, podendo incluir orientações de trabalho para o professor” (Lei nº 47/2006 de 28 de Agosto, artigo 3º).

Segundo o Decreto nº 18/881, *compêndios* são “livros de ensino cuja adopção se torna precisa [...] aprovados pelo Governo, mediante concurso, de cinco em cinco anos” (Decreto nº 18/881, capítulo VI, artigo 49º).

Contrariamente aos termos *programa, manual escolar e compêndio*, o termo *manual suplementar* não está definido na legislação. Por esse motivo, neste ponto torna-se necessário clarificar o seu significado neste trabalho. Entende-se, pois, por *manual suplementar* um conjunto de propostas de actividades dirigidas aos alunos e que visam enriquecer a sua aprendizagem. As actividades propostas procuram não só contribuir para melhor enquadrar os conteúdos programáticos, mas também para os complementar com outras informações consideradas relevantes – mas não redundantes ou demasiado específicas.

Como anteriormente referido, este manual suplementar de Formação Musical para os 1º e 2º graus do curso básico do ensino especializado da Música pretende servir de apoio e de complemento às actividades curriculares. É constituído por um conjunto sequencial de fichas contendo propostas de actividades. Estas procuram abordar, de uma maneira equilibrada, diversos conceitos musicais – tais como a melodia, o ritmo, o

timbre, a dinâmica, a harmonia, a forma, a textura, o estilo -, articulando-os com diversas actividades – como por exemplo a audição, a *performance*, a improvisação/criatividade. Pretendeu-se, igualmente, utilizar o repertório de uma maneira equilibrada quanto à época e ao estilo – desde o período do romantismo em diante -, assim como quanto ao timbre, textura e tipo de formação instrumental, e ainda quanto à aptidão das obras musicais - ou extractos de obras musicais - para auxiliar na apresentação de determinados conceitos musicais.

Assim, elaborou-se um manual suplementar, e não um manual escolar, que inclui um conjunto de sugestões didácticas que se pretendem úteis para o professor, mas não vinculativas.

2. O manual escolar

2.1. Perspectivas sobre a utilidade de um manual escolar

Um manual escolar pode cumprir diversas funções que, na perspectiva de François-Marie Gérard e Xavier Roedgiers (1998: 74), variam de acordo com o leitor, a disciplina e o contexto em que é abordado. Esta concepção aplica-se quer ao manual escolar ‘tradicional’, quer ao manual suplementar. Aliás, Gérard e Roedgiers (*id.; ib.*) consideram até ser “obsoleto, hoje em dia, criar uma distinção restrita entre o manual do aluno e o manual do professor, [sendo] mais correcto considerar a as funções do manual relativamente ao aluno ou ao professor independentemente de quem for o principal destinatário do manual”.

2.1.1. Função pedagógica e de transmissão de conhecimentos

Uma das funções mais importantes do manual escolar e que têm, igualmente, suscitado concordância de diversos autores, é a *função pedagógica*. Sobre esse tema, Castro expressa que os manuais escolares são “um repositório dos conteúdos legitimados na escola e para a escola e são, em simultâneo, uma tecnologia para a transmissão daqueles, integrando aspectos relativos à sequência e ao ritmo da sua transmissão através, por exemplo, das actividades que propõem e dos modos de avaliar as aquisições realizadas; neste sentido, desempenham importantes funções pedagógicas” (Castro, 1999: 189-190). Por isso, continua o autor, vistos deste ângulo, os manuais escolares “podem permitir aceder ao conhecimento da «ideologia pedagógica» subjacente, do modo como é entendido o processo de «transmissão» e «aquisição» que tem lugar na aula e do «papel» que nele é reservado aos alunos e aos professores” (Castro, 1999, 190).

Gérard e Roedgiers (1998: 74) afirmam que algumas funções do manual escolar respeitantes aos alunos são especialmente dirigidas para as aprendizagens escolares, enquanto outras permitem associar as aprendizagens escolares à vida quotidiana ou ainda à futura vida profissional. Para estes autores, a transmissão de conhecimentos é a missão tradicionalmente mais conhecida dos manuais escolares, mas também a que origina mais críticas. Assim, embora na opinião de alguns autores os manuais escolares devessem ser unicamente instrumentos de transmissão de conhecimentos, Gérard e

Roedgiers (*id.; ib.*) reconhecem que actualmente “os manuais escolares desempenham outras funções e há hoje numerosas tentativas que visam não limitar esta transmissão de conhecimentos a um processo de aprendizagem predeterminado”.

Dionísio considera que os manuais escolares são, praticamente, uma tradução do programa escolar, facilitando o acesso a um conjunto de saberes já doseados e organizados. Permitem que o professor fique mais livre para a realização de outro tipo de tarefas. Por isso, ao assumirem funções de informação, de estruturação, de organização da aprendizagem e de guia do aprendente, os manuais escolares passaram a ser o recurso de ensino mais comum (Dionísio citada por Silva, 2006: 5). Zabala corrobora esta opinião, ao reconhecer que o manual escolar é um elemento à volta do qual “se movem e orientam a maioria das decisões relacionadas com os conteúdos e as estratégias didácticas e, em muitos casos, é o elemento estruturador da prática educativa” (Zabala citado por Gonzalés e Retamar, 1999: 269). Mariana Oliveira Pinto (2003: 177) alude a dois autores que corroboram esta ideia: Zabalza e Aran. De acordo com Zabalza, os professores, quando planificam, não recorrem directamente aos programas mas sim aos manuais, que actuam como guias de estruturação da aula (Zabalza citado por Pinto, 2003: 177). Aran concorda, ao afirmar que “se estima que los libros de texto llegan a condicionar de manera importante el tipo de enseñanza que se realiza, ya que muchos enseñantes lo utilizan de manera cerrada, sometiendo al currículum específico que se refleja en él, tanto en lo que se refiere a los contenidos de aprendizaje como a la manera de enseñarlos”³ (Aran citado por Pinto, 2003: 177-8). Bueso (2003: 40) corrobora estas ideias ao afirmar que muitos docentes se valem dos manuais escolares para planearem as suas aulas. Afirma ainda que para muitos alunos “os manuais constituem o primeiro e único contacto com os livros. Por isso, os manuais escolares nunca deverão veicular preconceitos de classe social, cultura, género e grupos religiosos” (Bueso, 2003: 40). No entanto, de acordo com Leite (2003: 36), devemos admitir que os manuais escolares nunca conseguirão abranger todas as vicissitudes respeitantes a contextos reais nem todas as especificidades dos estudantes que os usam. Assim, Leite (*id.; ib.*) defende que o uso dos manuais “tem de pressupor sempre um trabalho dos professores na adequação do discurso e dos processos de ensinar e de fazer

³ Estima-se que os livros de texto chegam a condicionar bastante a maneira como se ensina, uma vez que muitos professores os utilizam de maneira rigorosa, submetendo-se ao currículo específico que se reflecte neles, tanto no que se refere aos conteúdos de aprendizagem, como à maneira de os ensinar (tradução minha).

aprender os alunos reais e tem de implicar que esses manuais constituam um dos recursos didáticos, e não o único recurso”.

Ainda hoje em dia, mormente em locais mais desfavorecidos, um manual escolar pode adquirir a importância de um instrumento de conhecimento como, por exemplo, uma enciclopédia, capaz de servir por muitos mais anos do que apenas os anos de escola. Por isso, “um manual escolar pode ser considerado como um instrumento de que o aluno se serve para referenciar uma situação precisa e exacta” (Gérard & Roedgiers, 1998: 82).

2.1.2. Função socioeducativa

A função socioeducativa dos manuais escolares também deve ser considerada, pois “diz respeito a todos os saberes ligados ao comportamento, às relações com o outro, à vida na sociedade em geral” (Gérard & Roedgiers, 1998: 83). Segundo estes autores, ainda que o objectivo de um manual escolar não seja, exclusivamente, promover a aprendizagem do ‘saber’ e do ‘saber-fazer’, este pode, no entanto, assumir um papel importante no desenvolvimento do ‘saber-ser’ que permita ao aluno encontrar, gradualmente, o seu lugar na sociedade a que pertence. Importa pois referir que um manual escolar também possibilita a aprendizagem de métodos, atitudes e até hábitos de trabalho e de vida, ou seja, não faculta apenas a aquisição de conhecimentos. Gérard e Roedgiers (1998: 75) sublinham que este “é o caso de manuais que, por exemplo, ao promoverem a aprendizagem de uma língua, despertam para a pesquisa científica, para a aprendizagem do resumo, para a organização de conhecimentos, para a recolha de informações, etc.”.

Os manuais escolares podem ainda desempenhar uma importante função de ajuda na integração dos conteúdos e das competências adquiridas. Sob o ponto de vista de Gérard e Roedgiers (1998: 81), um dos sinais mais preocupantes das aprendizagens escolares, e que se verificam sobretudo nas populações mais desfavorecidas, é a frequente incapacidade de um aluno em utilizar os conhecimentos adquiridos na escola num contexto apenas um pouco diferente. Assim, “tentar alcançar objectivos de integração dos saberes adquiridos deveria, pois, ser uma das principais preocupações de qualquer professor, e, logo também, de todo e qualquer autor de manuais escolares” (*id.; ib.*).

2.1.3. Formação de professores

Deve ainda ser considerado o papel do manual escolar na formação contínua dos professores. Sobre este assunto, Gérard e Roedgiers (1998: 89) afirmam que muitos manuais têm sido, e continuarão certamente a ser, recursos que possibilitam aos docentes melhorar o seu desempenho profissional no processo de ensino e de aprendizagem. Assim, através de um manual escolar também é possível inovar-se em termos pedagógicos se, em vez de obrigatoriamente confinar o professor e também os alunos a uma abordagem linear dos conteúdos programáticos, o manual “contribuir com uma imensidade de pistas novas, de novos instrumentos e de novas práticas que tenham em conta a evolução dos conhecimentos pedagógicos, a sensibilidade de cada professor e a especificidade dos contextos” (*id.*; *ib.*). Desta maneira, o manual escolar pode contribuir para a formação contínua dos docentes. Considerando a evolução permanente da componente didático-pedagógica das disciplinas, pode facultar-lhes novas metodologias capazes de melhorar ou até de renovar a sua prática pedagógica.

2.2. Reflexos dos manuais escolares nos métodos de trabalho pedagógico

Quanto aos manuais escolares e aos seus reflexos nos métodos de trabalho pedagógico, Carlinda Leite (2003: 36) sublinha o papel do “discurso” e da linguagem utilizados, ao afirmar que

“o discurso didático a que se recorre nos processos de formação escolar constitui um dos aspectos importantes para a aprendizagem dos alunos. Por isso, num manual escolar é importante o tipo de discurso que o caracteriza e que, como é evidente, resulta das concepções que orientam o(s) seu(s) autor(es). [...] Pretendendo-se que a escola transforme o discurso científico num discurso didático compreensível para os alunos [e] pretendendo-se também que esse discurso didático estimule nos alunos a curiosidade, o espírito de descoberta e de análise de situações da vida, em vez de os ensinar a passivamente receberem um conhecimento já feito, [...] deve ser dada atenção à linguagem científico-didática mas, também, ao modelo pedagógico que o manual veicula”.

Na opinião de Leite (*id.*; *ib.*), não se deve aceitar que os autores de manuais escolares “façam apenas uma compilação de conteúdos”. Pelo contrário, espera-se que esses autores “incentivem alunos e professores [...] a percorrerem um verdadeiro caminho de construção do saber” (*id.*; *ib.*). Desta maneira, contribui-se para a construção e implementação de um “currículo escolar [que] se oriente para o desenvolvimento de competências. E, no quadro desta orientação, impõe-se repensar quer a estrutura de muitos dos manuais quer os modos como eles são usados no desenvolvimento desse currículo” (*id.*; *ib.*).

De acordo com Manuel Vara Pires (2003a, 2003b), muitos professores de Matemática utilizam frequentemente os manuais escolares para prepararem o seu trabalho lectivo e para sugerirem tarefas aos alunos. No entanto, Pires conclui que o conhecimento e a experiência adquiridos pelo professor lhe permitem ir obtendo uma significativa autonomia face ao manual escolar. Assim, este autor afirma que se os manuais escolares forem utilizados de uma forma não criteriosa, podem tornar-se num “recurso prescritivo”. Ao invés, se usados com critério, podem constituir uma valiosa ferramenta de trabalho.

2.3. Princípios orientadores da construção de um manual escolar

Durante os últimos anos o tema ‘manuais escolares’ tem merecido uma atenção especial da parte de vários agentes educativos, particularmente no que concerne à qualidade da sua concepção. A evolução qualitativa dos manuais escolares tem sido patente, tanto ao nível dos materiais usados (como por exemplo o papel), como ao nível do cuidado editorial e gráfico. Igualmente tem sido notória a evolução qualitativa dos manuais escolares relativamente ao rigor no tratamento dos conteúdos programáticos. Ana Brito (1999: 141-142) defende uma cada vez maior pertinência na “problematização da sua concepção, avaliação e selecção, em função de pré-requisitos pedagógica e didacticamente bem alicerçados e fundamentados”. De acordo com a *Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL)*, hoje em dia “o processo de concepção e desenvolvimento de livros escolares e outros materiais educativos obedece a parâmetros de elevada exigência, quer editorial quer científica, obriga a importantes investimentos em investigação e, em cada projecto, envolvem-se dezenas de

profissionais altamente especializados, autores e criadores intelectuais e revisores científicos” (APEL, 2005: 7).

Castro (1999, 191) conclui que se “foi assistindo, com maior incidência durante os últimos vinte anos, a uma progressiva complexificação deste dispositivo pedagógico; movimento este que, na sua génese, [lhe] parece não poder ser dissociado das tentativas de inovação ou de renovação pedagógica nem, num outro sentido, da progressiva generalização de uma escola de massas”.

Sobre o processo de elaboração de manuais escolares, a Sociedade Portuguesa de Filosofia (SPF) elaborou um documento com “orientações que visam melhorar a qualidade dos manuais escolares de filosofia” (SPF, 2005: 2), que podem – e, provavelmente, devem – ser aproveitadas e transportadas para outras áreas do conhecimento. A título de exemplo, refere-se a orientação número 59 do referido documento, segundo a qual se deve “*indicar as autorias das imagens e incluir legendas esclarecedoras*” (SPF, 2005: 13). Neste item, e no caso da disciplina de Formação Musical, poder-se-ia ler «indicar as autorias das imagens ou partituras, e incluir legendas esclarecedoras».

Parece ser patente a responsabilidade do professor na utilização do manual escolar, sendo um mediador entre este e os alunos. O professor assume ainda o encargo da implementação e do desenvolvimento de um currículo, não se podendo descurar, neste processo, a utilização do manual escolar. A orientação do professor no que concerne à utilização de um manual escolar, assim como de qualquer outro recurso didáctico, parece ser indispensável. A este respeito, Brito refere que, infelizmente, nem sempre “é o programa que determina a prática lectiva e conduz o professor a definir os objectivos do ensino, porque é o manual escolar, transformado num instrumento todo-poderoso, que influencia e determina a prática pedagógica” (Brito, 1999: 142).

Também o processo de adopção de manuais suscita uma opinião de Carlinda Leite. Segundo a autora, aos professores incluídos no processo de adopção de manuais, compete-lhes decidir qual o “manual que vão aconselhar aos seus alunos, [optando] por aquele[s] que melhor se ajuste[m] ao modelo de formação a que aderem ou que devem veicular. Se assim for, há menos probabilidades de os manuais constituírem meios de normalização e de uniformização [do saber] ” (Leite, 2003: 36).

Castro (1999: 191) recorda que “os manuais escolares são textos de utilização preferencial pelos alunos - nas suas «actividades», nos seus «enquadradores discursivos», nos seus «textos de endereçamento», são os alunos que elegem como destinatários”. No entanto, sustenta que os professores são, obviamente, o seu destinatário principal, dado que são eles que decidirão sobre a sua adopção. O autor argumenta, aliás, que os professores “emergem frequentemente em notas de abertura que precisamente o seleccionam como leitor primeiro; pode acontecer, para lá disto, a ocorrência de comentários, de sugestões, de observações que só ganham sentido se concebermos o professor como leitor ideal deste tipo de textos” (Castro, 1999, 1991).

Quanto à avaliação que os manuais escolares suscitam, Brito (1999: 147) refere que muitas das notas negativas com que se avaliam os manuais escolares provêm da descoberta de erros científicos e de linguagem, do uso de vocabulário desadequado à idade dos alunos, da não consideração dos objectivos enunciados no programa, de inexactidões conceptuais, e do desenvolvimento exagerado de determinados conteúdos assim como da inclusão de outros não obrigatórios. Verifica-se, assim, que toda a informação contida nos manuais escolares deve ser alvo de uma atitude crítica, pois estes “desempenham um papel importante para o sucesso educativo” (*id.*; *ib.*).

De acordo com Moreira, Ponte, Pires e Teixeira, os estudos realizados sobre as maneiras como os professores utilizam o manual escolar confirmam que este é um recurso de trabalho importante. Essencialmente, os professores parecem utilizar o manual escolar sobretudo como fonte de tarefas para realizar na aula e como trabalho de casa. Porém, “não é ainda muito claro quais são os aspectos do manual escolar que mais valorizam e a que critérios dão mais atenção no momento da decisão sobre a adopção a realizar” (Moreira, Ponte, Pires & Teixeira, s/d: 9-10).

Finalmente, neste conjunto de investigações nota-se, segundo Moreira, Ponte, Pires & Teixeira (s/d: 9-10), uma ausência total de estudos que, prioritariamente, incidam sobre as maneiras como o manual escolar é usado pelos alunos.

Do que foi dito, pode concluir-se que o manual escolar se reveste do estatuto de suporte por excelência das práticas lectivas, regulando, entre outros aspectos, a aquisição de conteúdos a adquirir e as estratégias de ensino. Parece ser também consensual a ideia de que um manual escolar pode ser considerado um importante recurso educativo, sendo, no entanto, fundamental a mediação do professor. Se assim

for, um manual escolar afigura-se como um proveitoso instrumento que pode conduzir a diversos caminhos, e não como um condicionador do trabalho na sala de aula. No entanto, e parafraseando Mello (1999: 336), parece poder concluir-se que continua a haver necessidade de manuais que combatam a visão transmissiva do ensino “que de todos os lados, e há muito tempo, se diz ser necessário superar”.

O manual suplementar aqui apresentado destina-se, directamente, ao professor. No entanto, pretende ajudar os alunos no seu processo de aprendizagem, sugerindo-lhes vivências musicais diversificadas, através de um conjunto de actividades. Assim, este manual suplementar assume que o professor é agente mediador essencial no processo de ensino e de aprendizagem.

2.4. Carácter nacional ou multicultural dos conteúdos de um manual escolar

O multiculturalismo pode afigurar-se uma noção controversa, que, de acordo com Morgado (2005), está muitas vezes associada a questões de origem racial, étnica e cultural, e abrange estratégias de desfamiliarização e uma narratologia crítica, assim como maneiras de ser e de estar, discursos e políticas de descentralização, em contextos sociais, políticos, educativos e culturais. Em termos gerais, envolve a passagem de uma cultura comum ou homogénea para outras culturas.

No actual contexto educativo, e ainda segundo Morgado (2005), o multiculturalismo corresponde à concepção de uma educação liberta de preconceitos raciais e impulsionadora da diversidade cultural e da tolerância, respeitadora da diferença de grupos sociais, étnicos, bem como de cada indivíduo, e que envolve o currículo e os manuais escolares, e dita mudanças estruturais e institucionais, nas maneiras de ser e de estar dos docentes, nas políticas escolares e nas relações que abrangem toda a comunidade educativa. Refere também Bueso (2003: 45-46), a escola deve espelhar a multiplicidade cultural das partes que a integram, pondo-se, portanto, um novo repto às políticas educativas que deverão estimular as relações entre as diversas culturas visando formar uma sociedade interculturalista.

O carácter nacional ou multicultural é, na actual sociedade, uma marca fundamental dos conteúdos de um manual escolar, que pode ser caracterizado através

das seguintes interrogações, referidas por Gerard e Roegiers (1993: 166): “Qual a representação da sociedade que está subentendida no manual? Como é que nele estão representadas as outras sociedades?”. Sobre a questão da multiculturalidade, presente, ou não, nos manuais escolares, Magalhães (1999: 285) refere que o manual escolar, visto como um objecto de educação e instrução, expressa e contém opções culturais mais ou menos evidentes, estabelecendo como verdade e como ciência determinado conhecimento, mas silenciando, negligenciando e/ou marginalizando muitos outros. Assim, parece ser indispensável que os manuais considerem a nova realidade social, contribuindo para uma educação intercultural e para a igualdade de oportunidades entre todos os membros da sociedade. Desta maneira, afiguram-se como “instrumentos valiosos de inovação educativa e de transformação social” (Pinto, 1999: 390).

Vários autores, como por exemplo Calvo Buezas, Perregaux e Torres Santomé, (citados por Peres, 1999: 213), mencionam o frequente carácter monoculturalista dos manuais escolares, que suprimem as culturas minoritárias e silenciadas, como se estas não fizessem parte quer da história, quer da sociedade. Por outro lado, estes autores referem ainda que é usual os manuais escolares usarem uma linguagem supostamente imparcial e propagarem informações sobre os modelos, preconceitos e estereótipos que espelham a ideologia dominante, sem se interessarem pelos conteúdos e valores ocultos escondidos atrás desses estereótipos.

Um dos objectivos da elaboração deste manual suplementar relaciona-se com o multiculturalismo. Assim, ao elaborar-se um manual apenas com música portuguesa, pretendeu-se equilibrar a oferta de música multicultural na disciplina de Formação Musical, na qual, geralmente, uma grande percentagem da música proposta é estrangeira. Este objectivo está de acordo com o disposto na Lei nº 46/86, lei de bases do sistema educativo, cujo artigo 3.º, referente aos princípios organizativos, menciona que:

“O sistema educativo organiza-se de forma a:

a) Contribuir para a defesa da identidade nacional e para o reforço da fidelidade à matriz histórica de Portugal, através da consciencialização relativamente ao património cultural do povo português, no quadro da tradição universalista europeia e da crescente interdependência e necessária solidariedade entre todos os povos do Mundo”.

3. Programas de Formação Musical das Escolas de Música públicas de Portugal

Ao longo do tempo tem-se assistido a mudanças - quer na estrutura, quer nos objectivos - na disciplina de Formação Musical, muitas delas motivadas pela implementação de reformas no ensino da música. Esta disciplina esteve, durante muito tempo, sobretudo orientada para uma formação auditiva e teórica por vezes redutora e descontextualizada, privilegiando a realização de exercícios semelhantes aos dos exames, “vazios de conteúdo musical, sem nenhuma aplicação prática e sem nenhum valor estético, sem outros objectivos que a realização dos próprios exercícios” (Pinheiro, 1994: 4).

Como já foi referido, a maioria das escolas do ensino vocacional da Música, em Portugal, são particulares ou cooperativas, e dependem, em termos administrativos, de uma das seguintes escolas públicas: Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, o Conservatório de Música do Porto, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, o Conservatório de Música de Coimbra, e Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)⁴. De acordo com o Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho (artigo 13º), ponto 1, conquanto cada escola particular e cooperativa do ensino vocacional da Música possa “adoptar a organização, [os] planos de estudo e [os] programas do ensino público, ou ter planos de estudo e programas próprios”, a maioria destas escolas seguem, essencialmente, os programas das escolas públicas – oficiais – da qual dependem. Assim, justifica-se a breve análise do programa de Formação Musical de cada uma das escolas públicas que se faz no ponto seguinte.

Estes programas, que de acordo com Folhadela, Vasconcelos e Palma (1998: 48) “estão desajustados da realidade actual, não respondendo às transformações da formação e produção artístico-musical”, foram sendo alterados e reformulados, até pela necessidade de reconversão do programa de seis anos para oito graus – a correspondência entre os anteriores e os novos níveis de ensino foram regulamentados

⁴ O Instituto Gregoriano de Lisboa, sendo uma escola pública do ensino vocacional da Música, não tutela nenhuma escola do ensino particular e cooperativo de música.

pelo Despacho nº 78/SEAM/85 de 9 de Outubro⁵. Actualmente, não há uniformidade relativamente aos programas leccionados em cada uma das escolas públicas.

Os subcapítulos seguintes referem-se a cada uma das escolas do ensino especializado da Música. É referida a legislação criadora dessas escolas e a legislação que define os planos de estudo dos Cursos Geral e Complementar de Música. No final do subcapítulo correspondente, os programas da disciplina de Formação Musical das Escolas de Música públicas de Portugal são apresentados resumidamente, procurando reflectir a informação obtida.

3.1. Escola de Música do Conservatório Nacional (Lisboa)

De acordo com Maria José Borges (1999: 3), a criação de um Conservatório de Música em Lisboa está directamente associada à acção do músico português João Domingos Bomtempo. Infelizmente, porém, o seu projecto – inspirado no modelo parisiense – não se concretizou, tendo sido criado em 1835, na sua vez, um pouco ambicioso conservatório de música anexo à Casa Pia, cuja direcção foi entregue a Bomtempo. No entanto, dado que esta recém-criada instituição não alcançava os seus objectivos, foi incorporada, em Novembro de 1836, no Conservatório Geral de Arte Dramática, projecto concretizado por Almeida Garrett, que passava futuramente a abarcar duas escolas: a Escola de Música, na qual Bomtempo mantém a direcção; a Escola de Teatro e Declamação, que abrangia também uma aula de Dança.

Refere ainda Borges (1999: 4) que em 1971, surgiram vários projectos de reforma do Conservatório que se traduziram, por exemplo, na integração da Escola de Cinema e da Escola de Educação pela Arte (de curta vigência), passando assim a ser quatro as Escolas que constituíam o Conservatório Nacional de Lisboa: Música, Dança, Cinema e Teatro. Finalmente, o Decreto-Lei nº 310/83 dissolve a estrutura quadripartida do Conservatório Nacional de Lisboa, reconvertendo-a em várias escolas autónomas: duas secundárias (Música e Dança) e três superiores, ligadas a Universidades ou a Institutos

⁵ A disciplina de Formação Musical sucedeu à antiga disciplina de Educação Musical – ou de Solfejo, até ao 3º ano -, passando a estar organizada em oito graus – os primeiros cinco referentes ao curso básico e correspondente ao 9º ano de escolaridade, e o últimos três referentes ao curso complementar, correspondente ao 12º ano de escolaridade. Verificou-se, portanto, que o que era leccionado em 6 anos na disciplina de Educação Musical passou a ser leccionado em 8 anos na disciplina de Formação Musical.

Politécnicos (Escola Superior de Dança, Escola Superior de Música e Escola Superior de Teatro e Cinema). É assim criada a Escola de Música do Conservatório Nacional (EMCN), onde se leccionam, apenas, os cursos básicos e complementares, e que é gerida e administrada por três docentes da escola, integrando uma Comissão Instaladora.

Nos últimos anos, a reforma legal de maior alcance visando o ensino especializado da música foi realizada na década de oitenta, através do Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho, já referido no parágrafo anterior. O ensino especializado da música foi então integrado nos diversos níveis do ensino genérico e, em Lisboa, o Conservatório Nacional deu lugar a duas escolas: a EMCN, ministrando os níveis básico e secundário, e a Escola Superior de Música de Lisboa, integrada no ensino superior politécnico.

Actualmente, A EMCN é uma escola de ensino especializado de música, que, com base na actual legislação, a EMCN ministra o ensino vocacional da música, nos seguintes regimes: cursos de iniciação, em regime de experiência pedagógica; curso básico, em regime articulado e supletivo; curso complementar, em regime articulado, supletivo e integrado; cursos livres.

Os planos de estudo relativos aos cursos gerais de música - nos regimes integrado, supletivo e integrado -, são os constantes da Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho. Os planos de estudo relativos aos cursos complementares de música, nos três regimes referidos, são os constantes no Despacho nº 65/SERE/90 de 23 de Outubro. No entanto, no curso geral ainda vigora o Despacho nº 76/SEAM/85, de 9 de Outubro, no regime supletivo. A Portaria 1550/2002 está no período de transição, no regime integrado.

Na disciplina de Formação Musical da EMCN (**Anexo I**) as áreas de estudo - células rítmicas, graus da escala, intervalos, tonalidades, ornamentos, claves e instrumentos transpositores, organizações sonoras, cadências, acordes, funções harmónicas – percorrem três níveis sequenciais de actividades: sensoriais, leitura e escrita.

Salienta-se a preocupação pedagógica de se iniciar sempre o estudo de um tema através da vivência sensorial. Só depois são trabalhadas, nesse tema, as actividades de leitura e, mais tarde, as actividades de escrita – de acordo com a já mencionada ordem pela qual se aprende a linguagem materna: ouvir, repetir, ler, escrever.

Deve notar-se, ainda, que o processo de ensino e de aprendizagem é feito por comparação. Por exemplo, a vivência rítmica é feita através da reprodução, por imitação, de células rítmicas de divisão binária e ternária do tempo. Outro exemplo é a vivência sensorial simultânea dos modos Maior e o menor.

Neste ciclo de ensino, continua a notar-se que a prática musical tem uma grande influência no programa, isto é, o programa de Formação Musical procura responder, em primeiro lugar, aos problemas práticos com os quais um jovem músico se pode deparar. É o caso, por exemplo, do estudo das claves e dos instrumentos transpositores. Ao começar-se o estudo desta área pela leitura de notas por relatividade, sem descurar o estudo da leitura das notas na clave de Sol e na clave de Fá, procura-se atingir dois objectivos: a leitura do nome das notas em qualquer clave – fundamental para a leitura de partituras de todos os instrumentos, para além de habituar desde cedo o estudante a ler em todas as claves; a leitura do nome das notas na pauta dupla, portanto nas claves de Sol e de Fá, que são as claves normalmente usadas nas partituras de música da maioria dos instrumentos musicais que, habitualmente, os alunos mais novos começam a estudar.

3.2. Conservatório de Música do Porto

De acordo com o *Projecto Educativo do Conservatório de Música do Porto* (2006: 1), a criação do Conservatório de Música do Porto foi aprovada a 1 de Julho de 1917, tendo sido o conservatório oficialmente inaugurado no dia 9 de Dezembro de 1917. Refere ainda o citado documento que “os cursos ministrados no Conservatório de Música do Porto foram sempre legalmente enquadrados pela legislação específica que ia sendo criada para o Conservatório Nacional de Lisboa, nomeadamente os Decretos nº 5546 de 9 de Maio 1919 e 18881 de 25 de Setembro de 1930” (Conservatório de Música do Porto, 2006: 2). O Decreto-Lei nº 310/83, de 1 Julho, reconverte os Conservatórios de Música do Porto e de Lisboa que, assim, deixam de ministrar os cursos superiores de Música.

O Conservatório de Música do Porto é uma escola de ensino especializado de música. A sua oferta educativa é constituída pelos cursos gerais de instrumento e pelos cursos complementares de instrumento, canto e formação musical. Os cursos gerais e

complementares leccionados são os constantes do Mapa III anexo à Portaria nº 294/84 de 17 de Maio, podendo ser frequentados em regime articulado ou em regime supletivo.

Os planos de estudo relativos aos cursos gerais e complementares de música são: em regime articulado, os constantes da Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho; em regime supletivo, os constantes no Despacho nº 76/SEAM/85 de 9 de Outubro, no curso geral, e os constantes no Despacho nº 65/SERE/90 de 23 de Outubro, em conjunto com o Despacho nº 76/SEAM/85 de 9 de Outubro, para o curso complementar; em regime integrado, os constantes da Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, para o curso geral, e os constantes do Decreto-Lei nº 74/2004, de 26 de Março, no curso complementar.

O programa de Formação Musical do Conservatório de Música do Porto do Curso Geral de Música (**Anexo II**) engloba os seguintes aspectos: educação, desenvolvimento auditivo, desenvolvimento da leitura e da escrita, criatividade, conhecimentos básicos teóricos / aplicação básica dos mesmos.

O primeiro desses aspectos, “educação”, tem como objectivo disciplinar a observação, a atenção, a memória, a rapidez auditiva e visual, a audição interior, a realização mental e a apreciação. O “desenvolvimento auditivo” e “desenvolvimento da leitura e da escrita” envolvem um conjunto de exercícios de reprodução por imitação e reconhecimento auditivo, de leitura do nome das notas, do ritmo e da melodia, e de ditados rítmicos e melódicos, visando o aspecto tímbrico, rítmico, melódico e harmónico. A “criatividade” pretende ser alcançada através de um conjunto de exercícios particularmente destinados aos primeiros graus. Quanto aos “conhecimentos básicos teóricos / aplicação prática dos mesmos”, são abrangidos vários aspectos como a notação, a altura e a duração dos sons, o timbre, a agógica e a dinâmica, os sistemas musicais e as suas organizações sonoras, e os ornamentos.

Relativamente ao Curso Complementar de Música, o *Programa de Educação Musical* do Conservatório de Música do Porto (1974: 20) engloba o “desenvolvimento do ouvido e da cultura auditiva, desenvolvimento da leitura (incluindo a leitura à primeira vista), introdução à linguagem musical do século XX [e] alargamento dos conhecimentos teóricos e aplicação básica dos mesmos”.

Este programa engloba uma lista de sugestões para exercícios e ditados que preconiza o prosseguimento e o desenvolvimento dos exercícios e ditados programados para o curso geral. Também o aspecto relativo aos “conhecimentos teóricos e aplicação prática dos mesmos” deve ser prosseguido, continuando-se e desenvolvendo-se os temas

fundamentais que foram abordados nível geral. Faz ainda parte deste programa um capítulo de bibliografia, com sugestões bibliográficas destinadas a auxiliar os alunos nos ditados, na leitura e nos seus conhecimentos teóricos.

3.3. Instituto Gregoriano de Lisboa

O Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL) reconverteu o Centro de Estudos Gregorianos, instituição criada em 1953 com o objectivo de ser uma estrutura de investigação do Instituto de Alta Cultura. De acordo com o seu *Projecto Educativo de Escola* (IGL: 2007, 2), em 1976 o Centro de Estudos Gregorianos passou a designar-se Instituto Gregoriano de Lisboa, tendo sido reconvertido num estabelecimento de ensino público. No IGL leccionavam-se, então, cursos de nível geral e superior, visando o desenvolvimento da investigação e do ensino na área da sua especialidade (Decreto-Lei nº 568/76 de 19 de Julho).

Nessa altura, no domínio do ensino artístico, existiam dois Conservatórios Nacionais públicos – em Lisboa e no Porto - e um conjunto de Conservatórios Regionais e Academias privados que se regiam pelo Decreto nº 18881 de 25 de Setembro de 1930 e pela experiência pedagógica de 1971.

O plano de estudos do ensino vocacional de música do IGL foi definido pela Portaria nº 725 de 17 de Setembro 1984 (cursos de Canto Gregoriano, Piano e Órgão) e posteriormente alargado, passando a incluir também os cursos de Cravo, de Violoncelo e Flauta de Bisel, consagrados na Portaria nº 421 de 8 de Junho de 1999.

Actualmente, os planos de estudos dos cursos gerais ministrados no Instituto Gregoriano de Lisboa são os constantes na Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, e os planos de estudos dos cursos complementares são os definidos pelo Despacho 65/SERE/90.

Segundo o *Projecto Educativo de Escola* (IGL: 2007, 3-4), foi criado no IGL, no ano lectivo de 2004/2005, um curso de iniciação musical designado de Curso Preparatório, visando desenvolver competências musicais junto de crianças em idade adequada ao início dos estudos musicais. Este Curso intenta conferir a esses alunos uma preparação de base que, depois, lhes permita frequentar com aproveitamento os cursos regulares do IGL da maneira pedagogicamente mais correcta e eficaz. O Curso Preparatório destina-se a crianças de 8 e 9 anos de idade, e tem a duração de dois anos

lectivos, incluindo no seu currículo as disciplinas de Iniciação Musical, Iniciação Instrumental e Coro.

O programa de cada grau da disciplina de Formação Musical do Curso Geral do Instituto Gregoriano de Lisboa (**Anexo III**) divide-se em quatro capítulos: melodia, harmonia, ritmo e teoria. O aspecto melódico está dividido nos seguintes itens: tonal, modal, melodia por intervalos e leitura. Por sua vez, o aspecto harmónico está contem os seguintes pontos: acordes, funções, cadências, polifonia e utilização de modulações (a partir do 2º grau). No aspecto rítmico são abordados os seguintes temas: células rítmicas, compassos, polirritmia e outros elementos do ritmo. Quanto ao aspecto teórico, os itens abraçados são: nome das notas/claves, intervalos, acordes, forma. O programa de Formação Musical do curso Complementar está organizado da mesma maneira, embora não tenha detalhes. No entanto, trata-se de programas que estão a ser revistos por em alguns aspectos já não corresponderem exactamente ao que está a ser feito na Escola.

Estes programas estruturam muito bem as actividades correspondentes a cada ponto de cada aspecto. Por exemplo, na melodia, estão muito bem distinguidas as actividades relativas à melodia tonal, à melodia modal e à melodia cuja leitura se baseia no conhecimento dos intervalos.

3.4. Conservatório de Música de Coimbra

De acordo com o seu *Projecto Educativo* (2005: 7), o Conservatório de Música de Coimbra é um estabelecimento público do Ensino Especializado da Música, criado pela portaria nº 656 de 5 de Setembro de 1985, tendo integrado duas escolas particulares de música existentes em Coimbra, a Escola de Música de Coimbra e Cooperativa de Ensino Ré Maior, e assumindo-se como continuador, ao nível oficial, da acção pedagógica destas escolas.

Refere ainda o citado documento que, nesse estabelecimento de ensino especializado da música há dois regimes de frequência: o articulado e o supletivo. Os cursos leccionados são os constantes do Regulamento Interno, legalmente enquadrados pela legislação específica, nomeadamente os Decretos-Lei nº 5546 de 9 de Maio de 1919 e nº 18881 de 25 de Setembro de 1930.

Os planos curriculares de todos os cursos de música, gerais e complementares, ministrados neste conservatório, nos regimes articulado e supletivo – não há alunos no regime integrado, no Conservatório de Música de Coimbra, são os constantes na Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho.

Ainda segundo o *Projecto Educativo* do Conservatório de Música de Coimbra (2005: 27), de acordo com as Circulares nº 39/93, nº 73/93 e com o Ofício nº 09874 de 01/08/97 do DES é possível o ingresso no Conservatório aos alunos de 8 e 9 anos de idade, com frequência do 3º ano de escolaridade. Porém, estes alunos têm de se inscrever no 1º grau do Curso Básico oficial do Conservatório nas disciplinas de Instrumento, Formação musical e Classe de Conjunto, cujos programas estão elaborados tendo em vista alunos a partir dos 10 ou 11 anos e frequentando já o 5º ou o 6º ano da escolaridade geral. Estes programas têm um nível de dificuldade que pressupõe requisitos prévios, como uma iniciação ao instrumento de pelo menos dois anos, através de um 1º Ciclo Básico acompanhando a escolaridade geral - não se deve confrontar uma criança de oito ou nove anos de idade com o programa do 1º grau do Curso Básico do Conservatório, sem fazer um percurso prévio de iniciação, adequado à sua idade.

A situação descrita implicou a criação de um Curso de Iniciação, com um a quatro anos de duração, correspondendo ao 1º Ciclo do Ensino Básico Geral, ao qual se pode aceder a partir dos seis anos de idade, com as exceções previstas nas normas da Escola e devidamente discutidas e aprovadas em Conselho Pedagógico. Os alunos admitidos frequentam duas sessões semanais de Formação Musical, de cinquenta minutos cada, e duas sessões semanais de prática instrumental de vinte e cinco minutos cada.

A disciplina de Formação Musical, o programa do Conservatório de Música de Coimbra (**Anexo IV**) segue o seguinte modelo: desenvolvimento rítmico, desenvolvimento melódico, desenvolvimento harmónico, criatividade e conhecimentos básico de teoria. Engloba ainda as matrizes das provas de exame, assim como um alista de bibliografia. Este programa privilegia a vivência musical relativamente à aquisição de noções teóricas abstractas e está elaborado com base nos conceitos abrangidos pelos diversos aspectos – rítmico, melódico, harmónico, criativo e teórico.

Deste programa faz ainda parte a matriz dos exames – prova escrita e prova oral – assim como uma lista de bibliografia e de apoio ao processo de ensino e de aprendizagem.

3.5. Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro

De acordo com o *Projecto Educativo* do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian (CMACG, 2006), este conservatório foi criado “com efeitos a partir de 1 de Outubro de 1985 [...] por conversão do estabelecimento de ensino particular com a designação de Conservatório Regional de Aveiro de Calouste Gulbenkian”, através da Portaria n.º 500/85 de 24 de Julho. É, nos termos definidos no artigo 8º do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, um estabelecimento do Ensino Vocacional da Música. A educação artística leccionada tem como base legal o Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro.

Actualmente, os planos de estudo dos Cursos Básicos, em regime Supletivo e Articulado – não há alunos em regime integrado - são os constantes na Portaria n.º 691/2009, de 25 de Junho. Os planos de estudos do Curso Complementar, em regime Supletivo e Articulado – não há alunos em regime integrado - regem-se pelo Despacho 65/SERE/90, de 25 de Outubro.

O programa de Formação Musical do CMACG (**Anexo V**) define objectivos educativos gerais, que se traduzem na consideração e no entendimento da música como arte, assim como na estrutura e compreensão da linguagem musical. São também determinados objectivos cognitivos, que envolvem aspectos como memória auditiva, o reconhecimento auditivo, a identificação auditiva e a teorização dos conteúdos programáticos, entes outros aspectos. São ainda definidos objectivos performativos, que abarcam a entoação, a percussão e a improvisação, entre outros aspectos. Finalmente, são considerados objectivos criativos e objectivos atitudinais. Existe ainda uma lista de material e uma lista de obras para o desenvolvimento do gosto musical e repertório erudito. Essa lista determina, para cada grau, as obras musicais a trabalhar. Os conteúdos programáticos estão divididos em quatro capítulos: melodia, ritmo, harmonia e conceitos teóricos. Estes conteúdos vão sendo desenvolvidos cumulativamente ao longo dos graus. Este programa de Formação Musical engloba ainda as matrizes das provas escritas e orais dos exames dos 5º e 8º graus.

3.6. Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian

De acordo com informações obtidas na página electrónica do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga (CMCGB, s/d), este conservatório foi fundado no dia 7 de Novembro de 1961. A fundadora, Professora Maria Adelina Caravana, desde logo obteve o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e, graças a esta colaboração, foi inaugurado em 31 de Março de 1971 o novo edifício do então Conservatório Regional de Braga.

No ano lectivo de 1971/72, através do Despacho do Ministro da Educação, de 23 de Setembro de 1971, exarado ao abrigo do Decreto-Lei nº 475876, de 10 de Março de 1967, o Conservatório passa do ensino privado para o ensino público como uma Escola Piloto, na dependência administrativa do Liceu Nacional D. Maria II, funcionando com ensino primário, ciclo preparatório e liceal, secundário de Música com cursos complementares e curso superior de Piano, secundário de Ballet, secundário de Artes Plásticas e Fotografia e secundário de Arte Dramática.

O Decreto-lei nº 352/93, de 7 de Outubro de 1993, cria o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian, de Braga, cujos planos curriculares dos cursos ministrados são aprovados pela Portaria nº 1196/96, de 13 de Novembro.

No Curso Geral de Música, o plano curricular, no regime integrado – único regime em vigor - é o constante na Portaria nº 1551 de 2002, de 26 de Dezembro. No Curso Complementar de Música, o plano de estudos é o definido pela Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, no regime integrado, e o Despacho 18041/2008, de 4 de Julho, no regime supletivo.

Actualmente, o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga é considerada uma escola secundária artística pública, especializada no ensino da música (embora a sua oferta formativa abranja os três ciclos do ensino básico e do ensino secundário) cujo objectivo principal é proporcionar formação especializada de elevado nível técnico, artístico e cultural nessa área, de acordo com planos curriculares próprios, estruturados em regime de ensino integrado e organizados com autonomia em relação aos definidos para a generalidade dos ensinos básico e secundário, devendo integrar, progressiva e gradativamente, um núcleo cada vez mais alargado das disciplinas de formação vocacional e específica. Este conservatório ministra, igualmente, em regime de curso livre, um curso de dança.

Sendo o Conservatório de Música de Braga Calouste Gulbenkian uma escola de ensino integrado, a Educação Musical é leccionada desde o 1º ano de escolaridade – nas outras escolas começa apenas quando o aluno vai para o 5º grau de escolaridade, isto é, no 2º ciclo do ensino básico obrigatório.

O programa da disciplina de Educação Musical (**Anexo VI**), no 1º ciclo, prevê o desenvolvimento de vários capítulos, desde o 1º até ao 4º ano de escolaridade: aprendizagens activas, desenvolvimento auditivo, aspectos melódicos (aspectos melódicos e harmónicos, nos 3º e 4º graus de escolaridade), aspectos rítmicos, teoria. Existe ainda um capítulo intitulado de “material didáctico”.

O capítulo dedicado às “aprendizagens activas” abrange actividades sensoriais, tais como: “actividades exploratórias da sala de aula [...], actividades dirigidas para o desenvolvimento e controlo psicomotor e equilíbrio emocional [...], adestramento da memória”. Estas actividades são desenvolvidas de forma progressiva, ao longo dos anos, mormente no que respeita à “vivência de actividades de desenvolvimento físico-motor e emotivo (individual e em grupo) e de adestramento da memória”.

No “desenvolvimento auditivo”, são implementadas várias actividades, como a “reprodução, com a voz ou instrumentos, de frases melódicas ou rítmicas, [e a] identificação de canções”, logo a partir do 1º ano, “a memorização de”, a partir do 2º ano. Ao longo dos anos, o grau de dificuldade das actividades vai aumentando.

Quanto aos “aspectos melódicos”, no 1º grau são abordados diversos conceitos, como a “representação gráfica do som [...], frases iguais e parecidas, piano/forte, grave/agudo”. Ao longo dos anos, tanto o número de conceitos, como a diversidade de actividades aumentam. No 3º ano, aos “aspectos melódicos”, juntam-se os aspectos harmónicos, passando este capítulo a designar-se “aspectos melódicos e harmónicos. Surgem, então actividades visando iniciar o estudo das “funções tonais de I e V grau” da tonalidade de Dó Maior, como a “improvisação [nesses] graus e aplicação coral ou instrumental”.

No que concerne aos “aspectos rítmicos”, partindo-se da vivência e do estudo do “som e silêncio, lento/rápido”, entre outros, pretende-se iniciar “o estudo das figurações rítmicas, [...] da divisão binária do tempo, [...] dos compassos binário, ternário e quaternário, [...] e identificar os andamentos *Adágio*, *Andante* e *Presto*”, assim como iniciar a leitura rítmica.

O capítulo de teoria envolve uma diversidade de conceitos musicais, que culmina da escrita de intervalos na pauta dupla e de escalas Maiores e menores naturais. Deve

realçar-se, no entanto, o cuidado de primeiro se proporcionar aos alunos a vivência dos fenómenos musicais e de só depois estes serem ‘catalogados’ em termos teóricos.

Quanto ao “material didáctico”, são determinados, por exemplo, os géneros de música a ouvir e /ou cantar com os alunos e o tipo de instrumentos a utilizar nas.

Podem tirar-se, pois, algumas conclusões. Em primeiro lugar, constata-se que só após a vivência dos fenómenos musicais vem a respectiva teorização. Por outro lado, verifica-se que, com o tempo, a quantidade de noções é alargada e os conhecimentos são aprofundados. Notam-se, igualmente, algumas influências da metodologia Orff nas “aprendizagens activas”, patentes em actividades envolvendo “canções, danças com música gravada ou cantada por eles, dramatização de textos, [...] lenga-lengas, poesias, frases musicais visualizadas ou ouvidas, objectos da sala, colegas”, assim como em repertório a ouvir e a interpretar e no tipo de instrumentos a utilizar.

Na disciplina de Formação Musical, há duas etapas: a primeira entre o 1º e o 5º grau de Formação Musical - do 5º ao 9º ano de escolaridade -, correspondente ao curso geral; a segunda entre o 6º e o 8º grau de Formação Musical - do 10º ao 12º ano de escolaridade - correspondente ao curso complementar.

No curso geral, o programa de Formação Musical prevê o desenvolvimento dos seguintes capítulos: aspectos rítmicos, aspectos melódicos e harmónicos, e aspectos teóricos. Existe ainda um capítulo intitulado de “literatura a usar”.

Relativamente aos “aspectos rítmicos”, estão previstas actividades orais e escritas. As actividades orais englobam a “reprodução, a identificação e a leitura de frases rítmicas”, e as actividades de escrita abrangem o ditado rítmico – estas actividades incidem, primeiro, na divisão binária e, mais tarde, na divisão ternária do tempo.

No que concerne aos “aspectos melódicos e harmónicos”, são, igualmente, implementadas várias actividades orais e escritas. São exemplo de actividades orais a “reprodução de frases musicais, [a] entoação e reconhecimento auditivo de intervalos, [a] entoação e reconhecimento de acordes perfeitos, [a] leitura global (que engloba os aspectos melódico e rítmico), [o] reconhecimento de melodias em tonalidades, [a] leitura melódica – isorrítmica a duas vozes, global em cânone, por relatividade nas tonalidades dadas, individuais ou em grupo, [a] improvisação melódica sobre um tema rítmico dado” e a análise – de tonalidades, de funções tonais, de acordes e suas inversões.

O capítulo dedicado aos “aspectos teóricos” abrange a escrita e a leitura de notas em várias claves, a leitura do nome das notas por relatividade, a análise da forma das

melodias dadas e o conhecimento de vários conceitos musicais, tais como as alterações musicais, os intervalos, as escalas, as figuras rítmicas e respectivas pausas, simbologia musical, cifragem de acordes no estado fundamental e nas inversões, outras organizações sonoras – como, por exemplo, os modos gregorianos -, análise da forma e da tonalidade de obras escritas ou ouvidas, realização de acordes e noção de tons próximas e de tons afastados.

No capítulo de “literatura a usar”, são determinados os géneros de música a ouvir e/ou cantar com os alunos.

Na Formação Musical, no curso complementar, foram definidos objectivos e esquematizados conteúdos. No entanto, no capítulo de introdução os autores – grupo de Formação Musical do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga – informam terem tido em consideração o facto de se tratar “de um nível de ensino em que os alunos muito mais do que aprender conceitos novos, vão desenvolver e aprofundar conhecimentos e destrezas que já vêm sendo trabalhados ao longo dos anos”, devendo ter-se em atenção as “dificuldades teóricas e práticas dos trabalhos propostos”. De acordo com estes autores, é difícil implementar e gerir uma abordagem temática segundo o conceito de unidade didáctica. Por outro lado, o curso complementar encerra um ciclo de estudos, ao mesmo tempo que deve preparar a entrada dos alunos no ensino superior. Assim, “os objectivos disciplinares devem ser considerados tendo em conta estes dois pressupostos”.

O objectivo de aperfeiçoar o conhecimento dos diversos elementos da linguagem musical é alcançado, segundo os autores, através de “exercícios específicos (ditados, leituras e análise de textos musicais) que não se enquadram numa calendarização objectiva nem numa divisão mais ou menos estruturada em unidades didácticas”. Por isso, preconiza-se a prática de actividades com um grau de dificuldade crescente, como estratégia para se atingir o nível pretendido.

De um modo geral, procura-se atingir os objectivos a partir de duas áreas que se complementam: a teoria e a prática. No que concerne à teoria, pretende-se aprofundar os conceitos aprendidos, assim como desenvolver a capacidade de análise dos diversos elementos que compõem a linguagem musical. Assim, no capítulo de “teoria e análise”, no qual “com base em trechos musicais concretos e que revelem qualidade” é feita uma “análise sumária dos trechos dados”, são estudados compassos, quáteras, síncopas, contratempos, escalas, acordes, cadências e intervalos. No 8º grau de Formação Musical este capítulo passa a chamar-se “aspectos teóricos”, sendo os aspectos relativos às

revisões teóricas e à análise musical substituídos pela “identificação de elementos da linguagem musical que indiciem preparação teórica e cultura musical”.

A componente prática é dividida em duas subáreas, igualmente complementares entre si: leitura/escrita e audição. Através das primeiras, procura-se “desenvolver destrezas na leitura e escrita dos diversos elementos da linguagem musical visando um grau de dificuldade médio-alto”. Através das actividades auditivas pretende-se que os alunos “ [identifiquem] e [discriminem] aspectos específicos (melódicos, harmónicos ou outros elementos constitutivos da linguagem musical) a partir de obras, excertos de obras ou exercícios específicos elaborados para o efeito, visando um grau de dificuldade médio-alto”. Assim, a implementação de actividades orais, como a imitação, a performance – entoada ou instrumental - e a leitura, precede a implementação de actividades escritas como, por exemplo, o ditado.

3.7. Pequena síntese comparativa dos programas de Formação Musical

Os programas das várias escolas divergem quanto à forma de apresentação. Uns estruturam a informação recorrendo ao uso de tabelas, estruturando assim a informação, outros apresentam uma listagem dos conceitos e/ou dos objectivos a atingir.

Os programas de Iniciação Musical e de Formação Musical da Escola de Música do Conservatório Nacional estão organizados em tabelas, com quatro colunas - área de trabalho, sensorial, leitura e escrita - cujas células contêm os conteúdos programáticos e os objectivos a alcançar. Também os programas do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga estão dispostos em tabelas. Entre o 1º e o 9º ano de escolaridade, os objectivos estão divididos pelas seguintes áreas: aprendizagens activas, desenvolvimento auditivo, conceitos - aspectos melódicos, conceitos - aspectos rítmicos e teoria, sendo ainda definido o material didáctico para cada ano. Quanto ao secundário, do 10º ao 12º anos de escolaridade, a tabela tem três colunas. Na primeira estão determinados os tipos de ditados globais, ditados rítmicos, leituras não entoadas, leituras entoadas, e teoria e análise. Na segunda coluna estão definidos os objectivos a atingir com actividade referida na primeira coluna, e na terceira coluna estão listados os recursos necessários ao desenvolvimento da actividade.

O Conservatório de Música do Porto, o Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e o Conservatório de Música de Coimbra (este último no seu

programa de Iniciação Musical) optaram por listar os objectivos e os conteúdos dos seus programas de Iniciação Musical e de Formação Musical.

A apresentação de todos estes programas, tão contrastante na forma, no nível de pormenor – quer dos objectivos e conteúdos apresentados, quer na apresentação ou não de uma lista de bibliografia e de material e/ou de recursos didácticos - parece indiciar que cada grupo de professores de Iniciação Musical e de Formação Musical destas escolas tem um estilo e uma concepção própria relativamente a estas disciplinas.

Constata-se, igualmente, que o aspecto da criatividade, embora presente em todos os programas, nem sempre é, ainda, devidamente considerado. Normalmente, a única actividade criativa considerada nos programas é a improvisação que, mesmo assim, é aplicada quase sempre da mesma maneira: improvisação de um frase musical sob a forma pergunta/resposta, improvisação de uma melodia sobre um ritmo dado, entre outras actividades semelhantes. No entanto, há outras actividades criativas capazes de fomentar o desenvolvimento de conhecimentos e de competências musicais, como por exemplo a improvisação sobre um encadeamento harmónico – de preferência retirado de uma obra do repertório musical – sob a forma de diálogo, a recriação de paisagens sonoras ou até a vivência de um jogo musical de desenvolvimento da criatividade. Qualquer elemento musical, como por exemplo a duração e a intensidade do som, o timbre, pode ser aliado à criatividade e à ludicidade, através de jogos musicais ou de outras actividades que visem desenvolver a criatividade.

A possível urgência em leccionar conteúdos programáticos aparentemente mais necessários ou práticos recorrendo a estratégias que apelam menos ao sentido criativo, tem limitado as práticas que conduzem ao desenvolvimento criativo. Porém, através dessas práticas podem desenvolver-se, porventura com maior eficácia, várias competências essenciais à prática musical, aliando o aspecto cognitivo ao aspecto lúdico.

As obras musicais do século XX e do século XXI têm sido ainda quase sempre esquecidas, particularmente obras musicais cuja linguagem se afaste mais do sistema tonal e obras cujas partituras não sejam convencionais.

Capítulo 2 – Metodologia

1. Análise histórica e documental

A metodologia histórica e de análise documental afigurou-se como uma das opções metodológicas adequadas como base para a elaboração deste manual. De acordo com Hill e Kerbar este tipo de investigação “enables solutions to contemporary problems to be sought in the past; it throws light on present and future trends; it stresses the relative importance and the effects of the various interactions that are to be found within all cultures; it allows for the reevaluation of data in relation to selected hypotheses, theories and generalizations that are presently held about the past”⁶ (Hill e Kerbar, citados por Cohen, Manion & Morrison, 2007: 191).

A importância da investigação histórica, na área da educação, é referida por Cohen, Manion & Morrison. Segundo estes autores, “the particular value of historical research in the field of education is unquestioned. Although one of the most difficult areas in which to undertake research, the outcomes of inquiry into this domain can bring great benefit to educationalists and the community at large”⁷ (Cohen, Manion & Morrison, 2007: 191).

Pode-se verificar que, no passado, não foram utilizados manuais escolares na disciplina de Formação Musical. Assim, e dada a falta de referências, a solução adoptada foi partir da análise de compêndios e manuais escolares estrangeiros. Pode-se considerar, então, um multiculturalismo não no conteúdo, mas na inspiração ocorrida a partir da análise dos recursos existentes noutras culturas. Por outro lado, sublinha-se que o carácter nacionalista deste manual pretende contribuir para o multiculturalismo, dado que se pretende fomentar a interpretação e a audição de música portuguesa, ainda

⁶ Permite obter soluções para problemas contemporâneos, com base no passado; projecta para as tendências do presente e do futuro; realça a importância relativa e os efeitos das várias interacções que serão encontradas no interior de todas as culturas; permite a reavaliação de dados, em relação a hipóteses, teorias e generalizações seleccionadas, que presentemente estão ligadas ao passado (tradução minha).

⁷ O valor particular da investigação histórica no campo da educação é inquestionável. Embora seja uma das áreas mais difíceis em termos de investigação, os resultados da investigação neste domínio podem trazer grandes benefícios aos educadores e à comunidade em geral (tradução minha).

bastante ausente das práticas pedagógicas da Formação Musical no ensino especializado da Música.

As aptidões básicas requeridas a um investigador para analisar material qualitativo ou simbólico, envolvem coleccionar, classificar, ordenar, sistematizar, estudar e interpretar. Na base de todas estas acções, está o julgamento pessoal (Cohen, Manion & Morrison, 2007: 197). Também de acordo com (Phelps, 2005: 211), “historical research is based on certain steps or procedures that Hockett avers are (1) collecting data, (2) evaluating the data collected, and (3) presenting and interpreting the facts in readable form”⁸. A técnica de análise documental adoptada, análise de conteúdo, facultou, entre outros, seleccionar criteriosamente o repertório a propor neste Manual Suplementar, partindo de uma colecção de material recolhido. A recolha e a selecção de repertório de música portuguesa, sempre associada à infância, foi fundamental, no âmbito deste trabalho, tendo em conta os objectivos que se pretendem atingir e os conteúdos através dos quais se pretende atingir esses objectivos.

2. Descrição do processo de construção do manual

As fontes, incluindo partituras de obras do Repertório Musical Português para a infância, foram obtidas através de visitas a bibliotecas, análise da bibliografia de livros, teses de mestrado ou doutoramento, artigos, e pesquisa na Internet, junto de páginas electrónicas pertencentes a entidades credíveis e idóneas.

Após a recolha e selecção de partituras, procedeu-se à sua análise, visando classificar as obras relativamente a aspectos musicais tais como o ritmo, a melodia e a harmonia, a forma, a textura, o timbre. Relativamente ao aspecto rítmico, as obras foram catalogadas de acordo com características tais como o compasso e a predominância de determinada célula rítmica. Quanto ao aspecto melódico, tiveram-se em conta aspectos como por exemplo a organização sonora – modal ou tonal -, a relação intervalar, a extensão, a facilidade de transposição. Na vertente harmónica considerou-se, entre outros aspectos, o encadeamento harmónico e as cadências. Procurou-se ainda seleccionar obras com diversas formas, como por exemplo, a forma AB, ABA, o Tema

⁸ A investigação histórica é baseada em determinados passos ou procedimentos que segundo Hockett são (1) coleccionar dados, (2) processar os dados e (3) interpretar e apresentar os dados por escrito (tradução minha).

e Variações. No que concerne à textura, procurou-se, por exemplo, diversificar o carácter e a ‘linguagem’ – mais, ou menos, tonal – do acompanhamento. Pretendeu-se ainda diversificar as obras quanto à sua formação instrumental, assim como quanto ao instrumento solista. Consideraram-se ainda aspectos tais como o carácter, o andamento, o texto das canções. As obras ou extractos de obras do repertório musical português, abarcando o romantismo musical e o século XX, até à época actual, foram, portanto, escolhidas de acordo com as suas características musicais.

Além de todos os aspectos referidos, importa igualmente mencionar a preocupação que houve em seleccionar peças musicais adequadas às idades dos alunos. Daí resulta a incursão em temas clássicos da infância, como as canções de embalar (“Ó, ó, menino, ó”), os jogos tradicionais (“Que linda falua”), as danças (“Ó Ciranda, ó cirandinha”, “A viscondessa”), as lenga-lengas (“Era uma vez”, “Disse o galo prá galinha”), as canções tradicionais (“No meio do Mira”, “Este pandeiro”, “A mulher dos ovos”), os assuntos da infância (“Neve”, “O lagarto”, “A uma borboleta”). Foram também seleccionadas obras mais actuais, cujos temas vão ao encontro dos alunos de hoje (“Amigo é quem vem”, “Ponho um sapato”, “Cânone do pirilampo”, “O gato Dórico”), dando-se ainda a oportunidade aos alunos de escolherem uma peça de acordo com o seu gosto musical, trabalhado ao longo do ano lectivo. Seleccionaram-se ainda peças de compositores ligados à música portuguesa para a infância, como Cláudio Carneiro (“Arioso”), Fernando Lopes-Graça (“O lagarto”, “Andanças de poeta”), Maria de Lurdes Martins (“Allegretto”, “Andantino), Cândido Lima (“Neve”, “Açucena”), Sérgio Azevedo (“Lento”, “Melodia”).

Capítulo 3 – Proposta de manual suplementar

1. Breve abordagem sobre o conceito de infância

Antes de se apresentar os processos de elaboração deste manual suplementar de Formação Musical e de o revelar, parece ser pertinente abordar, ainda que brevemente, a evolução do conceito de infância. Como parece ser consensual, este conceito influenciou, entre muitas outras actividades, a maneira como as crianças aprenderam.

Com o advento do Renascimento, o acto de brincar passou a ter uma aceitação livre e a ser considerado um meio privilegiado de desenvolvimento do conhecimento e da inteligência. Vives, no seu *Traité de L'Enseignement* de 1612, “completa o sentido do jogo [...] como um meio de expressão de qualidades espontâneas ou naturais da criança” (Vives citado por Kishimoto, 2003: 13). Trata-se, pois, de uma forma nova de aceitação do jogo como brincadeira, uma nova mentalidade enquadrada numa percepção moderna de encarar a infância e a criança como ser dotado de uma natureza positiva e boa e que possui a capacidade de se expressar espontaneamente. Esta teoria e este novo pensamento irão conduzir-nos a uma nova corrente filosófica, o Romantismo.

Já no século XVII, em determinados estabelecimentos de ensino, verifica-se a introdução de “jogos nos programas de ensino, escolhidos e controlados pelos mestres” (Amado, 1999: 19). Mas, em pleno século XVII, as crianças muito jovens eram ainda tratadas como se fossem adultos, pois “não existia uma separação evidente entre jogos e brincadeiras reservadas às crianças e jogos de adultos, os mesmos eram comuns a umas e outros. Só aos três ou quatro anos é que existiam outras brincadeiras e brinquedos próprios” (*id.; ib.*).

No decorrer do séc. XVIII “começa a haver a preocupação de preservar a moralidade da criança, proibindo-lhe jogos classificados como impróprios e recomendando-lhe os classificados como apropriados” (*id.; ib.*).

Segundo Edda Bomtempo (2003: 58), remonta ao romântico século XIX o início da abertura do mundo infantil ao mundo da experiência adulta da imaginação. Kishimoto (2003: 30) corrobora, ao afirmar que “é dentro dos quadros do Romantismo que o jogo aparece como conduta típica e espontânea da criança”. Valoriza-se, então, a consciência poética do mundo e passa-se a encarar a criança como um ser em

desenvolvimento, com características próprias, mas com capacidade para imitar e dotada de livre espontaneidade. Como principais representantes desta tendência filosófica, podem-se citar filósofos e educadores como Jean-Paul Richter, Hoffmann e Fröebel “que consideram o jogo como conduta espontânea e livre e instrumento de educação da pequena infância” (*id.*; *ib.*). Na Alemanha, Goethe e Schiller eram especialmente sensíveis à componente imaginativa nos jogos das crianças e suas implicações no comportamento adulto, especialmente no que dizia respeito à educação artística. De acordo com Bomtempo (2003: 58) “Fröebel e Pestolazzi, pioneiros no campo da educação infantil, eram particularmente sensíveis à importância do jogo na infância relacionado à prática do ensino e educação da criança”.

Apenas a partir do século XVIII, com Rousseau, começou a ser plenamente reconhecido o direito à infância. E, de acordo com Amado (1999: 21), durante o século XIX “houve um esforço para generalizar a educação a um âmbito nacional”, o que levou à organização da escola pública nas últimas décadas desse século.

O reconhecimento da infância originou, entre muitos outros efeitos, mudanças em termos pedagógicos, consubstanciadas num progressivo focar do ensino e da aprendizagem nos alunos. Paralelamente, surgiram temáticas recorrentes inerentes à infância, como por exemplo as canções de embalar, os jogos tradicionais infantis e as lenga-lengas, muitas vezes musicadas, as danças, e determinados temas do quotidiano infantil como os animais e a natureza.

As crianças alcançaram o direito a brincar e a jogar jogos apropriados à sua idade. Progressivamente, esses jogos foram sendo integrados nos programas escolares, visando tornar o processo de ensino e de aprendizagem mais motivador e mais eficaz. Como se procurará mostrar, “a música e o som intervêm através dos jogos como material dum processo de aquisição do domínio da escuta, da concentração, da expressão; de tudo o que induz o valor pedagógico do próprio jogo” (Storms, 1991: 11).

Nos finais do século XIX, Groos considera que “o jogo é uma necessidade biológica, um instrumento e, psicologicamente, um acto voluntário (Groos citado por Kishimoto, 2003: 31). De acordo com a sua teoria construtivista, “o jogo é um processo de exercitação, de preparação e de progressiva afirmação da própria personalidade” (Groos citado por Antunes, 1971: 686). As teorias de Groos e de Darwin, quando associadas, reinventam um novo estatuto para o jogo que passa a ser valorizado e

justificado à luz não somente da Psicologia mas, também agora, da Pedagogia. Mas são, também, estas teorias que vão contribuir para a defesa da potenciação da exploração do conhecimento através da motivação interna da criança e da influência que os estímulos externos exercem sobre essa motivação. Segundo Kishimoto (2003: 38), “ao utilizar de modo metafórico a forma lúdica (objecto suporte de brincadeira) para estimular a construção do conhecimento, o brinquedo educativo conquistou espaço definitivo na educação infantil”.

O século XX foi finalmente, conforme previsto por Ellen Key “o século da criança [no qual] o desenvolvimento escolar é um dos traços mais marcantes” (Ellen Key citada por Amado, 1999: 21-22). No início deste século surgiu “uma corrente conhecida por Escola Nova. [...] Esta corrente criou uma alternativa para a educação tradicional intelectualista e livresca, propondo uma atitude mais viva e activa” (Amado, 1999: 22). Arquimedes Santos realça a função indispensável do jogo no crescimento e desenvolvimento da criança e as funções pedagógicas do jogo na Escola Nova. O jogo é uma

“actividade própria da criança, indispensável ao seu equilíbrio afectivo e intelectual, desempenha uma função primacial no seu desenvolvimento, e, por assimilação, transformando o real às necessidades do eu [...] Pode considerar-se dupla a função pedagógica dos jogos em especial nos métodos da escola nova e sobretudo no ensino maternal: por um lado como meio de expressão de si próprio, e, por outro, já como jogo de regras, como meio de aprendizagem. É mais nesta segunda via que se inserem os jogos educativos, os quais permitem um desenvolvimento na esfera sensorial, perceptiva, cognitiva, permitindo também uma melhor observação, treino da memória, da atenção, e, na esfera social, uma melhor adaptação ao mundo dos outros” (Santos, 1971: 687).

De acordo com Manoel Oriosvaldo de Moura, é na segunda metade do século XX que aparecem as contribuições mais relevantes para o aparecimento de propostas de ensino que incorporam o uso de materiais pedagógicos em que os alunos possam ter parte activa na aprendizagem. São as contribuições de teóricos, como Jean Piaget, e Lev Vigotski, que definitivamente marcam as novas propostas de ensino com bases mais científicas (Moura: 2003: 75). A análise dos novos elementos incorporados no ensino não pode deixar de considerar o avanço das discussões cujo tema é a educação e dos factores que contribuem para uma melhor aprendizagem. Assim, “o jogo aparece, deste modo, dentro de um amplo cenário que procura apresentar a educação em bases cada vez mais científicas (Moura: 2003: 76).

É com a evolução romântica que verdadeiramente se estabelece a relação entre o jogo infantil ou brincadeira e a educação/formação. Ao longo dos tempos, a função pedagógica dos jogos tem sido reconhecida e defendida por diversos pedagogos e psicólogos. Segundo Kishimoto (2003: 28), “o Renascimento vê a brincadeira como conduta livre que favorece o desenvolvimento da inteligência e facilita o estudo”.

Obras de personalidades como Rousseau, Herbart, Froebel, Pestalozzi e Maria Montessori contribuíram decisivamente para a valorização da criança. Rousseau, mesmo limitado pelos horizontes da sua época – séc. XVIII -, viu longe e afirmou com imensa força a especificidade da criança. Em *Emílio* (1762), Rousseau foi o primeiro autor “a dar um autêntico impulso ao novo conceito de família baseado no amor maternal [e a] a escrever sobre a diferença entre a mente da criança e do adulto, a reconhecer a infância como uma idade psicologicamente distinta, uma fase com características especiais que tem de ser estudada e respeitada” (Amado, 1999: 20). Rousseau foi, portanto, determinante na valorização do conceito de infância. Pestalozzi, através do seu conceito de ‘educação do homem do povo’, deu uma nova contribuição a uma educação baseada no respeito pelo educando. Por sua vez, Herbart e Froebel foram decisivos para a concretização dos ‘Jardins de Infância’ – que encerram toda uma visão nova da infância. A infância foi um tema fundamental para Maria Montessori que no seu livro *Casa dei Bambini* se apercebeu da importância de tratar a criança de modo carinhoso, estimulando a sua curiosidade por formas e cores, pela manipulação de objectos, num ambiente calmo.

Embora já no séc. XVIII se preconizasse o respeito pela autonomia da criança, foi no século XIX que esta passou a estar, como nunca estivera, no centro da família. Entre muitas outras ‘inovações’ e progressos, “começa a considerar-se a pedagogia como objecto de estudo” (Amado, 1999: 20).

No século XIX começaram, então, a aparecer com maior veemência obras – literárias e musicais, entre outras -, dedicadas ao mundo da infância ou destinadas a serem interpretadas por crianças, não obstante já existirem, anteriormente, algumas obras musicais que cumpriam esses objectivos. Esta é a principal razão de se ter delimitado o repertório musical, desde o romantismo musical até à actualidade.

Seguindo um critério pedagógico cada vez mais focalizado no aluno - que despontou com Rousseau, Herbart, Froebel, Pestalozzi e Maria Montessori -, as actividades propostas no manual suplementar que se elaborou são baseadas em métodos activos. O jogo musical, dada a sua importância crescente, por ser normalmente uma actividade lúdica e que faz parte do universo das crianças, e por se afigurar uma actividade capaz de desenvolver a sociabilidade, desenvolver a atenção e a concentração, favorecer o desenvolvimento de conhecimentos e competências musicais, favorecer o acto criativo, assume um papel importante nas planificações propostas. Também foram consideradas as danças tradicionais infanto-juvenis, dado serem uma actividade potencialmente motivadora e capaz de ligar vários aspectos musicais, favorecendo-os. As lenga-lengas, que já percorreram várias gerações, são também usadas nas planificações propostas, por se tratar de instrumentos muito ricos - quer sob o ponto de vista linguístico, como sob o ponto de vista musical -, e por integrarem o mundo infantil. Outras actividades, que muitas vezes preenchem as actividades da infância, são propostas, como por exemplo a declamação de textos e poemas, o teatro - através da dramatização e da coreografia de canções - e a pintura - capaz de inspirar obras musicais.

2. Repertório musical usado na elaboração do manual suplementar

O repertório de Música Portuguesa a utilizado neste Manual Suplementar de Formação Musical pode ser dividido em dois géneros: Música Erudita e Música Tradicional. A Música Erudita inclui a Música de Autor - não se trata de música feita por compositores famosos, mas sim de compilações de canções elaboradas por professores respeitados no meio dos profissionais da educação musical.

Foram considerados os contributos que diversos pedagogos têm dedicado, ou dedicaram, ao ensino e à aprendizagem da Música. Destacam-se, entre muitos outros que serão considerados neste estudo, os contributos de pedagogos como Edgar Willems, Zoltan Kodály e Carl Orff.

Edgar Willems tornou-se relevante para este trabalho pela importância que atribuiu às canções, que podem servir objectivos melódicos (*canções para a transposição, canções em modo menor*), rítmicos (*canções para os 4 modos rítmicos, canções para figuras e fórmulas rítmicas*), de associação altura/nome da nota (*canções de nome das notas*), entre outros (Simões, 1988: 7-21). Para Willems (1970: 30), “o canto, que é a expressão mais natural da música, deve servir não apenas de ponto de partida na música, mas também acompanhar o aluno no seu desenvolvimento até às classes da virtuosidade instrumental ou de composição”. Willems revelou-se também importante para esta pesquisa pelos métodos que propôs para introduzir a leitura e a escrita, preparados com “exercícios sensoriais, canto, ordenações elementares (sons e nomes), exercícios corporais para a plástica e para o sentido do ritmo e da métrica e, destes, em especial o do tempo” (Willems, 1984: 6). Destaca-se a associação som/grafismo, e a leitura por relatividade do nome das notas na pauta simples, sem clave.

Zoltan Kodály foi, igualmente, fonte de inspiração pela importância atribuída ao canto. O autor refere-se até à educação musical sublinhando que “[s]e tentássemos exprimir a essência desta educação numa só palavra, ela só poderia ser – Cantar!” (Kodály citado por Cruz, 1995: 8). Cantar é fundamental para a compreensão e para o desenvolvimento musical da criança, pois é através da voz que esta assimila e vivencia todas as noções musicais. Kokas explica melhor o valor do canto na pedagogia de Kodaly:

“O elemento importante da concepção de Kodály é a constatação de que o canto leva mais directamente à compreensão e à penetração da música.

Dá uma vivência completa e nele todo o corpo participa. (...). É um utensílio apto a codificar e transmitir emoções, a criar relações emocionais. Facilita o desenvolvimento do ouvido interno, ou seja da imaginação interior das relações e da sequência dos sons, intervalos e melodias, do ponto de vista da altura. O ouvido interno constrói-se progressivamente segundo capacidades inatas (...) Neste processo longo e complicado o canto tem particular importância” (Kokas citado por Cruz, 1995: 8).

Os princípios metodológicos para a Educação Musical de Carl Orff foram, igualmente, considerados neste trabalho.

Conforme salientou Maria de Lourdes Martins, como

“humanista e homem de teatro e de acordo com a filosofia, [Orff] necessitava conhecer profundamente o mundo misterioso da infância, inserir-se na sua vida maravilhosa, nos seus sonhos e nas suas brincadeiras, para poder planejar uma educação musical partindo dos gostos e dos interesses das crianças, e não do mundo dos adultos” (Martins citada por Vieira, 1998: 23).

Ainda de acordo com Vieira (1998: 23-24), Orff encontrou a fundamentação pedagógica de que a experiência deve anteceder o conhecimento na sua própria observação do comportamento das crianças nos jardins-de-infância - fazendo rodas, entoando lenga-lengas, inventando histórias, correndo, saltando. Deste modo, refere Vieira (*id.*; *ib.*), “Orff apercebeu-se do carácter instintivo da criatividade da criança e da sua natural desinibição muito antes dos estudos de Torrance (1967) alertarem para a quebra no processo criativo que se verifica na criança por volta dos nove anos de idade. O próprio *Pestalozzi* alicerçou o funcionamento dos seus *Kindergarten* no conceito de que cada pessoa só adquire a experiência e o conhecimento daquilo que viveu”.

Criatividade e improvisação são dois conceitos fundamentais nos princípios de Orff que foram bastante considerados no processo de elaboração deste manual suplementar. Conforme realça Vieira (*id.*; *ib.*):

“Uma improvisação que partia do próprio corpo enquanto instrumento primordial (qualquer parte do corpo podia servir para improvisações rítmicas), e que era alargada à improvisação vocal (tonal ou modal), e à improvisação instrumental. A criança deveria ser capaz de improvisar melodias sobre uma base harmónica, um ostinato ou um bordão, ou de, ela própria, improvisar um ostinato ou um bordão para uma dada melodia”.

Também foi tido em conta, neste trabalho, quer o instrumental *Orff*, “corolário, quer da metodologia *Orff*, quer da do próprio Dalcroze” (*id.*; *ib.*), quer o jogo musical.

“Partindo dos jogos rítmicos mais simples e do recurso às palavras mais básicas (como o nome das crianças), passando por canções de estrutura tonal ou modal, e oferecendo aos alunos possibilidades de improvisação individual e colectiva, Orff elaborou uma metodologia que fornece às crianças experiências que lhes permitem construir um vocabulário rítmico, tonal, modal, e harmónico. É esse vocabulário construído activamente pelas crianças, e não apenas por imitação, que lhes serve de base para novas experiências criativas e de improvisação” (*id.*; *ib.*).

2.1. Repertório Erudito

Na Música Erudita, abordou-se o período Romântico e a Música do século XX, até ao período contemporâneo.

O período Romântico será abarcado por João Domingos Bomtempo, José Viana da Mota e David de Sousa. Estes compositores foram, e continuam a ser, referências da Música Portuguesa.

João Domingos Bomtempo viveu entre 1775 e 1842. Foi, segundo Marques da Silva (s/d: 115) “um dos mais notáveis pianistas portugueses de prestígio internacional [e] um dos compositores lusíadas mais eminentes, bem como o nosso maior vulto musical do início do período romântico”. Contactou com os centros musicais mais evoluídos da sua época (Paris e Londres), “podendo-se considerar o seu estilo fundamentalmente o de um pré-romântico, uma vez que, tanto nos elementos formais e de linguagem que integra, como no plano ambicional e expressivo que patenteia, corporiza uma fase bastante pronunciada de transição para o Romantismo” (Marques da Silva, s/d: 116). João Domingos Bomtempo também se destacou pela sua acção pedagógica, através da “criação e estruturação pedagógica do nosso primeiro Conservatório e dos estudos musicais em Portugal (até então confinados aos limitados recursos do Seminário Patriarcal e da Universidade de Coimbra) ” (Marques da Silva, s/d: 115). Como pedagogo e professor de piano, de sólida reputação internacional, publicou *12 estudos op. 19* e *Elementos de Música e Método de tocar pianoforte*, “onde

se torna evidente a influência do congénere *Gradus ad Parnássum* de Cléménti” (Marques da Silva, s/d: 119).

José Viana da Mota (1868-1948) foi igualmente um pianista virtuoso e pedagogo, cuja “influência [teve] enorme projecção nacional, devendo-se-lhe, directa ou indirectamente, a formação de quase toda a actual «escola de pianistas» ” (Marques da Silva, s/d: 134). Foi também regente de orquestra. Como compositor, Viana da Mota foi “um criador consciencioso e um artista inspirado, alicerçado numa vasta cultura geral (estética, literária e filosófica) [...]. Na base da sua criação musical estaria sobretudo a sua formação germânica mais de feição clássica do que romântica” (Marques da Silva, s/d: 135). No entanto, muitas das suas composições afiguram-se como uma “síntese cultural original luso-germânica reflectida muito especialmente na sua obra para canto e piano (Lieder)” (*id.*; *ib.*).

David de Sousa (1880-1918), após se ter aperfeiçoado na Alemanha (no estudo de violoncelo) fundou em 1918, com Luís Pereira, a Orquestra Sinfónica Portuguesa “cuja regência assumiu, evidenciando-se nos concertos realizados com ela no Teatro Politeama” (Marques da Silva, s/d: 156). Morreu prematuramente dois anos depois de ter sido nomeado professor do Conservatório. Como compositor deixou obras para orquestra, como *Rapsódia Eslava* e *Babilónia*, poemas sinfónicos, obras para piano solo, para canto e piano, para violino e para violoncelo, e a ópera *Frei Luís de Sousa*. As obras de David de Sousa, de acordo com Marques da Silva (s/d: 156), seguem, na generalidade, “a linha de influência do Grupo dos Cinco (russos) ”.

Luís de Freitas-Branco (1890-1955), Cláudio Carneiro (1895-1963), Fernando Lopes-Graça (1906-1994) ou Joly Braga-Santos (1924-1988) são compositores que, segundo Azevedo (1998: 30), “emergem no panorama musical nacional, dando-lhe nalguns casos um vigor e uma qualidade em geral mais pronunciada do que a atingida no século [XIX] que terminava. Luís de Freitas Branco é mesmo frequentemente apontado como “o «introdutor do modernismo musical em Portugal», pelo papel preponderante que lhe coube na aproximação da música portuguesa do seu tempo às correntes estéticas mais inovadoras, realizada na sua obra de compositor, musicógrafo e pedagogo” (Nery & Castro, 1991: 159).

No entanto, um compositor que se destaca na música portuguesa do século XX é Fernando Lopes-Graça, considerado por Nery e Castro (1991: 171) como “indubitavelmente a personagem dominante da vida musical portuguesa durante o

período salazarista e marcelista”. De Lopes-Graça foram incluídas duas canções do ciclo *Esta Nuvem e as outras*.

A música do actual século XXI está igualmente representada através de compositores como Sérgio Azevedo.

Defendendo e até estimulando a utilização de repertório infantil no processo de ensino e de aprendizagem das crianças, Fernanda Magno Prim alude que “as canções e rimas infantis são a expressão do mundo da criança, por um lado, e o reflexo do mundo do adulto em que estão inseridas” (Prim, 2001: 30). Esta autora é favorável à utilização de literatura oral infantil, lengalengas, danças de roda e canções, pois através deste tipo de repertório, por exemplo num contexto de jogos e brincadeiras, a criança pode desenvolver a sua inculturação e progredir (prosseguir) a sua educação [utilizar esse repertório na sua educação].

Na escolha da Música de Autor, procurar-se-á incluir autores cujo trabalho foi, ou é, de alguma maneira, reconhecido por personalidades da área da Música. É o caso, por exemplo, de Delfina Figueiredo. As canções do seu livro, *Cantigas da minh'Avó* “são frutos de princípios de vida” (Willems citado por Figueiredo, 1982: 3). Por essa razão, o pedagogo insistiu no sentido de que fossem publicadas. Nesse livro, a autora propõe actividades para cada canção. Um outro exemplo de Música de Autor é o livro *Cantigas para Crianças*, de Luísa da Gama Santos e Ignez Mazoni. A obra é prefaciada pela Professora Maria Teresa de Macedo, uma das mais insignes professoras de Formação Musical portuguesas. Esta professora refere que “esta colectânea de cantigas é o fruto de anos de labor, de experiência vivida e alimentada por esse fogo sagrado que Edgar Willems sabia desencadear nos seus discípulos” (Santos e Mazoni, 1990: 6). A professora Maria Teresa de Macedo salienta, ainda, que a grande variedade temática abordada e os textos, bem adaptados ao nível etário a que se destinam, justificam que “este livro de cantigas mereça atenta consulta, pois contribuirá, de forma positiva, para o alargamento do leque de opções que, neste campo, se deparam aos professores de educação musical” (Santos e Mazoni, 1990: 7). *Histórias de Cantar*, de Margarida Fonseca Santos, além de ser “um livro com canções escritas ao longo dos anos para os miúdos com quem trabalhei, [...] inclui, igualmente, uma descrição de projectos onde estiveram, lado a lado, a música, a escrita, as artes plásticas e o teatro” (Santos, 2006: 73). Estes relatos realçam a ideia da autora de que “quanto mais se interligarem as artes, mais a aprendizagem e o crescimento emocional e artístico serão sólidos” (Santos,

2006: 5). Segundo Regina Castro, também as canções de *O Segredo Maior*, de João Lóio, já “foram vividas por muitas pessoas: actores, músicos, encenadores” (Lóio, 2006: 7). As letras destas *Canções a Brincar* afiguram-se bastante diversificadas e ricas. Abarcam um largo espectro de temas da vida (vivência) infanto-juvenil quotidiana actual. São, ainda de acordo com Regina Castro, “canções a brincar, mas que falam também de coisas sérias: o mistério da vida, o amor, a amizade, que nos remetem para o conhecimento do mundo dos afectos” (Lóio, 2006: 7). As canções de Mário Nascimento têm, regra geral, objectivos didáctico-pedagógicos. A letra contribui para que se alcancem esses objectivos. Assim, por exemplo, as canções *O gato Dórico* e *Eólio nos bronzeados* indicam o modo dórico e eólio, respectivamente. Portanto, ao cantar a melodia, o aluno deverá associá-la ao modo correspondente.

2.2. Repertório Tradicional

As canções e as danças tradicionais são uma parte essencial da cultura de um povo, pois mostram claramente o sentimento desse povo em relação a diversas actividades do seu quotidiano, assim como quanto aos seus rituais e símbolos. A música tradicional de uma determinada comunidade proporciona-nos a música no seu estado mais primitivo, sendo, portanto, aí reveladas as reais características e anseios dessa população. Assim, pode afirmar-se que a música tradicional, particularmente a canção tradicional, reflecte o modo de ser e de estar de um povo, que nela se expressa (que se expressa através dela).

Neste manual suplementar, incluiu-se música tradicional portuguesa, quer na sua versão original - por exemplo, do *Cancioneiro Popular Português* (Giacometti, 1981) ou do livro *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música* (Torres, 2001) -, quer numa versão harmonizada por um compositor reconhecido, como é o caso das *Canções e rondas infantis* (Lopes-Graça, 1981) ou da canção *Ó Ciranda, ó cirandinha*, harmonizada por José Manuel Nunes (Lopes, 2002: 30-31).

Incluiu-se ainda canções nas versões original e harmonizada, como por exemplo *A mulher dos ovos* (Torres, 2001: 114) e *Barqueiro* (Torres, 2001: 147), versões originais de, respectivamente, *As mulheres dos ovos*, harmonizada por Fernando Lopes-Graça (Lopes-Graça, ano, pp.), e *No meio do Mira*, harmonizada por Fernando C. Lapa (Lapa: 2003: Separata).

Lopes-Graça, na sua obra *A canção popular portuguesa*, pergunta “por que amamos nós a nossa canção popular e por que entendemos que a devem amar os portugueses” (Lopes-Graça, 1991: 49). Imediatamente responde, “em primeiro lugar porque ela é bela” (*id.*; *ib.*), referindo logo “a sua indiscutível qualidade estética” (*id.*; *ib.*). Pensamos que bastaria este motivo para incluirmos canções tradicionais portuguesas no Manual de Formação Musical a elaborar. Lopes-Graça (1991: 51) realça ainda que sendo

“Expressão e documento da vida, sentimentos, aspirações e afectos do nosso povo, a canção portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa. Mais do que qualquer outra manifestação do nosso temperamento, da nossa cultura ou das nossas capacidades, ela nos define e integra na nossa realidade psicológica e social. Amá-la, é conhecermo-nos no que em nós existe de mais fundo e enraizado no solo natal; defendê-la, é defender portanto uma parcela de nós mesmos, da nossa individualidade, da nossa história íntima. Verdadeiras e preciosas relíquias artísticas, as nossas canções populares têm jus [...] a ser protegidas, conservadas, olhadas com carinho e respeito, porque testemunhas de uma cultura que, nas suas glórias ou nos seus desfalecimentos, é a imagem do que fomos capazes ou o estímulo para diligenciarmos ultrapassar-nos”.

Durante a sua existência, Lopes-Graça interessou-se bastante pela música tradicional portuguesa, tendo-a demarcado do conceito de música popular urbana.

O musicólogo Michel Giacometti, no prémio do *Cancioneiro Popular Português*, refere a importância de se restituir aos portugueses a canção tradicional portuguesa, pois esta “lhe pertence de uma herança legítima, nem sempre avaliada justamente como um dos mais preciosos bens do património comum” (Giacometti, 1981: 5). A grande diversidade temas e de proveniências patentes nestas canções foi evidenciada na

“Ingrata tarefa de seleccionar espécimes, cujas estruturas, estilos, géneros e funções diversificados delineassem traços fisionómicos de uma tradição, em que se reconhece, como característica essencial, um multissecular enraizamento e, ao mesmo tempo, um incessante rejuvenescimento, a sublinhar a inalterada capacidade criadora do povo português.

[Apresentamos], deste modo, algumas feições elementares do canto, por um lado, e, por outro, polifonias de elaborada estruturação; ritmos a

escandir os gestos do trabalho, e expressões libertas de quaisquer cânones; fórmulas severas inscritas em ritos remotos e inspirações circunstanciais; documentos arquivados em páginas de cancioneiros esquecidos, e imagens recônditas na memória colectiva; gritos isolados clamando na solidão dos campos, e vozes unidas a reclamar a terra e o pão” (Giacometti, 1981: 5).

Rosa Maria Torres, no seu livro *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*, menciona, referindo-se às canções tradicionais portuguesas, “os verdadeiros tesouros” (Torres, 2001: 15) que a têm acompanhado nas suas actividades musicais, tendo-se apercebido de “quantas relíquias da nossa tradição musical jazem adormecidas nas Bibliotecas Públicas e com raras possibilidades de divulgação” (Torres, 2001: 15). De acordo com esta autora, muitas dessas melodias são de fácil leitura. Outras, contudo, “não são nada coisas simples e ingénuas, mas belíssimas melodias, largamente elaboradas, de um equilíbrio plástico perfeito, de uma ampla «respiração», e carregadas de um potencial ora dramático, ora patético, ora simplesmente lírico, que faz delas pequenas maravilhas de expressão e musicalidade” (Lopes-Graça, ano: pp.). Torres realça a importância da canção tradicional, que se afigura como um importante legado cultural, “a grande fonte alternativa a todo este amálgama sonoro dos *mass media*, muitas vezes indiferentes a qualquer critério de selecção ou a qualquer política encaminhadora para um profundo reconhecimento dos nossos valores culturais” (Torres, 2001: 14). Torres (2001: 14) salienta ainda que,

“Tal como num conto, as canções são poemas que «cantam» a natureza na sua grande diversidade e as pessoas com os seus sentimentos, fantasias e ritos, ora despertando, ora excitando o imaginário da criança. Uma canção, interpretada em diferentes fases do crescimento do indivíduo, faz-lhe despertar diferentes vibrações, quer físicas, quer mentais, quer psicológicas”.

Compositores com Maria de Lurdes Martins e Fernando Lapa também têm contribuído para a valorização da música tradicional portuguesa, nomeadamente através da harmonização de melodias tradicionais. Uma parte importante deste repertório é constituída por obras para a infância, como por exemplo, *Peças para Crianças*, de Maria de Lurdes Martins, que contém onze canções populares portuguesas harmonizadas. Fernando Lapa defende que “a música popular deve acompanhar a formação das crianças, pois é uma «parte importante da nossa memória e das nossas raízes»” (Lapa, 2003: separata).

3. Descrição da organização do manual

3.1. Objectivos gerais

As actividades propostas neste manual complementar têm como objectivo principal ajudar os alunos na sua formação musical, em sentido lato, assim como auxiliar os alunos na descodificação e interpretação do código musical. Por esse motivo se lhes dá uma muito particular atenção e a maior importância, partindo sempre de estratégias sensoriais a nível auditivo. Também foi considerado o aspecto lúdico das actividades, como estratégia de motivação, embora visando sempre alcançar objectivos musicais.

Os objectivos gerais que se pretendem alcançar através das actividades propostas são: desenvolver a acuidade auditiva; desenvolver a audição interior e a memória; sentir e manter a pulsação; desenvolver o sentido de afinação; desenvolver a expressividade musical – [tendo em conta as indicações de altura e duração do som, carácter, andamento, mudança de andamento, dinâmica, acentuação e articulação, entre outras, e considerando ainda a época, o estilo e o compositor -]; contribuir para o enriquecimento da cultura musical dos alunos; desenvolver os processos de decifragem do código musical, tanto individualmente como em grupo. Pretende-se, ainda, contribuir para uma cada vez maior autonomia na abordagem/estudo da obra musical.

3.2. Diversificação de estratégias, actividades e repertório musical

Um dos princípios que orientaram a elaboração destas fichas de actividades foi a diversificação das estratégias. Ao procurar atingir-se um determinado objectivo através de várias estratégias, pretende-se que as sessões tenham mais interesse, por serem mais variadas. Acredita-se que assim os alunos ficam melhor preparados, pois ensaiaram diversas formas de atingir os objectivos pretendidos. Por outro lado, vai-se ao encontro dos alunos que têm mais dificuldades em adquirir determinado conhecimento ou competência através de uma determinada estratégia.

Identicamente, procurou-se diversificar as actividades musicais propostas ao sugerirem-se actividades de composição, literatura, audição, aquisição de destrezas e

performance, de acordo com o ‘conceito’ de C(L)A(S)P⁹, criado por Keith Swanwick (1991: 47). Sobre este assunto, Ana Maria Ferrão e Paulo Rodrigues (2008: 60) recordam que “uma mesma actividade musical – ou seja, uma mesma vivência ao nível do som e das suas componentes tímbricas, rítmicas, melódicas e expressivas – [é] susceptível de produzir diferentes reacções nas crianças e de ter repercussões mais ou menos significativas no seu amadurecimento musical”. Consideram ainda o modo como o educador intervém e o ambiente musical por ele criado, isto é, “as suas atitudes enquanto performer, no que respeita a capacidades criativas, de comunicação e de expressividade. [Estas atitudes] poderão direccionar a forma da criança se relacionar com a música.” (Ferrão & Rodrigues, 2008: 60).

Por outro lado, deve ter-se ainda em consideração que as actividades sugeridas aos alunos mais jovens podem continuar a ser desenvolvidas numa fase posterior, na qual serão realizadas com maior segurança e consciência musical. De acordo com Ferrão e Rodrigues (2008: 64-65), “os Jogos Tradicionais infantis podem ser realizados autonomamente pelas crianças entre si; as propostas de Sonoridades, Rimas Infantis e Audição Musical são passíveis de abordagens mais desenvolvidas; as acções propostas para as Canções, o Ritmo e o Movimento concretizar-se-ão segundo padrões mais complexos de desenvolvimento vocal e motor”.

Também a diversidade de épocas¹⁰, de compositores e de formações instrumentais, reflectidas na escolha do repertório para cada sessão, pode contribuir para manter elevada a motivação dos alunos. Ferrão e Rodrigues (2008: 59) corroboram a ideia de que a diversificação do repertório musical permite ao educador participar de forma “mais consciente no processo de desenvolvimento musical da criança (nomeadamente [ao nível das] competências auditivas, motoras e vocais)”. Assim, de acordo com estes autores, variando-se a selecção de obras musicais contribui-se “simultaneamente para que o educador se sinta capaz de proporcionar situações diversificadas de realização musical para a criança (assumindo o papel de intérprete musical e de criador do ambiente sonoro envolvente) e para que consiga concretizar

⁹ C(L)A(S)P - sigla inglesa da autoria do pedagogo musical Keith Swanwick, cujas iniciais significam Composition, literature studies, Audition, Skill acquisition e Performance (Swanwick, 1991: 42).

¹⁰ Desde o romantismo musical do século XIX até à música contemporânea.

momentos gratificantes de realização musical com a criança (procurando uma interacção intencional que mobilize acções específicas) ” (*id.; ib.*).

Neste sentido, procurou-se que o repertório musical fosse variado, tanto em relação à época, estilo e formação instrumental, conforme anteriormente referido, como em relação aos ambientes musicais criados através do repertório. Ou seja, pretendeu-se que as obras musicais seleccionadas fossem adequadas à interpretação - entoada e/ou instrumental - de géneros musicais distintos, à realização de jogos tradicionais e/ou infantis, à coreografia e à dança.

A variedade de processos pode, pois, contribuir para quebrar determinadas rotinas. A título de exemplo cita-se Margarida Fonseca Santos (2006: 57), que afirma “que podemos – e devemos! - sempre que possível, variar as harmonizações”.

Conforme referem Ferrão e Rodrigues (2008: 60), afigura-se, portanto, vantajoso oferecer às crianças sessões musicais diversificadas no que concerne ao uso dos recursos, às estratégias implementadas, à incidência nos elementos da linguagem musical e aos momentos do dia-a-dia em que a música cumpre uma função integrada e integradora, “porque as crianças não crescem todas de igual modo e numa mesma direcção – ainda que vivenciem experiências e processos idênticos” (*id.; ib.*).

Não obstante, deve ter-se sempre em conta a consolidação dos conhecimentos e das competências adquiridos, sob pena de se desaproveitarem vivências musicais importantes. Porém, o processo de consolidação não tem de ser, necessariamente, aborrecido. Luísa Amado (1999: 131) comprova que “as crianças podem, por exemplo, ouvir a mesma obra repetidas vezes, sentindo com isso um grande prazer e sedimentando as aprendizagens”.

O processo de ensino e de aprendizagem é contínuo e é caracterizado por avanços, estagnações ou retrocessos. Por isso, Ferrão e Rodrigues (2008: 61) alertam que as actividades devem ser implementadas periodicamente, de acordo com uma estrutura sistematizada de concretização e de acordo com os objectivos musicais enunciados, para que o desenvolvimento musical se dê de uma forma natural. Porém, alertam para o facto de não se desejar “ensinar música” a crianças que estão a iniciar os seus estudos musicais. Conforme afirmam, “o tempo encarregar-se-á de fazer surgir o conhecimento em acção” (*id.; ib.*).

Outro princípio tido em conta foi o ensino e a aprendizagem de conteúdos programáticos por comparação. Pensa-se que desta maneira os alunos aprendem melhor as noções de modo maior / menor, divisão binária / ternária do tempo, tónica / dominante / subdominante, entrada a tempo ou em anacrusa, entre outras.

Os conteúdos programáticos são apresentados cumulativamente. Em cada actividade proposta, parte-se do princípio que os alunos já adquiriram os conhecimentos dos conteúdos apresentados nas actividades anteriores.

3.3. Reflexão sobre a sequência das fases de aprendizagem

“É pela vivência em sociedade que nos tornamos seres sociais.
É pela vivência com outras culturas que os nossos horizontes se alargam.

É pela vivência com os outros - a convivência – que poderemos eleger aquele ou aquela com quem queremos partilhar a nossa vida.

É então óbvio que há-de ser pela vivência da música que formaremos músicos.

O código musical não é música mas tão somente um dos intermediários possíveis entre o criador e o executante”

(Pinheiro, 1999: 20).

Uma reflexão sobre a sequência das várias etapas da aprendizagem precedeu o processo de elaboração deste manual suplementar. Importa perceber quais os conhecimentos ou vivências indispensáveis a um correcto e harmonioso desenvolvimento.

Uma sequência de aprendizagem que parece natural, implícita na concepção de ensino da música preconizado por Kodály e, mais tarde, referido por Gordon, é a seguinte: ouvir, cantar, ler, escrever. Segundo os dois pedagogos, só após a prática musical pode aparecer a teoria musical. Assim, de acordo com Kokas,

“O essencial na concepção do ensino da música preconizado por Kodály é a educação estética: a música no centro da educação da criança. O facto de cantar, de fazer música de modo activo, torna possível pelo desenvolvimento sistemático de capacidades, a assimilação do conteúdo da

arte e também o aperfeiçoamento autónomo das suas capacidades” (Kokas citado por Cruz, 1995: 8).

Também de acordo com Pinheiro (1993, 1999, 2000), Santos (2006), Ferrão e Rodrigues (2008), entre vários outros autores, a vivência sensorial dos fenómenos musicais deve preceder todas as outras etapas, dado que “o desenvolvimento musical da criança [se] processa principalmente através de interacções sensoriais” (Ferrão & Rodrigues, 2008: 60). Conforme elucidam Ferrão e Rodrigues (*id.*; *ib.*), os fenómenos musicais são capturados através da audição, mas ainda com o auxílio da visão e do tacto. Pode constatar-se a importância da visão na apreensão do som se se acompanhar o movimento do corpo de um adulto enquanto este canta ou se se observarem as actividades motrizes ritmadas de uma dança. A função do tacto na captura do som, por sua vez, pode ser verificada ao sentir-se na pele a pressão rítmica de uma massagem ou tocar na vibração de um tambor. Atesta-se, portanto, que “o som é secundado pela visualização do movimento e pela corporeidade do toque” (*id.*; *ib.*).

Assim, de acordo com Pinheiro (1999: 19), deve-se aprender a linguagem musical pela mesma ordem que se aprende a língua materna, que é, “ouvir – falar – ler – escrever”. Ferrão e Rodrigues (2008: 64) reforçam esta ideia, ao apoiarem a seguinte cronologia: “escutar, interpretar, criar, interagir”.

Pinheiro (1999: 19) argumenta, questionando se é possível ensinar alguma pessoa a tocar um instrumento musical antes dessa pessoa saber ouvir. Questiona ainda como se pode fomentar o desenvolvimento da audição interior, qualidade fundamental de um músico, se se privilegia a leitura à verdadeira audição. Pergunta ainda pela memória, atributo essencial num músico. Assim, e após comparar a aprendizagem da linguagem musical com outras aprendizagens, conclui que “toda a aprendizagem passa por várias etapas que, em certas situações muito específicas, podem sofrer algumas alterações: 1ª A vivência 2ª A consciencialização 3ª A compreensão analítica e racional 4ª A autonomia na reutilização” (Pinheiro, 1999: 20).

Por sua vez, Ferrão e Rodrigues (2008: 58) alegam que quando o bebé nasce ainda não domina a linguagem dos adultos, isto é, desconhece os códigos de comunicação próprios da civilização em que nasce. Por isso, desde o seu nascimento, os bebés principiam um extenso percurso na descoberta e apropriação de sons e de gestos, conferindo-lhes funções e sentidos cada vez mais exactos. Para isso, começam logo a responder a estímulos sonoros. Ferrão e Rodrigues (2008: 58) mencionam ainda que,

frequentemente, o entusiasmo com as manifestações do bebé e a necessidade de dialogar afectuosamente com ele, induzem o adulto a apoiar-se no uso espontâneo e feliz de estruturas de comunicação com contornos musicais nítidos, como por exemplo, a alteração da modulação e do timbre da sua voz, o realce do contorno melódico e rítmico das palavras, o exagero na enunciação das interrogações e exclamações, o uso de vocalizos silábicos, a entoação de canções de embalar. É, pois, nesse meio descontraído, lúdico e afectivo que a criança principia o seu desenvolvimento musical. Através de estímulos musicais apropriados, resultantes do contacto com o ambiente sonoro que a envolve, a criança começa a estruturar elementos da linguagem musical relativos aos aspectos tímbrico, rítmico, melódico e expressivo. Gradativamente usará de forma mais consciente e intencional a voz, o corpo e objectos sonoros e “nesse caminho recorrerá a processos gradualmente mais complexos e interligados de percepção musical sensitiva, de imitação e reprodução de acções musicais, de audição discriminada, de memória musical, de antecipação sonora e de utilização pessoal (criativa) dos elementos de linguagem musical” (*id.*; *ib.*).

O conjunto de todas estas vivências, reunidas e processadas ao longo da vida, possibilitarão mais tarde recolher diversos proveitos. A título de exemplo, Pinheiro (1999: 20) refere que “ao interpretarmos ou ao criarmos estamos a utilizar todo um património cultural que fomos assimilando ao longo da vida, voluntariamente ou não, e que nos ajuda a criar elementos de referência no nosso sentido estético e conseqüentemente artístico”. Por isso, acrescenta Pinheiro (1999: 21), “o intérprete tem obrigatoriamente de ser um ‘consumidor’ [de obras musicais] antes de ser um ‘utilizador’ [do código musical]. Se ele não se ouve a si próprio como poderá ser ele o seu mais rigoroso juiz da sua execução?”. De resto, parece ser um enorme contra-senso preferir a formação visual à formação auditiva, no processo de formação de um músico.

No entanto, as actividades sugeridas aos alunos, com a finalidade de lhes proporcionar vivência sensorial dos fenómenos musicais, devem ter como intenção alcançar objectivos especificamente musicais previamente definidos. Ou seja, no entendimento de Ferrão e Rodrigues (2008: 59), para as actividades a realizar serem verdadeiramente educativas, devem estar adequadas às características do desenvolvimento integral da criança e devem, principalmente, basear-se em desígnios concretos do desenvolvimento musical no que concerne à aquisição progressiva e integrada de um código musical. Assim, estes autores sugerem a inclusão, nessas

actividades, dos elementos básicos da linguagem musical. Esses elementos podem ser abordados ao nível da percepção auditiva, da experiência motora e do complemento visual. Aliás, é a exploração responsável desses elementos musicais que legitima o uso de recursos extra-musicais, como por exemplo uma rima, uma imagem, um jogo ou um fantoche.

Concluindo esta reflexão, propõe-se a leitura, e conseqüente meditação, das seguintes palavras de João Pinheiro:

“Ouvir, escutar, dançar, cantar, reagir fisicamente à música, aguçar a curiosidade, experimentar a produção do som através de todo o tipo de objectos (que se destinem ou não à produção de sons musicais) incluindo os instrumentos musicais tradicionais e eruditos, resumindo, ter uma forte vivência musical, constitui uma etapa necessária e suficiente para fazer então uma iniciação instrumental digna desse nome” (Pinheiro, 1999: 21).

“As crianças têm de ir à música, mas a música também tem de ir às crianças. [Assim sendo], não são só as crianças que ficam mais ricas: nós, adultos/formadores, sentir-nos-emos largamente compensados; e a música terá, num futuro breve, ouvintes e praticantes com outros ouvidos e plenamente realizados artística e humanamente” (Pinheiro, 2000: 24).

No processo de elaboração deste manual procurou-se dar particular atenção às actividades que se afigurassem capazes de proporcionar uma vivência e uma prática musicais proveitosas aos estudantes – o apelo à cognição, isto é, à consciência musical, só aparece numa fase posterior, após os alunos terem assimilado determinadas noções e competências básicas. Assim, privilegiaram-se as estratégias orais que se afigurassem capazes de proporcionar vivências potencialmente importantes no crescimento musical dos alunos, nomeadamente estratégias em que o canto assumisse um papel determinante.

As estratégias propostas partem sempre de actividades sensoriais para actividades que requerem um domínio mais consciente dos conteúdos assimilados ou das competências desenvolvidas. Ou seja, são “baseadas em trabalho sensorial e nunca teórico” (Santos, 2006: 60), e visam iniciar ou aprofundar o estudo do código musical, ao nível da audição e da leitura/interpretação. Privilegiaram-se, portanto, as estratégias orais, como por exemplo “o cantar, a canção, a vivência harmónica e tímbrica, [que] são verdadeiros propulsores da motivação da aprendizagem musical que não devem ser negligenciados” (*id.*; *ib.*).

Também se adoptou, sempre que possível, o método de tentativa/erro, por se acreditar na sua eficácia. Por um lado, pode aprender-se imenso com os erros, afigurando-se uma sucessão de tentativas/erros como um método eficaz de ensino e de aprendizagem. Por outro lado, uma escolha baseada em tentativas/erros pode ser uma experiência extremamente motivadora. Um exemplo da adopção deste método é a harmonização de uma canção com a colaboração de um grupo de crianças. De acordo com Margarida Fonseca Santos (2006: 57), “não se trata de uma escolha harmónica consciente mas afectiva, numa sucessão de tentativas/erros, [escolhendo-se] a sequência que mais agrada ao grupo. Embora nem sempre se pense nestes termos, as crianças gostam de ouvir as harmonias e adoram – realmente adoram! – escolhê-las”, conclui a autora, reforçando a ideia de que “esta é uma óptima educação do ouvido harmónico que lhes vai proporcionar (no futuro) ouvir, tocar e escolher harmonias com base num conhecimento prévio” (Santos: 2006: 58).

As estratégias orais sendo potencialmente mais motivadoras são, portanto, estratégias mais eficientes, mesmo sob o ponto de do tempo dispendido até ao objectivo ser alcançado.

Dentro das estratégias orais, as actividades sensoriais afiguram-se, no entanto, de mais difícil implementação, quer por não se tratar de ‘apenas’ se implementar exercícios técnicos, quer por exigirem bastante empenho por parte do(a) professor(a) – quanto à preparação, à concentração e à actuação na aula e à análise dos resultados. No entanto, neste caso acredita-se que os fins justificam os meios.

Considerando, de acordo com Robert Mager (1975: 1), que o ensino é estéril e improdutivo se não se fizer evoluir o aluno no caminho pretendido, houve a preocupação de definirem os objectivos à partida. Assim, e ainda de acordo com Mager (*id.*; *ib.*), após se ter certificado que os conteúdos e as competências a adquirir pelos alunos correspondem a uma verdadeira necessidade, e que os alunos ainda não assimilaram esses conteúdos e competências, definiram-se os objectivos. Depois, em consonância com Pierre Bach (1991: 30-31), determinaram-se e sequenciaram-se aspectos tidos como importantes na elaboração deste manual suplementar. Assim, após a determinação dos objectivos a atingir, escolheram-se os conteúdos programáticos a explicar, elaborou-se uma grelha de progresso, determinaram-se as metodologias, estratégias e actividades através das quais se intenta que os alunos alcancem os

objectivos, e escolheram-se os recursos e materiais a utilizar. Assim, a escolha das obras musicais dependeu dos objectivos que se pretendem atingir e dos conteúdos através dos quais se pretende alcançar os objectivos determinados, isto é, “ [começou-se] por decidir o destino e depois [encontraram-se] os meios para lá chegar” (Mager, 1975: 1).

Estes não são, certamente, os únicos aspectos a considerar, assim como esta sequência não é a única possível, pois o processo de construção de um currículo, de um manual ou de uma planificação nem sempre é tão linear.

Para além dos aspectos enunciados, a elaboração deste manual suplementar teve em consideração as normas sobre manuais escolares em vigor, assim como o programa oficial da disciplina.

Algumas actividades propostas aliam a Música a outras artes, como por exemplo a literatura, a dança, a dramatização e a pintura. Acredita-se que, desta maneira, o processo de ensino e de aprendizagem é mais rico, e o grau de envolvimento e, portanto, o nível de motivação dos alunos é maior. Aliás, Margarida Fonseca Santos (2006: 56) afirma que

“é da interligação entre as várias artes que se chegará à verdadeira educação artística. Projectos que englobem a música, a dança, a escrita, o teatro, as artes plásticas são muito ricos em aprendizagens e permitem que cada criança envolvida dê o seu contributo numa ou mais áreas, não deixando de se envolver em todo o processo”.

Enfim, com todo o entusiasmo e humildade, e com imenso respeito por toda a comunidade educativa, pretendeu-se “contribuir para que as aulas dos mais pequenos [...] sejam cada vez mais preenchidas com música – cantada, tocada, ouvida – e menos com a preocupação teórica do ensino da escrita musical, cuja aprendizagem forçada antes da vivência tem como consequência o afastamento das crianças desta forma de expressão” (Santos, 2006: 56).

4. Sugestões didáticas

4.1. Quadro de sugestões didáticas para o 1º grau

Género Época	Título Compositor	Objectivos	Actividades	Conteúdos
Tradicional portuguesa; Sem arranjo.	“Que linda falua!”	- Sentir e distinguir a divisão binária e a divisão ternária do tempo.	Audição Dança Entoação Leitura Jogo	- Divisão binária e ternária do tempo. - Compasso 4/4 e 6/8.
Dança de roda. Tema tradicional luso-brasileiro Séc. XIX	“Ó Ciranda, ó Cirandinha” (Arr. José Manuel Nunes).	- Desenvolver a acuidade auditiva, nomeadamente no aspecto rítmico. - Desenvolver o conhecimento auditivo da forma e do fraseado. - Dançar uma cantiga de roda.	Audição Dança	- Entrada a tempo e em anacrusa. - Elementos musicais globais da canção: forma, fraseado (pergunta / resposta), número de compassos, instrumento.
Séc. XIX	“Quinteto em mi bemol, op. 16” – 3º andamento, cc. 1 – 8 (João Domingos Bomtempo)	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente nos aspectos rítmico e melódico. - Desenvolver o conhecimento auditivo das técnicas de staccato/legatto e de pizzicato/arco. - Desenvolver o conhecimento auditivo de forma e de fraseado.	Audição Análise	- <i>Staccato / legatto</i> ; - <i>Pizzicato / Arco</i> ; - Tónica/Dominante; - Entrada a tempo e em anacrusa; - Instrumentos que compõe o quarteto de cordas.
Tradicional portuguesa; Sem arranjo.	“Ó, ó, menino, ó” (Nozede de Cima, Tráz-os Montes).	- Desenvolver: a acuidade auditiva, (aspecto melódico e harmónico); - Distinguir, auditivamente, melodia e harmonia.	Audição Entoação	- Melodia e harmonia - Bordão. - Modo de ré: finalis e repercussa.
Texto tradicional. Melodia clássica (autor).	“Era uma vez” (Rita Andrade).	- Sentir a divisão binária e a divisão ternária do tempo. - Sentir o modo Maior e o modo menor. - Desenvolver a acuidade auditiva.	Audição Entoação Performance instrumental Criatividade / Improvisação.	- Divisão binária e a divisão ternária do tempo - Modo Maior e o modo menor - Intervalo harmónico de 3ª.
Séc. XX.	“Allegretto” (Maria de Lourdes Martins)	- Desenvolver os processos de decifragem do código musical, tanto individualmente como em grupo.	Audição Performance gestual Entoação	- Elementos musicais: <i>staccato</i> , ligadura de expressão; <i>mf</i> , <i>p</i> ; <i>rall.</i> , <i>a tempo</i> .
Tradicional portuguesa.	“No meio do Mira” (Arr: Fernando Lapa).	- Desenvolver a capacidade de improvisar.	Criatividade / Improvisação Entoação Performance instrumental	- Forma: pergunta/resposta.
Séc. XX.	A Neve Cândido Lima	- Desenvolver a capacidade de representar uma canção. - Desenvolver o conhecimento do código escrito musical.	Jogo Entoação Dramatização	- A tonalidade menor, o carácter, o andamento (<i>andantino</i>), o compasso 6/8, as indicações (<i>molto legato</i> , arpejado, <i>cantabile</i> , <i>pp</i> , 8ª acima).
Tradicional portuguesa; Sem arranjo.	“Este pandeiro”	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente melódica. - Desenvolver a capacidade de improvisar.	Audição Criatividade / Improvisação Entoação	- Frase musical; - Ostinato rítmico; - Carácter, andamento, compasso, dinâmica, articulação; - Modo Maior /menor.

Tradicional portuguesa; Sem arranjo.	“Este pandeiro”	- Desenvolver: acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica.	Entoação Performance instrumental	- Intervalos harmónicos de 3ª, 5ª e 7ª; - Acordes de tónica e dominante.
Séc. XXI.	“Lento” (Sérgio Azevedo)	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica. - Contribuir para uma cada vez maior autonomia na abordagem/estudo da obra musical.	Audição, Entoação, Performance instrumental	- Modo de Lá. - Intervalo harmónico de 2ª M.
Clássica (autor)	“Variações sobre o tema «Xô, Passarinho» de Heitor Villa-Lobos” (João Carlos Almeida)	- Conhecer, em termos gerais, alguns estilos musicais: barroco, classicismo, romantismo.	Audição Entoação Performance instrumental	- Forma: tema e variações; - Contraponto; - Portato; - Baixo de Alberti.
Clássica (autor)	“Amigo é quem vem” (João Lóio).	- Sentir a importância da letra no carácter de uma canção. - Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente rítmica, harmónica.	Declamação Entoação Orquestração Performance instrumental.	- Compasso 3/8; - Acordes e suas inversões;
Séc. XX	“Loureiro, verde loureiro” (Luiz de Freitas Branco)	- Vivenciar o modo de Lá, distinguindo-o do chamado modo menor.	Audição Entoação	- Modo de Lá; - Sinais de dinâmica.
Séc. XX	“O lagarto” (Fernando Lopes-Graça). “Aquela nuvem e outras – 22 canções para crianças”	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente melódica.	Entoação	- Apogiatura; - Arpejo; - Dissonância; - <i>stacatto</i> ; portato; - Suspensão.
Clássica (autor)	“Ponho um sapato” (Mário Nascimento).	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica. - Desenvolver os processos de decifragem do código musical.	Entoação Dança (coreografia)	- Alterações. - Notas alteradas. Acordes de 7ª. - Cifras (panorama geral).
A escolher pela turma	Tema musical português.	- Aplicar os conhecimentos e as competências adquiridas.	Informática Performance.	- Todos os conhecimentos e competências musicais adquiridas.

4.2. Quadro de sugestões didáticas para o 2º grau

Género Época	Título Compositor	Objectivos	Actividades	Conteúdos
Tradicional portuguesa	“A Viscondessa” (Dança de roda antiga)	- Fomentar a sociabilidade; - Desenvolver a capacidade de interpretar uma dança antiga.	Performance instrumental Entoação	- Compasso 6/8.
Autor	“Cânone do pirilampo!” (Margarida Fonseca Santos)	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente no aspecto harmónico. - Entoar um cânone.	Performance Audição Entoação Performance instrumental Jogo Dança	- Cânone.
Séc. XIX	“Cantar dos búzios” (Viana da Mota)	- Desenvolver a capacidade de improvisar.	Criatividade / Improvisação; Audição, entoação; Análise auditiva	- <i>Lied</i> .
Lenga-lenga Tradicional portuguesa	“Disse o galo prá galinha”	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente rítmica.	Movimento Entoação teatralização	- A forma Minueto. - A forma estrófica.
Cenário criado com material sonoro.	Paisagens sonoras (com temas portugueses)	- Desenvolver: a capacidade de recriar um cenário com material sonoro; a expressividade musical; a capacidade de improvisar.	Relaxamento Respiração Entoação Criatividade / Improvisação Performance Jogo Percussão.	- Pergunta / resposta. - Ostinato.
Séc. XX	“A uma borboleta” (David de Sousa)	- Desenvolver os processos de decifragem do código musical. - Desenvolver o conhecimento do código escrito musical.	Entoação Percussão Declamação Teoria Audição	- Tercinas; - Sinais de dinâmica, agógica, etc. - Mudanças de clave;
Séc. XX	“Três esboços sinfónicos. I” (Joly Braga Santos).	- Desenvolver: a acuidade auditiva (vertente melódica e rítmica); - Desenvolver os processos de análise musical.	Audição Entoação Percussão	- Elementos musicais globais da canção: forma, fraseado (pergunta / resposta), número de compassos, instrumento; - Contratempo; - Modo frígio.
Clássica (autor)	“Chuva na Primavera” (Delfina Figueiredo)	- Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica. - Desenvolver a capacidade de audição harmónica.	Audição Entoação	- Graus tonais: acordes e fundamentais dos acordes.
Séc. XX	“Açucena” Cândido Lima	- Desenvolver a acuidade auditiva. - Desenvolver processos de decifragem do código musical rítmico. - Desenvolver a capacidade de improvisar.	Audição Entoação Leitura	- Sons contínuos, glissandos, etc. - Células rítmicas compostas, com a duração de uma colcheia pontuada; - Tonalidade de Sol M.
Tradicional portuguesa.	“A mulher dos ovos”	- Desenvolver: acuidade musical (vertente rítmica,	Audição Entoação	- Compassos 2/4 e 3/4. - Carácter andamento, compasso,

Arr: Fernando Lopes-Graça.		harmónica);	Jogo	dinâmica, articulação.
Séc. XX	“Arioso” Cláudio Carneiro	- Desenvolver os processos de decifragem do código musical, tanto individualmente como em grupo. - Contribuir para uma cada vez maior autonomia na abordagem/estudo da obra musical.	Leitura Performance Teoria Orquestração Performance Audição	- Simbologia de expressão do violoncelo. - Leitura na entoada na clave de Fá.
Séc. XX	“Andantino” (Maria de Lourdes Martins)	- Vivenciar o modo de Lá. - Desenvolver os processos de decifragem do código musical, tanto individualmente como em grupo.	Audição Entoação	- Modo de Lá. - Alternância entre os compassos 3/4 e 2/4; - Figuras rítmicas de durações longas. - Indicações articulação: <i>staccato</i> , ligadura de expressão, <i>portato</i> ; dinâmica: <i>mf</i> , <i>p</i> ; agógica: <i>rall.</i> , <i>a tempo</i> .
Séc. XXI	“Melodia” (Sérgio Azevedo)	- Vivenciar o modo de Ré. - Desenvolver a acuidade musical, particularmente nos aspectos melódico e harmónico.	Leitura Audição Entoação	- Modo de Ré. - Forma AB. - Textura contrapontística.
Clássica (autor)	“O gato Dórico” (Mário Nascimento).	- Vivenciar o modo de Ré. - Desenvolver a capacidade de improvisar; - Desenvolver a capacidade de orquestrar uma melodia.	Entoação Percussão Orquestração Informática Performance	- Modo de Ré. - Síncopas. - Acordes de 7ª. - Cifras (panorama geral).
Séc. XX	“Andanças do poeta” (Fernando Lopes-Graça).	- Desenvolver a acuidade musical, particularmente nos aspectos melódico e harmónico. - Interpretar uma canção com um acompanhamento cromático e, por vezes, dissonante.	Declamação Audição Entoação	- Alternância 2/4, 3/4; - Alternância M/m; - Acorde 7ª; - Dissonância; - Cromatismo.
Clássica (autor)	“Coral de agregados sonoros” (João Carlos Almeida)	- Proporcionar uma vivência sonora não convencional. - Vivenciar uma forma não convencional de escrever música.	Jogo Audição Entoação Leitura	- Roda das vogais; - Partitura não convencional; - Clusters – agregados sonoros.
A escolher pela turma	Composição de um tema musical (baseado em quadro <i>Sem título</i> de Francis Smith).	- Aplicar os conhecimentos e as competências adquiridas.	Informática Performance	- Todos os conhecimentos e competências musicais adquiridas.

4.3. Sugestões didáticas para o 1º grau

Que linda falua!

Canção tradicional portuguesa



Que lin - da fa - lu - a que lá vem, lá vem. É u - ma fa - lu - a que vem de Be - lém!

Que linda falua que lá vem, lá vem.
É uma falua que vem de Belém!

Eu peço ao barqueiro que deixe passar
Que eu tenho filhinhos, ai, p'ra sustentar

Então passará, mas alguém ficará.
Se não for a mãe, ai, um filho será!

Que linda falua!

Canção tradicional portuguesa

Versão com ritmo de divisão ternária do tempo



Que lin - da fa - lu - a que lá vem, lá vem. É u - ma fa - lu - a que vem de Be - lém!

Que linda falua!

Canção tradicional portuguesa)

Objectivos gerais: Sentir a divisão binária e a divisão ternária do tempo.
Distinguir a divisão binária da divisão ternária do tempo.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir interiormente.	Divisão binária e ternária do tempo. Compasso 4/4 e 6/8.	Audição	Ouvir a canção.	
Marcar a divisão binária e ternária do tempo.		Audição e dança	Ao ouvir a canção associar, dançando, um gesto à divisão binária do tempo e outro à divisão ternária do tempo.	- O (A) professor(a) exemplifica; - Dançando – respeitando o ritmo da canção -, associar um gesto diferente a cada divisão do tempo; - Os gestos podem ser sugeridos pelos alunos, com a orientação do(a) professor(a).
Desenvolver a coerência estilística Desenvolver o sentido de afinação. Sentir e manter a pulsação. Associar o som ao nome da nota. Estabelecer e desenvolver o sentido tonal. Consolidar a distinção entre divisão binária e ternária do tempo	Carácter, andamento, divisão do tempo, compasso, dinâmica, articulação. Divisão binária / ternária do tempo – consolidação. Tema e variações.	Entoação	Entoar da canção, com acompanhamento ao piano: - Com o texto; - Com o nome das notas; - Com o texto e associando o gesto à divisão do tempo.	- Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação. - O(A) professor(a) auxilia, cantando e / ou projectando uma partitura.
		Audição	Ouvir o tema “Que linda falua...” (Olga Silva citada por Lopes, 2002: 41-42). Responder a questões colocadas pelo(a) professor(a).	Primeiro, ouvir a peça musical completa. Depois, ouvir por parte: tema, variação I, ... Questões: O tempo está dividido em duas ou em três partes? Está no modo Maior ou menor?

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
		Jogo	Jogo da Falua.	- Jogo musical: “duas crianças, frente a frente, de mãos dadas e braços levantados, cantam a 1ª estrofe. As restantes avançam em fileira e, cantando a 2ª estrofe, vão passar por baixo dos braços das duas primeiras, que respondem com a 3ª estrofe. Ao passar a fileira, há sempre uma criança que fica presa entre os braços das duas primeiras. Estas, tendo-se atribuído duas palavras ou nomes, perguntam-lhe qual escolhe, e a criança prisioneira passa para trás daquela a que corresponde a palavra escolhida. Recomeça sucessivamente e termina ganhando a que tiver maior número de crianças prisioneiras” (Simões, 1988: 33).
Conhecer e reconhecer, numa partitura, símbolos da linguagem musical.	Sinais, escritos, da linguagem musical.	Audição e leitura	Ouvir a canção, acompanhando-a pela partitura.	Entrega, aos alunos, de uma partitura com as duas versões da canção.

Que linda falua...

Olga Silva

Allegretto TEMA

p

mf

f

mf

1ª VAR. Allegro

f

f

1.

2.

33 2ª VAR. molto cantabile

mp

38 *mf* perdendo-se

42 3ª VAR. presto

f

46

51 *mf* rall. *f* a tempo deciso *f*

In LOPES, A. T. (Coord.) (2002). *Viagens... peças didáticas para piano* (Livro + CD). Aveiro: Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago.

Ó Ciranda, ó Cirandinha

Tema tradicional luso-brasileiro

Arr: José Manuel Nunes

Andante

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three systems of music. The first system has five measures: the first measure is a whole rest in the treble clef; the second measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a quarter note F4, marked *mf*; the third measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a half note G4, marked *mp*; the fourth measure has a treble clef with a quarter note Bb4 and a bass clef with a half note F4, marked *f*; the fifth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5). The second system has six measures: the first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the third measure has a treble clef with a quarter note Bb4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5), marked *mf*; the fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the fifth measure has a treble clef with a quarter note Bb4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the sixth measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5). The third system has six measures: the first measure has a treble clef with a quarter note G4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5), marked *p*; the second measure has a treble clef with a quarter note A4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the third measure has a treble clef with a quarter note Bb4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the fourth measure has a treble clef with a quarter note C5 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5); the fifth measure has a treble clef with a quarter note Bb4 and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5), marked *mf*; the sixth measure has a treble clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5) and a bass clef with a whole note chord (F4, Bb4, C5). The score includes dynamic markings (*mf*, *mp*, *f*, *p*) and performance instructions (*Andante*, *Red.*, and asterisks). The *Red.* markings are placed below the bass clef in the first system (measures 2, 4) and the third system (measure 6).

Ó Ciranda, ó cirandinha

Ciranda , cirandinha
 Vamos todos cirandar
 Vamos dar a meia volta
 Volta e meia vamos dar

O anel que tu me deste
 Era vidro e se quebrou
 O amor que tu me tinhas
 Era pouco e se acabou

Ó Ciranda, ó Cirandinha

Tema tradicional luso-brasileiro

Arr: José Manuel Nunes

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, nomeadamente o aspecto rítmico.
 Desenvolver o conhecimento auditivo da forma e do fraseado.
 Dançar uma cantiga de roda.

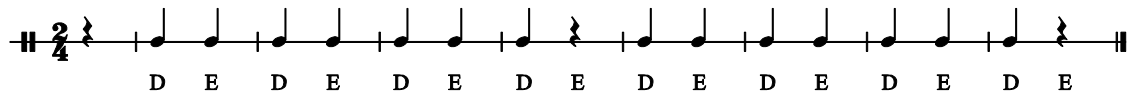
Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Sentir e distinguir uma entrada em anacrusa de uma entrada a tempo.	Entrada a tempo e em anacrusa.	Audição activa	- Ouvir a canção e, através de um gesto, dizer se a entrada da canção é a tempo ou em anacrusa.	- Primeiro, o (a) Professor(a) dá exemplos de canções cuja entrada é em anacrusa e cuja entrada é a tempo. - O (A) Professor(a) entoia uma canção; - Os alunos, através de um gesto previamente combinado, dizem se a entrada dessa canção é, ou não em anacrusa; - O (A) Professor(a) confirma a resposta correcta; - Idem, outra canção.
- Identificar a forma de uma pequena obra musical, com a ajuda de um musicograma.	Elementos musicais globais da canção: forma, fraseado (pergunta / resposta), número de compassos, instrumento.		- Análise do musicograma; - Ouvir o excerto completo, “procurando observar vários parâmetros e responder a perguntas colocadas pelo professor” (Wuytack & Palheiros, 1995: 103).	- Através do musicograma é possível antecipar a forma e o número de temas da obra musical. - Questões: A entrada é em anacrusa ou a tempo? Qual é a forma da frase musical?
- Sentir e manter a pulsação. - Desenvolver a coordenação motora; - Desenvolver a expressividade musical;		Entoação e Dança	- Dança e entoação.	- Ver a coreografia da dança de roda “Ó Ciranda, Ó Cirandinha”, na página seguinte. - O (A) Professor(a) poderá ensinar, primeiro, os passos e os gestos da dança, e só depois de estes estarem apreendidos ‘juntar’ a melodia

Ó Ciranda, ó Cirandinha (Dança de roda Luso-Brasileira)

Coreografia (AB)

A

Em roda, de mãos dadas, “girar” à direita.

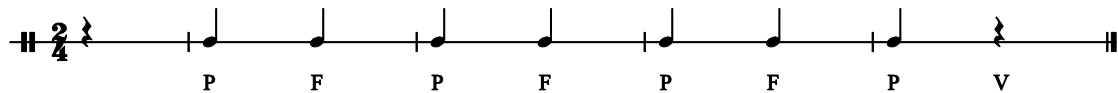


D – “girar” com a perna direita.

E - “girar” com a perna esquerda.

B

Largar as mãos. Cada um vira para o seu par, ficando em frente a ele.



P – Bate as palmas das suas mãos;

F – Bate as palmas das suas mãos nas palmas das mãos do par;

V – Vira (dando uma volta de 180 graus, de modo a ficar em frente ao par que, antes, estava de costas) e repete B.

Coreografia minha.

Quinteto em mi bemol, op. 16

III

João Domingos Bomtempo (1775-1842)

Larghetto

pizz. arco

Violino I

pizz. arco

Violino II

pizz. arco

Viola

pizz. arco

Violoncello

p **Larghetto** arco

Piano

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente nos aspectos melódico e harmónico.
 Desenvolver o conhecimento auditivo das técnicas de staccato/legatto e de pizzicato/arco.
 Desenvolver o conhecimento auditivo de forma e de fraseado.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Distinguir, auditivamente, staccato de legatto; - Distinguir, auditivamente, pizzicato de arco. - Assinalar, auditivamente, a dominante de uma tonalidade. 	<i>Staccato / legatto; Pizzicato / Arco</i> Tónica/Dominante.	Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir um extracto do terceiro andamento. - Resposta à pergunta “quais os instrumentos e qual a formação instrumental?”. - Detectar e explicar as diferenças entre as técnicas utilizadas nos compassos 1 a 6 e nos compassos 6 a 8. - Os alunos levantam a mão sempre que o quinto grau melódico é tocado. 	- cc. 1-8. - O(a) professor(a) deve ajudar o(a) aluno(a) a explicar correctamente o que ouve, e só depois associar o nome da técnica ao som ouvido.
<ul style="list-style-type: none"> - Sentir e marcar a pulsação; - Sentir e marcar o compasso 2/4. - Assinalar uma entrada em anacrusa; - Dissociar o ritmo de uma melodia; - Associar a duração dos sons às figuras rítmicas de semínima e duas colcheias. - Conhecer uma partitura para quinteto de cordas com piano. 	Entrada a tempo / em anacrusa; Semínima; duas colcheias; Instrumentos que compõe o quarteto de cordas.	Análise	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir o extracto e marcar o tempo; - Ouvir o extracto e marcar o compasso - Resposta à pergunta “A música entra, ou não, a tempo?”. - Percutir o ritmo da melodia. - Visualizar e analisar a partitura; - Pequena conversa sobre os instrumentos que compõe o quarteto de cordas. 	- Com a ajuda do(a) professor(a). - O(a) professor(a) deve ajudar o(a) aluno(a) a entender, auditivamente, que este excerto entra em anacrusa. - Com a ajuda do(a) professor(a), os alunos devem associar a duração dos sons que percutiram às figuras rítmicas correspondentes na partitura (semínimas e colcheias). - Devem ainda compreender que instrumento corresponde a cada pauta.

Ó, ó, menino, ó

Canção tradicional portuguesa

3. Ó, ó, menino, ó

Canção de embalar

Nozede de Cima (Trás-os-Montes)

$\text{♩} = 54$

Ó, me-ni - no, ó, ó, ó, me-ni - no,

ó, Teu — pai foi ao ei - ró, Cu - ma va - ra de a - gui — lhão Pra ma -

-tar o per - di - gão. ó, ó, ó, ó,

ó, me-ni - no, ó, Teu — pai foi ao ei - ró, Tu - a mãe à bor - bo —

-le - ta, Lo - go te vem dar a te - ta, Lo - go te vem dar a te - ta.

Ó, ó, menino, ó

Canção tradicional portuguesa

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente nos aspectos melódico e harmónico.
Distinguir, auditivamente, melodia e harmonia.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Identificar aspectos característicos da canção. - Distinguir melodia e harmonia. 	Melodia e harmonia Bordão. Modo de ré: finalis e repercussa.	Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir um extracto da canção. - Conversa sobre o carácter, andamento, forma e letra da canção. - Detectar diferenças entre a primeira e a segunda versão. Levantam o braço quando é cantado (tocado) o bordão. 	<ul style="list-style-type: none"> - Extracto da canção: cc. 1-16. Primeiro é cantada com a boca fechada, e logo a seguir com a letra e um bordão (ré, lá). - Canção de embalar (Tráz-os-Montes), lento, motivos repetidos, Eiró = Eira ou enguia, aguilhão = bico afiado, perdigão = macho da perdiz.
<ul style="list-style-type: none"> - Memorizar uma melodia. - Desenvolver a audição interior. - Percepcionar as partes constituintes de um todo. - Desenvolver a acuidade auditiva, com foco no aspecto tímbrico. 		Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Imitam, cantando, uma parte da melodia. - Identificar a ordem correcta e quem cantou cada parte. - Cantam, de novo, pela ordem correcta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Alunos divididos em dois grupos. Cada grupo canta uma parte da canção, à vez. - Num local por detrás dos alunos, as quatro partes da melodia são cantadas por uma ordem trocada. - Nova audição, caso necessário.
Desenvolver: <ul style="list-style-type: none"> - o sentido de afinação. - a audição harmónica. - a capacidade de integração harmónica. - a capacidade de ouvir e ouvir-se. - a coerência estilística. 		Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Um grupo canta o extracto da canção, outro a finalis (ré) e outro a repercussa (lá). Trocam. 	<ul style="list-style-type: none"> - Alunos divididos em três grupos. - Todos os grupos cantam as três partes.
<ul style="list-style-type: none"> - Conhecer orquestrações diferentes de uma canção. 		Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir um arranjo da canção para violoncelo e piano. 	<ul style="list-style-type: none"> - Entrega de uma partitura aos alunos. - Identificação prévia dos instrumentos. - Falar um pouco dos instrumentos. - Será necessário um leitor de CD's, e o CD contendo o arranjo da canção "Ó, ó, menino, ó" para violoncelo e piano, caso não seja possível interpretar a canção ao vivo.

Era uma vez

Rita Andrade / Texto tradicional português

5

Era'uma vez um Con de'e um Bis po pas sa ram p'la pon te não sei mais do'que is to. Era'u ma
vez um Con de'e um Bis po pas sa ram p'la pon te não sei mais do'que is to

The image shows a musical score for the song 'Era uma vez'. It consists of two staves of music in 6/8 time, written in treble clef. The melody is simple and consists of eighth and quarter notes. The lyrics are in Portuguese and are placed below the notes. A small number '5' is written to the left of the second staff. The score ends with a double bar line.

In FERRÃO, A. M., RODRIGUES, P. F. (2008). *Sementes de música para bebês e crianças* (Livro + CD). Lisboa: Caminho.

Objectivos gerais: Sentir a divisão binária e a divisão ternária do tempo.
Sentir o modo Maior e o modo menor.
Desenvolver a acuidade auditiva.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a memória rítmica. - Desenvolver a coordenação motora; - Desenvolver a memória melódica. - Desenvolver o sentido de afinação. 	Divisão binária e a divisão ternária do tempo Modo Maior e o modo menor Intervalo harmónico de 3ª.	Audição, Performance (entoada, instrumental), Improvisação	<ul style="list-style-type: none"> - Imitação rítmica com percussão corporal; - Imitação melódica. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a) percute uma frase rítmica que os alunos imitam. Ver exemplo 1. - O (A) Professor(a) entoa uma frase melódica, com vocábulos, que os alunos imitam. Ver exemplo 2.
<ul style="list-style-type: none"> - Diferenciar o modo Maior do modo menor; - Diferenciar a divisão binária da divisão ternária do tempo. 			<ul style="list-style-type: none"> - Imitação melódica de uma melodia, e de versões dessa melodia, composta a partir de um texto tradicional português; 	<ul style="list-style-type: none"> “Era uma vez” – ver exemplo 3. - Imitar a versão original; - Idem, versão no modo menor; - Idem, versão em divisão binária do tempo; - Idem, versão no modo menor e em divisão binária do tempo.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de criar. 			<ul style="list-style-type: none"> - Partindo da versão original, inventar uma nova letra. - Idem, outra(s) versão(ões). 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a) exemplifica. - Cada aluno completa o texto, inventando um texto diferente: “Era uma vez / Um conde e um bispo ...”
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se; - Desenvolver o sentido harmónico. - Desenvolver a coerência estilística. 			<ul style="list-style-type: none"> - Entoar a canção com terceiras 	<ul style="list-style-type: none"> - Divididos em dois grupos. - Ver exemplo 4.
			<ul style="list-style-type: none"> - Entoar e tocar a canção. 	<ul style="list-style-type: none"> - Os alunos que tocam memorizam a sua parte, não precisam da partitura. - Ver exemplo 5.

Exemplo 1

d
 md
 me
 p

5

Exemplo 2

ni ri ni e a a me e me a ô ô

Ni ri i mê ê Ma Nê rê ê ma a ô

Exemplo 3

Era uma vez

Texto tradicional português
 Arr. da versão original: Rita Andrade

Original

5

10

Modo menor

15

24

Div. binária do tempo

29

Modo menor e Div. binária do tempo

34

Exemplo 4

Era uma vez

Texto tradicional português
Arr. da versão original: Rita Andrade

Original

5

10

Modo menor

15

24

Div. binária do tempo

29

Modo menor e Div. binária do tempo

34

The image displays a musical score for the piece 'Era uma vez'. It is organized into six systems of staves, each representing a different version of the music. The first system is labeled 'Original' and is in 6/8 time. The second system is labeled '5' and continues the original melody. The third system is labeled '10' and 'Modo menor', indicating a change to the minor mode. The fourth system is labeled '15' and continues the minor mode. The fifth system is labeled '24' and 'Div. binária do tempo', indicating a change to a binary time signature (4/4). The sixth system is labeled '29' and 'Modo menor e Div. binária do tempo', indicating both a change to the minor mode and a binary time signature. The seventh system is labeled '34' and continues the piece in the minor mode and binary time signature. The score uses treble clefs and includes various musical notations such as chords, eighth notes, and rests.

Exemplo 5

Era uma vez

Texto tradicional português
Melodia original: Rita Andrade
Arr: João Carlos Almeida

Original Flute

Alto Xylophone

Bass Xylophone

Triangle

Voz

5

Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

Voz

10

Modo menor Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

Voz

15

Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

Voz

Div. binária do tempo

Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

Voz

24

Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

Voz

Modo menor
e Div. binária
do tempo

29

Fl.

Alto Xyl.

Bass Xyl.

Tri.

34

Detailed description of the musical score: The score is written in a minor key and 2/4 time. It consists of five staves. The first staff is for Flute (Fl.), the second for Alto Xylophone (Alto Xyl.), the third for Bass Xylophone (Bass Xyl.), the fourth for Triangle (Tri.), and the fifth for a rhythmic accompaniment. Measures 29-33 show the xylophone and triangle accompaniment. Measure 34 shows the flute playing a melodic line while the xylophone and triangle continue their accompaniment.

Allegretto

Maria de Lurdes Martins

The musical score is written for piano in 4/4 time, featuring a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The piece is divided into three systems of four measures each.

- System 1 (Measures 1-4):** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble clef consists of quarter notes, followed by a half note and a quarter rest. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern. The system concludes with a piano (*p*) dynamic and a *rall.* (ritardando) marking.
- System 2 (Measures 5-8):** The treble clef continues with quarter notes and a half note. The bass clef has a dotted quarter note followed by an eighth rest, then a steady eighth-note pattern. The dynamic is mezzo-forte (*mf*) and the tempo is marked *a tempo*. The system ends with a fermata over the final note.
- System 3 (Measures 9-12):** The treble clef features a triplet of eighth notes, followed by quarter notes and a half note. The bass clef has a steady eighth-note pattern. The dynamic is piano (*p*) and the tempo is marked *rall.* The piece concludes with a double bar line.

Objectivos gerais: Desenvolver os processos de decifragem do código musical, tanto individualmente como em grupo.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir e evidenciar aspectos característicos da música. 	<p>Elementos musicais: <i>staccato</i>, ligadura de expressão; <i>mf</i>, <i>p</i>, <i>rall.</i>, <i>a tempo</i>.</p>	<p>Audição e Performance (gestual)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Audição do excerto completo. Jogo do espelho animado: <ul style="list-style-type: none"> - O professor é o motor da acção para todos; - Em pares. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a), ao piano, interpreta a peça musical. - O (A) Professor(a) exemplifica. - Os alunos “colocam-se dois a dois, frente a frente, [...], de modo a que os pares assim formados não se estorvem mutuamente, [mantendo-se] a cerca de um metro um do outro. Cada par decide quem será o «motor» da acção. Seguindo o ritmo de uma música em tempo moderado, a pessoa designada executa movimentos, ao mesmo tempo lentos e flexíveis, de braços e da parte superior do corpo. O outro parceiro, que age como um espelho, tenta seguir [...] estes movimentos, na mesma direcção e em simultâneo. Os movimentos devem ser lentos e encadearem-se perfeitamente. Após alguns minutos, invertem-se as funções” (Storms, 1991: 77). - A música, cujo andamento deve ser moderado, contém os seguintes elementos musicais: <i>staccato</i>, <i>legatto</i>; <i>rallentando</i>, <i>a tempo</i>; <i>p</i>, <i>mf</i>. - Os movimentos deverão considerar os elementos musicais referidos.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir interiormente. - Estabelecer e desenvolver o sentido tonal. - Associar o som ao nome da nota. - Desenvolver a coerência estilística e o sentido de afinação. - Sentir e manter a pulsação. 		<p>Audição e Entoação</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Memorização e reprodução entoada da melodia; - Transposição sensorial; - Transposição com o nome das notas; - Entoação da melodia, com acompanhamento ao piano. - Contextualizar a peça musical. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a) entoa, frase a frase, dando o tempo necessário, entre a repetição de cada frase, para que os alunos a ouçam em audição interior. - É possível transpor a todas as tonalidades; - Começando na tonalidade de Fá M, transpor a Dó M e a Sol M. - Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter, o andamento, a dinâmica, a articulação.

No meio do Mira

(tradicional portuguesa)

Arr. de Fernando C. Lapa

Musical score for the first system of 'No meio do Mira'. The score is in 4/4 time and G major. It includes staves for Voz (Vocal), Violino I and II, Viola d'Arco, Violoncello, and Piano. The vocal line is mostly rests, with some notes appearing in the second and fourth measures. The instrumental parts feature a mix of eighth and sixteenth notes, with the piano part providing a rhythmic accompaniment.

5

Musical score for the second system of 'No meio do Mira'. This system includes the vocal line with lyrics and the instrumental accompaniment. The lyrics are: "Bar-quei-ro dei-ta o bar-co ao Mi-ra, Bar-quei-ro va-mos na-ve-gar. Mas Se-tu sou-bes-ses, Ma-ri-a, Se-tu sou-bes-ses na-dar, Dei-". The instrumental parts continue with the same rhythmic and melodic patterns as the first system.

o—lha, se o bar—co vi-ra lá no meio do Mi-ra, eu não sei na—dar! Mas
 ta—va-se o bar—co ao Mi-ra, eu e tu, Ma—ri-a, ia-mos na—ve—gar Dei-

14

o—lha, se o bar—co vi-ra lá no meio do Mi-ra, eu não sei na—dar!
 ta—va-se o bar—co ao Mi-ra, eu e tu, Ma—ri-a, ia-mos na—ve—gar!

In LAPA, F. (2003). "No meio do Mira" (Harmonização). In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, nº 115, Separata. Lisboa: APEM.

No meio do Mira

Canção tradicional portuguesa

Arr. Fernando C. Lapa

Objectivos gerais: Desenvolver a capacidade de improvisar.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de criar e de agir espontaneamente.	Forma: pergunta/resposta	Criatividade / Improvisação	- Improvisação, sobre um encadeamento harmónico para improvisação.	- O (A) Professor(a) exemplifica. - Improvisação colectiva e livre: toda a turma improvisa a melodia e o texto - ou os vocábulos – que quiserem, sobre o encadeamento harmónico do exemplo 1. - Improvisação individual, pergunta/resposta. Por exemplo, o (a) professor(a) ‘pergunta’ (improvisando nos primeiros quatro compassos): ‘Olá, amiguinhos, estão bem-dispostos, prontos para cantar?’; e um aluno responde (improvisando nos quatro compassos seguintes): Olá, professor(a), muito bom dia, e já estou a cantar!’ Depois, o professor(a) improvisa nova pergunta, e outro aluno improvisa nova resposta.
Desenvolver a coerência estilística Desenvolver o sentido de afinação. Sentir e manter a pulsação.			Entoação, Performance instrumental	Entoação da melodia original. - Entoação, com acompanhamento instrumental.

Exemplo 1:

No meio do Mira (tradicional portuguesa)

Arr: Fernando C. Lapa

Encadeamento harmónico para improvisação

The musical score is presented in two systems. The first system, labeled 'Piano', shows a four-measure phrase in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line in the left hand consists of a half note G3 and a half note B2. The second system, labeled 'Pno.', shows a four-measure phrase starting with a four-measure rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line in the left hand consists of a half note G3 and a half note B2. The score concludes with a double bar line.

A Neve

Cândido Lima

Andantino ♩ = 76

Voz

Ba - tem le - ve le - ve - men - te Co - mo quem cha - ma por

Piano

molto legato *pp*

And. * *simile*

mim Se - rá chu - va se - rá gen - te Gen - te não

8va

cantabile

é cer - ta - men - te E'a chu - va não ba - te'as - sim

pp *rit.*

And. *

In LIMA, C. (2000). *Canções para a juventude*. Braga: UM – Instituto de Estudos da Criança.

Objectivos gerais: Desenvolver a capacidade de representar uma canção;
Desenvolver o conhecimento do código escrito musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de criar e de agir.	- Tonalidade menor; - Carácter, andamento (<i>andantino</i>) e compasso 6/8; - Indicações (<i>molto legato</i> , arpejado, <i>cantabile</i> , <i>pp</i> , 8ª acima).	Jogo de desenvolvimento do espírito criativo.	- Jogo musical “Mimemos a canção” ¹¹ .	- Dividir a turma em 5 grupos de 4/5 alunos. - “Cada grupo recebe uma folha de papel com [uma estrofe] da canção [...]. Aos grupos concedido um tempo de preparação de cerca de 10 minutos para representar por mímica a situação que [a estrofe] exprime. Isso poderá assumir a forma de uma charada ou de um quadro animado, mas sem utilizar de novo as palavras ou o texto da canção. Os grupos, cada um na sua vez, [fazem] uma curta representação, enquanto os outros tentarão adivinhar de que situação se trata” (Storms, 1991: 102-103).
- Desenvolver a coerência estilística. - Conhecer e reconhecer, numa partitura, símbolos da linguagem musical.		Entoação	- Entoar a canção	- O (A) Professor(a) deve referir e mostrar aos alunos determinados elementos musicais presentes na canção, como por exemplo, o aspecto da partitura (para canto e piano), a tonalidade menor, o carácter (suave, contínuo, ...), o andamento (<i>andantino</i>), o compasso 6/8, as indicações (<i>molto legato</i> , arpejado, <i>cantabile</i> , <i>pp</i> , 8ª acima).
		Entoação e dramatização	- Entoar e mimar a canção.	- Enquanto um grupo dramatiza a canção, os outros entoam a melodia. - Idem, outra estrofe.

¹¹ Adaptação do jogo musical nº 77 do livro 100 Jogos Musicais (Storms, 1991: 102-103).

Batem leve, levemente,
Como quem chama por mim...
Será chuva? Será gente?
Gente não é certamente
E a chuva não bate assim...

É talvez a ventania;
Mas há pouco, há poucachinho,
Nem uma agulha bulia
Na quieta melancolia
Dos pinheiros do caminho...

Quem bate assim levemente,
Com tão estranha leveza
Que mal se ouve, mal se sente?...
Não é chuva, nem é gente,
Nem é vento com certeza.

Fui ver. A neve caía
Do azul cinzento do céu,
Branca e leve, branca e fria...
— Há quanto tempo a não via!
E que saudades, Deus meu!

Olho-a através da vidraça.
Pôs tudo da cor do linho.
Passa gente, e quando passa,
Os passos imprime e traça
Na brancura do caminho...

Este pandeiro

Canção tradicional portuguesa

♩ = 66 Salamonde, Vieira do Minho

The musical notation is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked as ♩ = 66. The melody consists of eight measures. The first four measures correspond to the first line of lyrics, and the last four to the second line. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Es - te pan - dei - ro qu'eu to - co, es - te que te - nho na mão,
Fui pe - di - lo em - pres - ta - do p'ra tra - zer ao S. Jo - ão.

In TORRES, R. M. (2001). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música. Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály* (2ª edição). Lisboa: Caminho.

Este pandeiro

Canção tradicional portuguesa

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente melódica.
Desenvolver a capacidade de improvisar.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<p>Desenvolver a memória e a audição interior.</p> <p>Sentir a frase musical. Sentir a quadratura. Sentir os compassos. Sentir a pulsação.</p> <p>Interpretar uma canção. Desenvolver o sentido de afinação.</p>	<p>- Frase musical; - Carácter, andamento, compasso; - Dinâmica, articulação;</p>	<p>Audição / Improvisação / Performance (entoação).</p>	Ouvir a canção (três vezes).	<p>- A professora canta as três primeiras frases do texto e diz a quarta.</p> <p>- Demorar, no intervalo entre entoações, o mesmo tempo da canção, para que os alunos a possam ouvir em audição interior.</p>
			Cantar a melodia das três primeiras frases e improvisar uma melodia para a quarta frase.	- A frase melódica pode, ou não, acabar no acorde da tónica.
			Cantar e improvisar uma canção, e percutir um ostinato rítmico.	<p>- O (A) professor(a) exemplifica.</p> <p>- Todos percutem um ostinato rítmico.</p> <p>- Um aluno canta a melodia e improvisa a melodia correspondente à quarta frase do texto.</p> <p>- Logo que possam, todos cantam a melodia que ouvirem, enquanto percutem o ostinato rítmico.</p> <p>- Idem, outro aluno.</p>
			Cantar a versão original da canção.	- Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação.
<p>Desenvolver o sentido rítmico.</p> <p>Desenvolver a capacidade de criar e de agir espontaneamente.</p> <p>Desenvolver a coordenação motora.</p>	Ostinato rítmico.	Performance Improvisação	<p>Percutir um ostinato rítmico e cantar a canção.</p>	<p>- O (A) professor(a) exemplifica.</p> <p>- Todos cantam a canção.</p> <p>- Um aluno improvisa um ostinato rítmico.</p> <p>- Logo que possam, todos percutem o ostinato rítmico, enquanto cantam.</p> <p>- Idem, outro aluno.</p>
<p>Associar o som ao nome das notas</p> <p>Desenvolver a capacidade de audição absoluta.</p> <p>Estabelecer e desenvolver o sentido tonal.</p>	Modo Maior e menor.	Entoação	<p>Cantar a melodia com o nome das notas.</p> <p>Idem, no modo menor.</p>	

Este pandeiro

Canção tradicional portuguesa

♩ = 66 Salamonde, Vieira do Minho



Es - te pan - dei - ro qu'eu to - co, es - te que te - nho na mão,
Fui pe - di - lo em - pres - ta - do p'ra tra - zer ao S. Jo - ão.

The musical notation is a single staff in treble clef, 3/4 time signature, and G major. It consists of 8 measures. The melody is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The lyrics are written below the staff, aligned with the notes.

In TORRES, R. M. (2001). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música. Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály* (2ª edição). Lisboa: Caminho.

Este pandeiro

Canção tradicional portuguesa)

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
Interpretar uma canção. Desenvolver o sentido de afinação.	Carácter, andamento, compasso; Dinâmica, articulação.	Entoação	Cantar a versão original da canção.	- Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação.
Associar o som ao nome das notas/desenvolver a capacidade audição absoluta. Estabelecer e desenvolver o sentido tonal.	Modo Maior e menor.		Cantar a melodia com o nome das notas. Transpor a canção para outras tonalidades. Transpor para o modo menor.	- O (A) Professor(a) exemplifica e auxilia.
Estabelecer e desenvolver o sentido tonal. Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. Desenvolver a capacidade de audição harmónica.	Intervalos harmónicos de 3 ^a , 5 ^a e 7 ^a .		Cantar a canção a duas, três e quatro vozes: - Melodia e 3 ^a acima; - Melodia, 3 ^a e 5 ^a acima; - Melodia, 3 ^a , 5 ^a e 7 ^a acima.	- Divididos em 2, 3 e 4 grupos: um grupo canta a melodia, outro canta uma 3 ^a acima; depois outro canta uma 5 ^a acima; e outro canta uma 7 ^a acima. - Quando a performance não sai bem, trabalhar paralelismo de 5 ^{as} e 7 ^{as} com uma nota pedal.
Desenvolver a capacidade audição harmónica. Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se.	Os acordes de tónica e dominante.		Harmonizar a canção com as fundamentais dos acordes da tónica e da dominante. Cantar a harmonização a 4 vozes à capela, enquanto o(a) professor(a) canta a melodia. Trocar de vozes. Idem, no modo menor.	- Ver exemplo (p. 59-60). - 4 Vozes: acorde (3 vozes) e melodia - Completar os acordes, a partir da sua fundamental.
		Entoação. Performance instrumental	Cantar a canção, acompanhando com instrumentos de percussão, e caminhar pela sala de aula – ou, eventualmente, outro local.	- O acompanhamento poderá ser um ostinato rítmico escolhido pelos alunos. - Caminhar pela sala imitando, por exemplo, uma banda filarmónica.

Lento

Sérgio Azevedo

1 $\bullet = 56$

1 $\bullet = 56$

1

First system of musical notation, measures 1-5. It consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The tempo is marked 'Lento' and the metronome is set to 56. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the bass staff and a piano accompaniment in the grand staff.

6

6

6

Second system of musical notation, measures 6-9. It continues the piece with the same three-staff layout. The piano accompaniment in the grand staff becomes more complex with chords and moving lines.

10

10

10

Third system of musical notation, measures 10-13. The piece concludes with sustained chords in the piano part and a final melodic phrase in the bass staff.

AZEVEDO, S. (2007). *31 Peças de Pequena e Média Dificuldade para Violoncelo e Piano - Lento*. Lisboa: AVA Musical Editions.

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica.
Contribuir para uma cada vez maior autonomia na abordagem/estudo da obra musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de memória melódica. - Estabelecer e desenvolver o sentido tonal. - Associar o som ao nome das notas/desenvolver a capacidade audição absoluta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Modo de lá; - Intervalo harmónico de 2ª M. 	Audição e Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Audição do excerto completo; - Contextualizar o excerto. - Entoação; - Transposição sensorial; - Transposição com o nome das notas; - Entoação. 	<ul style="list-style-type: none"> - Preferencialmente, a canção deve ser interpretada por um grupo de professores ou por professores e alunos eventualmente mais adiantados nos seus estudos musicais. - Entoação com acompanhamento ao piano - Até ao compasso 6. - Idem, e apenas em algumas tonalidades próximas.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de memória harmónica e de audição anterior. 			<ul style="list-style-type: none"> É 2ª M ou agregado de três sons? 	<p>Jogo musical: O (A) Professor(a) toca dois ou três sons harmónicos. Repete duas vezes, intervalando o tempo necessário e suficiente para que os alunos ouçam os sons em audição interior. Um aluno, indicado pelo(a) professor(a), canta os sons que ouviu e diz se se trata de um intervalo harmónico de 2ª M ou de um agregado de três sons.</p>
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coerência estilística. - Desenvolver a capacidade de abordar autonomamente uma obra musical. 		Interpretação estudada	<p>Interpretação estudada da peça musical</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Após uma leitura à primeira vista da peça - individual e depois em conjunto; ao violoncelo (ou outro instrumento disponível, como por exemplo o clarinete ou até a voz) e ao piano – um ou vários pares de alunos são convidados a estudarem-na melhor, para a interpretarem na aula numa data combinada pelo(a) professor(a) e pelos alunos. A interpretação da peça deverá ter em consideração determinados aspectos da linguagem musical, tais como o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação. Sempre que necessário, o(a) professor(a) deve auxiliar os alunos no estudo da peça. - No caso de haver vários pares intérpretes, o(a) professor(a) poderá dar peças diferentes, mas com um grau de dificuldades semelhantes, para evitar alguma monotonia no dia da audição.

Variações sobre o tema «Xô, Passarinho» de Heitor Villa-Lobos

Variação e Harmonização: João Carlos Almeida

Variações sobre o tema "Xô! Passarinho!" de Heitor Villa-Lobos

Var. I: Algo barroco

Harmonização: João Carlos Almeida

Andante

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Andante'. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piece consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) features a melody in the treble and a simple accompaniment in the bass. The second system (measures 5-8) includes a piano (*p*) dynamic marking. The third system (measures 9-12) contains a first ending bracket labeled '1.' with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) contains a second ending bracket labeled '2.' with piano (*p*) and diminuendo (*dim.*) markings. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Variações sobre o tema "Xo! Passarinho" de Heitor Villa-Lobos

Var. II: Algo Clássico

Harmonização: João Carlos Almeida

Andante

mf

5

p

9

1.

f

13

2.

dim.

Variações sobre o tema "Xo! Passarinho!" de Heitor Villa-Lobos

Var. III: Algo Romântico

Harmonização: João Carlos Almeida

Andante

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked "Andante". The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the right hand consists of eighth and quarter notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Musical notation for measures 5-8. The melody continues with eighth and quarter notes. A piano (*p*) dynamic marking appears in measure 8. The accompaniment remains consistent with the previous measures.

Musical notation for measures 9-12. A first ending bracket labeled "1." spans measures 11 and 12. The melody concludes with a quarter note. A forte (*f*) dynamic marking is present in measure 12. The piece ends with a double bar line.

Musical notation for measures 13-16. A second ending bracket labeled "2." spans measures 13 and 14. The melody features a quarter rest in measure 15. A piano (*p*) dynamic marking is present in measure 15, and a *dim.* (diminuendo) marking is present in measure 16. The piece concludes with a double bar line.

Variações sobre o tema «Xô, Passarinho» de Heitor Villa-Lobos

João Carlos Almeida

Objectivos gerais: Conhecer, em termos gerais, alguns estilos musicais: barroco, classicismo, romantismo.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Saber algumas características básicas sobre os períodos barroco, clássico, romântico. 	<ul style="list-style-type: none"> - Forma: Tema e Variações; - Contraponto; - Portato; - Baixo de Alberti. 	Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Audição do Tema e das Variações, tentando reconhecer elementos musicais, de modo a responder a questões postas pelo professor; - Audição da Variação I; - Audição da Variação II; - Audição da Variação III. - Breve caracterização de cada um destes períodos da História da Música. 	<ul style="list-style-type: none"> - Os alunos devem estar muito atentos à música e tirar notas relativamente às suas principais características. - Pergunta: Qual a forma desta obra? Tema e variações. - Pergunta: O que mais caracteriza a Variação I? Período Barroco. Contraponto, <i>portato</i>. - Pergunta: O que mais caracteriza a Variação II? Período Clássico. <i>Baixo de Alberti</i>. - Pergunta: O que mais caracteriza a Variação III? Período Romântico (séc. XIX). - Esta caracterização pode ser acompanhada por música portuguesa ilustrativa de cada um dos períodos abordados.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coerência estilística. - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. 		Entoação / Performance Instrumental	<ul style="list-style-type: none"> - Percussão corporal da Variação III. - Inventar um texto para a Variação II. - Entoação da Variação II, com acompanhamento ao piano. - Tocar a Var. I com instrumental Orff. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ver partitura para percussão da Var. III. - Ver partitura da Var. II. - Adaptar um texto que se enquadre no tema e no carácter da melodia. - O acompanhamento ao piano pode ser realizado ou pelo(a) Professor(a) ou por um(a) aluno(a). - Entoar primeiro em grupo e depois, se adequado, individualmente. - Esta versão também pode ser cantada com o texto adaptado para a Var. II.

Partitura para percussão da Var. III:

Andante

Mão direita

Mão esquerda

M. Esq.

M. Dir.

M. Esq.

M. Dir.

Amigo é quem vem

João Lóio

D F#m/C# Bm A

A - migo é quem vem quan-do al - guém o cha - mar e

5 D A/C# Bm A

tráz se é pre - ciso um sor - riso a a - ju - dar A -

9 Em D C# F#m

migo é quem guarda o se - gre - do mai - or

13 D A Bm F#m

e que nos faz sen - tir me - lhor

17 D A E A

e que nos faz sen - tir me - lhor.

Amigo é quem vem

João Lóio

Amigo é quem vem quando alguém o chamar
e traz se é preciso um sorriso a ajudar.

Amigo é quem guarda o segredo maior
e que nos faz sentir melhor
e que nos faz sentir melhor.

Amigo é quem vem

João Lóio

Objectivos gerais: Sentir a importância da letra no carácter de uma canção.
Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente rítmica e harmónica.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Vivenciar o texto; - Memorizar o texto; - Dissociar o ritmo de uma melodia. - Desenvolver o sentido de afinação. 	Compasso 3/8.	Declamação e Entoação.	<ul style="list-style-type: none"> - Declamar o poema; - Idem, com a métrica da canção. - Entoar a canção. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a) exemplifica; - Grupos de quatro alunos. Cada aluno declama uma quadra; - Variar a dinâmica, a articulação, o carácter, o andamento, o compasso e a divisão do tempo; - É possível realizar também motivos rítmicos com percussão corporal e com a voz; - Variar a dinâmica, a articulação, o carácter, o andamento. - Caso seja possível, os alunos lêem a partitura. Senão o(a) Professor(a) canta e os alunos memorizam.
<ul style="list-style-type: none"> - Decodificar acordes, através de cifras (com letras). - Realizar um acompanhamento harmónico. - Desenvolver a capacidade de audição harmónica. - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se; 	Acordes e suas inversões.	Teoria / Orquestração / Performance instrumental / Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Decifrar os acordes; - Escrever a cifra correspondente à função tonal de cada acorde; - Realizá-los instrumentalmente; - Elaborar, em grupo, o acompanhamento da canção. - Tocar o acompanhamento da canção. - Entoar, tocar e coreografar uma canção 	<ul style="list-style-type: none"> - Com a ajuda do(a) Professor(a); - Possíveis instrumentos: canto (cantar rapidamente o acorde, partindo do baixo; cantar a três vozes), piano, guitarra, etc. - Tendo em conta os acordes da canção, já determinados, e os instrumentos disponíveis.
				<ul style="list-style-type: none"> - Em conjunto, elaborar uma coreografia para a canção.

Loureiro, verde loureiro

Luiz de Freitas Branco

Devagar

Canto

Piano

p *cresc.*

Lou - rei - ro ver - de lou - rei - ro Não te po - nhas tris - te 'as - sim Na - mo - ras - te 'a don - ze

7 *mf* *dim.* *p* *p*

li - nha ca - sa com e - la 'ó Jo - a - quim. Ca - sar com e - la não ca - so Pois que 'e - la não me faz

13 *cresc.* *mf* *dim.* *p*

con - ta Se 'eu al - gum mal fiz lou - rei - ro 'a cons - ci - ên - cia não mo 'a - pon - ta.

cresc. *mf* *dim.* *p* *dim.* *pp*

Objectivos gerais: Vivenciar o modo de Lá, distinguindo-o do chamado modo menor.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Ouvir e cantar uma canção no modo de lá.	Modo de Lá Sinais de dinâmica	Audição	- Contextualizar o excerto. - Ouvir a canção completa, procurando reconhecer elementos musicais que possibilitem responder a questões colocadas pelo professor;	- Questões: Esta canção está num modo Maior ou num modo menor? Existe uma nota com a função de sensível? Então estará esta canção no modo de lá, em lá menor, ou noutro modo?
- Desenvolver a capacidade de memorizar uma melodia e de a ouvir em audição interior. - Desenvolver e estabelecer o sentido tonal. - Desenvolver a coerência estilística.		Entoação	- Memorização da melodia; - Transposição sensorial; - Entoação com acompanhamento ao piano.	- Em qualquer tom. - O (A) Professor(a) entrega uma partitura a cada aluno. - Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação.
- Consolidar a aprendizagem do modo de Lá.		Audição	- Identificar o modo do motivo melódico ouvido.	- O (A) professor(a) toca ou canta uma motivo, que pode estar no modo Maior, no modo de Lá ou num modo não tonal. Os alunos identificam o modo do motivo.

O lagarto

Fernando Lopes-Graça

1:108

Vejam que ja - no - ta,
o la - gar - to vem! Pa - re - ce um mi - nis - tro. I - rá a Be -
-lém? Ven de cos - tu - rei - ro? Ven de tra - ba - lhar?
Que per - guntas to - la: vem só de al - mo - çor. E que bem co -
-meu! o nosso ja - no - ta! Quem se ri - ao par - vo! que paga a
con - ta?

In LOPES-GRAÇA, F. (1987). *Aquela nuvem e outras. 22 Canções para crianças*. Lisboa: Academia dos Amadores de Música.

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente melódica.
Desenvolver os processos de decifragem do código musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Vivenciar o arpejo, a <i>apogiatura</i>, o <i>stacatto</i>; a suspensão; - Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir em audição interior; - Desenvolver a capacidade de atenção / concentração. 	<p><i>Apogiatura; stacatto; portato; suspensão</i> Arpejo; Dissonância.</p>	<p>Entoação</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Imitação melódica. - Breve explicação, vivenciada, do arpejo, da <i>apogiatura</i>, do <i>stacatto</i> e da suspensão. - Quatro sons, quatro gestos. 	<ul style="list-style-type: none"> - Antes de imitar, deve-se ouvir o motivo em audição interior. - Os motivos melódicos deverão ter: arpejos, apogiaturas, notas alteradas (isto é, não pertencentes à tonalidade); a articulação deve alternar entre ser <i>legatto</i> e <i>stacatto</i>; sons prolongados (suspensão); - Os motivos podem conter sons contínuos, como por exemplo glissandos, e silêncios. - Deve-se ainda variar a dinâmica, o timbre (por exemplo, voz, piano, etc.), o carácter, o andamento, o compasso e a divisão do tempo. - Os sons deverão ser: arpejos, apogiaturas, notas alteradas (isto é, não pertencentes à tonalidade); - Os sons devem ser cada vez mais próximos.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a coerência estilística. 			<ul style="list-style-type: none"> - Entoação da canção, com acompanhamento ao piano. 	

Ponho um sapato

Texto: Maria Helena Vieira

Mário Nascimento

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 1-4) has chords C7, F7, C7, A♭7, and G7. The second system (measures 5-8) has chords C7, F7, C7, G7, and C7. The third system (measures 9-12) has chords C, C/B, C/B♭, C/A, A♭aug, G7, and C. The lyrics are:

1. Po - nho um sa - pa - to a - qui (i) ou - tro sa - pa - to a - li (i)
2. Esquer - da, di - rei - ta, à fren - te, esquer - da, di - rei - ta, a - trás (ás)
3. Eu ba - to pal - mas fe - liz (iz) ro - do a cin - tu - ra tam - bém (ém)

5 vou - sal - ti - tan - do as - sim (im) es - ta dan - ça é fei - ta p'ra mim.
me - xe - se as - sim a gen - te to - dos sa - bem co - mo se faz.
tu - do cer - ti - nho, pois sim (im) eu dan - ço me - lhor que nin - guém.

9 Po - nho um sa - pa - to po - nho ou - tro sa - pa - to es - ta dan - ça é fei - ta p'ra mim.
me - xe - se as - sim, me - xe - se as - sim, to - dos sa - bem co - mo se faz.
Tu - do tão cer - ti - nho, tu - do tão cer - ti - nho, eu dan - ço me - lhor que nin - guém. (hei!)

In NASCIMENTO, M. (2006a). *Ponho um sapato*. Texto de Maria Helena Vieira. Documento policopiado, gentilmente cedido pelo compositor.

Ponho um sapato

Texto: Maria Helena Vieira

Mário Nascimento

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica.
Desenvolver os processos de decifragem do código musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a memória harmónica; - Desenvolver a capacidade de ouvir harmonicamente em audição interior; - Saber ouvir e ouvir-se. 	Alterações. Notas alteradas. Acordes de 7ª.Cifras (panorama geral).	Entoação / Coreografia	<ul style="list-style-type: none"> - Entoação ‘verticalmente’ os acordes de I, V, IV; - Entoação do encadeamento - a quatro vozes. - Idem, com acordes de sétima. 	<ul style="list-style-type: none"> - Ver exemplo 1. - Ver exemplo 2.
<ul style="list-style-type: none"> - Vivenciar a <i>apogiatura</i> e as notas alteradas (não pertencentes a uma tonalidade), particularmente o 2º grau melódico subido, o 3º grau melódico descido e o 4º grau melódico subido; - Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir em audição interior. 			<ul style="list-style-type: none"> - Imitação melódica. - Breve explicação, vivenciada, de alterações e notas alteradas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Antes de imitar, deve-se ouvir o motivo em audição interior. - Os motivos melódicos deverão ter: apogiaturas; notas alteradas (isto é, não pertencentes à tonalidade), particularmente o 2º grau melódico subido, o 3º grau melódico descido e o 4º grau melódico subido; - Os motivos podem conter sons contínuos, como glissandos, e silêncios. - Deve-se ainda variar a dinâmica, o timbre (por exemplo, voz, piano, etc.), o carácter, o andamento, o compasso e a divisão do tempo. - Exemplo:
<ul style="list-style-type: none"> - Coreografar uma canção; - Sentir e manter a pulsação; - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a coerência estilística; 			<ul style="list-style-type: none"> - Entoação da canção, com acompanhamento instrumental, e realização da coreografia. 	<ul style="list-style-type: none"> - A coreografia deve ser produzida e realizada pela turma, com a ajuda do(a) Professor(a).

Exemplo 1:

Leitura vertical

Leitura horizontal

A musical score for piano in G major, consisting of two measures of four chords each. The first measure contains chords I, IV, V, and I. The second measure contains chords I, IV, V, and I. Vertical lines connect the notes of each chord across the two staves. The notes in the first measure are: I (G4, B4, D5), IV (B4, D5, F#5), V (B4, D5, G5), and I (G4, B4, D5). The notes in the second measure are: I (G4, B4, D5), IV (B4, D5, F#5), V (B4, D5, G5), and I (G4, B4, D5).

Exemplo 2:

Leitura vertical

Leitura horizontal

A musical score for piano in G major, consisting of two measures of four chords each. The first measure contains chords I7, IV7, V7, and I7. The second measure contains chords I7, IV7, V7, and I7. Vertical lines connect the notes of each chord across the two staves. The notes in the first measure are: I7 (G4, B4, D5, G5), IV7 (B4, D5, F#5, G5), V7 (B4, D5, G5, B5), and I7 (G4, B4, D5, G5). The notes in the second measure are: I7 (G4, B4, D5, G5), IV7 (B4, D5, F#5, G5), V7 (B4, D5, G5, B5), and I7 (G4, B4, D5, G5).

Apresentação de um tema musical português (escolha da turma)

Objectivos gerais: Aplicar os conhecimentos e as competências adquiridas

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de integrar e usar os conhecimentos e as competências musicais adquiridas.	Todos os conceitos e todas as competências musicais adquiridas.	Criatividade / Composição	- Escolha de um tema musical português. - Escrever um texto para essa melodia.	- Escolher, com moderação do(a) professor(a), um tema musical para ponto de partida à selecção da melodia e escrita do texto.
- Usar as novas tecnologias como suporte à gravação, apresentação e edição da partitura de uma peça musical.		Performance	- Gravação do tema musical, cantado e tocado pelos alunos. - Apresentação da peça musical, recorrendo às novas tecnologias.	- Por exemplo, ter a melodia, texto e imagens, em MS PowerPoint, ou conceber, uma espécie de Karaoke, em que o texto aparece em consonância com a melodia. - Com a ajuda do(a) professor(a), poder-se-á, ainda, elaborar uma partitura, recorrendo a um programa informático de edição de partituras.
- Desenvolver a coerência estilística.		Performance	- Coreografar a apresentação do tema musical.	- Dramatização e/ou dança, etc. - Guarda-roupa.
		Performance	- Interpretação da peça musical.	

4.4. Sugestões didáticas para o 2º grau

A viscondessa

Dança antiga

The image shows two staves of musical notation in G major and 12/8 time. The first staff contains the melody for the first line of lyrics: 'A - qui 'stá a Vis - con - des - sa com as fi - lhas p'ra ca -'. The second staff, marked with a '2', contains the melody for the second line: 'sar. Eu vou 'sco - lher a mais lin - da que - ro es - sa p'ra meu par.' The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across notes.

Aqui está a Viscondessa
Com as filhas p'ra casar.
Eu vou escolher a mais linda
Quero essa p'ra meu par.

Não te dou as minhas filhas
Nem por ouro, nem por prata;
Nem por fios de algodão,
Tão bonitas que elas são

Tão alegre que eu vinha,
E tão triste que eu vou,
Por causa da Viscondessa
Que uma filha me negou.

Volta atrás ó cavalheiro,
Se queres ser homem de bem
Já te dou as minhas filhas,
Escolhe uma p'ra teu bem.

Não quero esta por ser cravo,
Nem quero esta por ser rosa,
Nem esta por ser jasmim,
Quero esta só p'ra mim.

In SIMÕES, R. M. (1998). *Canções para a Educação Musical* (8ª edição). Lisboa: Valentim de Carvalho.

A viscondessa

Dança antiga

Objectivos gerais: Fomentar a sociabilidade.
Desenvolver a capacidade de interpretar uma dança antiga.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de tocar em conjunto.	Compasso 6/8.	Performance instrumental Entoação Dança	- Interpretação instrumental.	- A entrada, o interlúdio e o final são instrumentais. - As partes cantadas também são acompanhadas pelos instrumentos.
- Desenvolver o sentido de afinação; -Desenvolver a coerência estilística.			- Entoação dialogada da canção.	Divididos em dois grupos: um canta do compasso 1 ao 8; outro do compasso 9 ao 16; - Idem, quadras 2 a 6. - As 1ª, 3ª e 5ª quadras são cantadas pelos rapazes; as 2ª e 4ª quadras são cantadas pelas meninas (depois, entre estas, escolhe-se a Viscondessa).
- Sentir a pulsação; - Coreografar uma melodia.			- Dança ¹² .	- Entrada: entram pares, um rapaz e uma rapariga, em fila, com passos iguais. Param no local da dança e fazem uma vénia ao seu par. - 1ª quadra: 1º e 2º versos – entra a Viscondessa e os rapazes apontam para ela; 3º e 4º versos – os pares, de mão dada no ar (mão direita) dão uma volta completa, parando no local inicial. - 2ª quadra: a Viscondessa passa no meio dos pares, apontando para os rapazes com um gesto de negação. - 3ª quadra: os rapazes deslocam-se lateralmente para a sua esquerda, ficando distantes das raparigas. - Interlúdio instrumental; - 4ª quadra: a Viscondessa, ao lado das raparigas, olha para os rapazes e chama-os; - 5ª quadra: os rapazes deslocam-se lateralmente para a direita. Nos 1º, 2º e 3º versos o rapaz mais à direita fica em frente da rapariga mais à esquerda, fazendo um gesto de negação. No 4º verso os rapazes e as raparigas encontram-se frente a frente, cumprimentando-se com uma vénia.
- Todos os objectivos anteriores.			- Dança, entoação e interpretação.	- Divididos em três grupos: um dança, outro canta e outro toca.

¹² Coreografia baseada nas sugestões de actividades de *Uma canção... uma história* (Gomes, Cruz, Matos & Henriques, 2000: 7)

Cânone do Pirlampo!

Margarida Fonseca Santos
Arr: Francisco Cardoso

♩ = ca. 108

1 D Em⁷ A⁷

Pi - ri - lam - po on - d' é qu' es - tás? Ve - jo a luz, que - ro te a - gar -

4 D 2 Bm⁷ G⁶ A⁷

rar. P - ri - lam - po se te a - pa - nhar Que - ro ver a luz a bri -

8 D 3 D G A⁷⁽⁴⁻³⁾ D D última vez

lhar. Hum, hum, hum, hum, hum, hum, hum, hum. Pi - ri hum.

Cânone do pirilampo!

Margarida Fonseca Santos

Objectivo geral: Entoar um cânone.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de atenção / concentração. - Desenvolver o sentido rítmico. 	A forma cânone.	Performance	<ul style="list-style-type: none"> - Imitação rítmica com percussão corporal; - Cânone rítmico por imitação. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor(a) percute uma frase rítmica, utilizando as mãos, os braços, as pernas, etc. Os alunos reproduzem, imitando. - O (A) Professor(a) percute uma frase rítmica. Os alunos reproduzem, imitando, a frase anterior (com quatro tempos, um compasso, de atraso) e o(a) professor(a) percute outra frase rítmica.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido de afinação. - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. - Desenvolver a capacidade audição harmónica. - Desenvolver a coerência estilística. 		Audição/Entoação/Performance instrumental	<p>Audição da canção.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Entoação da canção: - Todos cantam, em uníssono, a mesma frase musical; - Em cânone a três vozes. 	<ul style="list-style-type: none"> - Preferencialmente, a canção deve ser interpretada, ao piano, à flauta, etc., por um grupo de professores ou por professores e alunos eventualmente mais adiantados nos seus estudos musicais. - Cantam com a letra. - Divididos em três grupos. Cada grupo deve ter a ajuda de um(a) professor(a) ou de um(a) aluno(a) mais experiente.
		Audição/Entoação/Performance instrumental	<ul style="list-style-type: none"> - Tocam a parte instrumental; - Entoam, em cânone, e tocam a parte instrumental. 	<ul style="list-style-type: none"> - É entregue uma partitura do arranjo instrumental a cada aluno.
		Jogo/dança	<ul style="list-style-type: none"> - Jogo do “cânone móvel”. 	<p>“A intenção do jogo é que o grupo inteiro reflecta em movimentos susceptíveis de exprimir o que deve ser cantado. A maneira mãos simples será inventar para cada frase da canção o correspondente movimento. Após um curto período de preparação, o cânone poderá ser cantado de uma assentada, para repetir os movimentos e, em seguida, a duas [e a três vozes]” (Storms, 1991: 107).</p>

Partitura do arranjo instrumental

Cânone do pirilampo

Margarida Fonseca Santos
Arr: João Carlos Almeida

♩ = 108

Fluta

Triângulo

Xilofone 1

Xilofone 2

Xylophone

♩ = 108

Voice

Voice

Voice



7

Fl.

Tri.

Xyl.

Xyl.

Xyl.

Voice

Voice

Voice

14

Fl.

Tri.

Xyl.

Xyl.

Xyl.

Voice

Voice

Voice



21

Fl.

Tri.

Xyl.

Xyl.

Xyl.

Voice

Voice

Voice

28

Musical score for measures 28-33. The score includes staves for Flute (Fl.), Triangle (Tri.), three Xylophone (Xyl.) parts, and three Voice parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part is mostly rests. The Triangle part has a few notes. The Xylophone parts have rhythmic patterns. The Voice parts have a melodic line.



34

Musical score for measures 34-39. The score includes staves for Flute (Fl.), Triangle (Tri.), three Xylophone (Xyl.) parts, and three Voice parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Flute part is mostly rests. The Triangle part has a few notes. The Xylophone parts have rhythmic patterns. The Voice parts have a melodic line.

Cantar dos Búzios

Lopes Vieira

Vianna da Motta

Moderado

Voz

Quando estás lon - ge, os bú-zios cho - ram: vem!

Piano

p

Quando te ve - jo, can - tam: meu a - mor! Quando te vais, so -

f *p*

lu - çam, e eu tam - bém, de dor!

Cantar dos Búzios

Viana da Mota

Objectivos gerais: Desenvolver a capacidade de improvisar.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de criar e de agir espontaneamente.	<i>Lied</i>	Criatividade / Improvisação	- Improvisação, sobre um encadeamento harmónico.	- O (A) Professor(a) exemplifica, antes de cada actividade. - Improvisação colectiva e livre: todos os alunos improvisam uma melodia, com os vocábulos que quiserem, sobre o encadeamento harmónico do exemplo 1. - Improvisação individual, com vocábulos; - Improvisação individual com texto (também improvisado).
Desenvolver a coerência estilística Desenvolver o sentido de afinação. Sentir e manter a pulsação.		Audição, memorização, entoação.	- Audição da melodia original. - Memorização da melodia e do texto (da Voz) - Entoação, com acompanhamento instrumental.	- O (A) Professor(a) canta (uma oitava abaixo) e acompanha ao piano. - Por partes: até ao compasso 2; até ao primeiro tempo do compasso 5; até ao fim.
			- Audição e análise das cadências (do encadeamento harmónico sobre o qual improvisaram). - Entoação da melodia do baixo (do piano).	- Cadência perfeita: compasso 2; - Cadência perfeita: do compasso 4 para o 5; - Acompanhados ao piano.

Exemplo 1:

Cantar dos Búzios

Lopes Vieira Viana da Mota

Moderado

Disse o galo prá galinha

Lengalenga
 Recolha: F. Serrano
 Mação / Santarém
 1913 – 1921 (?)

Allegretto

Dis-se o ga - lo prá ga - li - nha: --Ca - se - mos, ô pri - ma. --Sim,
 sim, ca - sa - re - mos, mas fal - ta a ma - dri - nha.
 Res-pon-deu a co - bra lá da Ri - bei - ri - nha, que e -
 - la es - ta - va pron - ta pa - ra ser ma - dri - nha.

2	3	4	5	6
- A madrinha já nós temos e mui certa a temos, agora o padrinho, onde nós iremos	- O padrinho já nós temos e mui certo o temos agora o carneiro, onde nós iremos?	- O carneiro já nós temos, e mui certo o temos, Agora o pão trigo, Onde nós iremos?	-O pão trigo já nós temos e mui certo o temos, mas a cozinheira, onde nós iremos?	- Cozinheira já nós temos e mui certa a temos, não nos falta nada, sim, sim, casaremos.
Respondeu o rato do seu buraquinho, que ele estava pronto para ser o padrinho.	Respondeu o lobo, lá do seu lobal, que ele estava pronto pr'ó carneiro dar.	Responde a formiga do ser formigal, que ele estava pronta para o trigo dar.	Responde a raposa, por ser mais lampeira, que ela estava pronta pr'a ser cozinheira.	

In GIACOMETTI, M. (1981). Cancioneiro popular português. Colaboração: Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Círculo de Leitores.

Disse o galo prá galinha

Lengalenga

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente rítmica.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações	
<ul style="list-style-type: none"> - Sociabilizar; - Sentir e manter a pulsação; - Melhorar a compreensão do compasso 3/4. 	A forma Minueto. A forma estrófica.	Movimento	<ul style="list-style-type: none"> - Audição e movimentação livre; - Marcar o compasso livremente com os braços e, depois, cantar. - Saltar um objecto, na passagem do tempo fraco para o tempo forte. - Breve contextualização do <i>Minueto</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Depois de escutarem um pouco de música (Minueto de compositor português – como, por exemplo, Carlos Seixas), os alunos movimentam-se livremente. - Seguem as indicações do(a) professor(a): dançam a sós, formam rodas, filas, pares, etc. - O (A) Professor(a) exemplifica. 	
- Dissociar o ritmo da melodia.			Entoação e teatralização.	- Dialogar (o texto da canção).	<ul style="list-style-type: none"> - Dizer o texto com a métrica da canção; - Deve-se variar a dinâmica, o carácter e o andamento, etc.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a coerência estilística; 				- Entoar a canção, dialogando, com acompanhamento ao piano.	<ul style="list-style-type: none"> - Divididos em dois grupos: um canta a do compasso 1 ao 8; outro do compasso 9 ao 16; - Idem, quadras 2 a 6.
- Desenvolver o sentido criativo.				- Teatralizar e apresentar a canção.	- A turma teatraliza a canção, em grupo ou em grupos, com a orientação do(a) Professor(a), de acordo com os recursos disponíveis.

Paisagens sonoras (com temas portugueses)

Objectivos gerais: Desenvolver a capacidade de recriar um cenário através de material sonoro.
 Desenvolver a expressividade musical.
 Desenvolver a capacidade de improvisar.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
Libertar o corpo de possíveis tensões musculares.	Exercícios de relaxamento muscular	Relaxamento e respiração	- Rodar lentamente a cabeça, para a direita e depois para a esquerda, formando pequenos círculos. - Levantar bem os ombros e depois deixá-los cair.	
Activar o diafragma. Activar os ressoadores nasais.	Exercícios respiratórios.		- Respirar, sempre com o apoio do diafragma, emitindo o vocábulo 'ah!' – como se fosse um cão a arfar. - Emitir sons nasalados, utilizando o vocábulo 'ni', caminhando livremente pela sala.	
Estimular o sentido criativo. Desenvolver a capacidade de concentração. Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir em a audição interior.	Exercícios de aquecimento vocal.	Audição / Entoação	- Imitar pequenos motivos melódicos, emitidos vocalmente.	- Antes de imitar, deve-se ouvir o motivo em audição interior. - Os motivos podem conter sons contínuos, como por exemplo glissandos, e silêncios. - Variar a dinâmica, os vocábulos, a articulação, o carácter, o andamento, o compasso e a divisão do tempo. - Realizar também motivos rítmicos com percussão corporal e com a voz.
Desenvolver a capacidade de criar e de agir espontaneamente.	Forma pergunta / resposta. Ostinato.	Improvisação	- Improvisar individualmente com percussão corporal. - Improvisar individualmente com instrumentos. - Improvisar colectivamente com percussão corporal e com instrumentos.	- O (A) professor(a) exemplifica. - Forma da improvisação: pergunta/resposta. - O professor realiza a pergunta, que é um ostinato rítmico. - O aluno improvisa a resposta.
- Representar musicalmente diversos cenários.		Jogo/Improvisação/Performance	- Dividir a turma em grupos e atribuir um tema a cada grupo. - Escolher, determinar e ensaiar os sons e as imagens relacionadas com o tema (paisagem sonora). - Representar a paisagem sonora. No fim, os outros grupos procuram desvendar o tema da paisagem sonora representada.	- A atribuição dos temas pode ser feita por sorteio. - A escolha dos temas deve ter em conta a naturalidade dos alunos e/ou a localização geográfica da escola. - Possíveis temas: o mar, o comboio, a feira, o jardim, a caça. - Cada grupo apenas conhece o seu tema. - Os sons podem ser produzidos através do corpo e dos materiais – instrumentos manufacturados e/ou tradicionais - trazidos pelos alunos.

A uma borboleta

B. de Bocage

David de Sousa

VOZ

PIANO

Moderato

mf ligeiramente

rall. longa

a tempo

a tempo

rall. longa

a tempo

rall. longa

molto meno

longa

Tempo primo

rall.

mf

molto meno

m.g. longa

mf

rall. longa

a tempo

rall.

Ve - loz bor - bo - le - ta que le - da vo - an - do pe - no - sas i -

de - as me es - tás a - vi - van - - - do

In

In SOUSA, D. (s/d). *A uma borboleta*. In Sebenta do 1º ano da disciplina de Formação Musical da Escola Superior de Música de Lisboa do ano lectivo 2000/1.

sec-to mi-mo-so aos o-lhos tão gra-to da mi-nha ti-ra-na tu és o re-tra-to
quasi a 4 tempos

a tempo *rall.*

molto menos A gra-ça que osten-tas nas plu-mas bri-lhan-tes tem el-la nos o-lhos gen-
a tempo *sempre muito ligeiro* *rall.*

longa *a tempo* *rall.*

quasi a 4 tempos
 tis pe-ne-tran-tes;

quasi a 4 tempos *molto menos* *longa* *como no principio* *rall.*

tu andas brin-can-do de flôr pa-ra

a tempo *rall.*

flôr a - nar do va - gue - ra de a - mor em a - - mor.

rall. *rall. molto*

rall. *rall. molto* *Adagio*

A uma borboleta

David de Sousa

Objectivos gerais: Desenvolver os processos de decifragem do código musical.
Desenvolver o conhecimento do código escrito musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido rítmico; - Sentir e manter a pulsação; - Dividir um tempo binário em três partes iguais. 	Tercinas	Entoação, percussão, declamação	<ul style="list-style-type: none"> - Imitação rítmica com percussão corporal e entoação de vocábulos. - Declamação da poesia “A uma borboleta” (B. Bocage). 	<ul style="list-style-type: none"> - Variar a dinâmica, os vocábulos, a articulação, o carácter, o andamento. - Realizar motivos rítmicos com percussão corporal e/ou com a voz. - Com a métrica da canção.
<ul style="list-style-type: none"> - Descodificar sinais de dinâmicas, de agógica e outros numa partitura. 		Teoria	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualização do excerto; - Análise da partitura. 	<ul style="list-style-type: none"> - Os alunos observam a partitura e colocam dúvidas sobre os símbolos nela presentes.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir interiormente. 		Entoação. / Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Imitação melódica. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (a) Professor(a) entoa as frases melódicas da canção.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a coerência estilística; 		Entoação. / Audição	<ul style="list-style-type: none"> Entoação da canção: <ul style="list-style-type: none"> - Com o nome das notas; - Com o texto. Audição da canção. 	<ul style="list-style-type: none"> - Preferencialmente, a canção deve ser interpretada na sala de aula; Senão, deve ser ouvida através de uma gravação.

Três esboços sinfónicos. I

Joly Braga Santos

Tema melódico

Musical notation for the melodic theme, consisting of three staves of music in 3/4 time. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is numbered 10 and the third staff is numbered 17. The melody is written in a single line on a five-line staff.

Tema rítmico

Musical notation for the rhythmic theme, consisting of a single staff of music in 3/4 time. The notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The rhythm is characterized by eighth and sixteenth notes, with repeat signs indicating a recurring pattern.

Motivo rítmico em percussão corporal

Musical notation for the rhythmic motif in body percussion. It shows two staves: 'Palmas' (claps) and 'Pés' (feet). The time signature is 3/4. The rhythm is D E D E D E. The 'Palmas' staff has a treble clef and a key signature of one flat. The 'Pés' staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notes are D, E, D, E, D, E.

In WUYTACK, J. & PALHEIROS, G. B. (1995a). *Audição musical activa*. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.

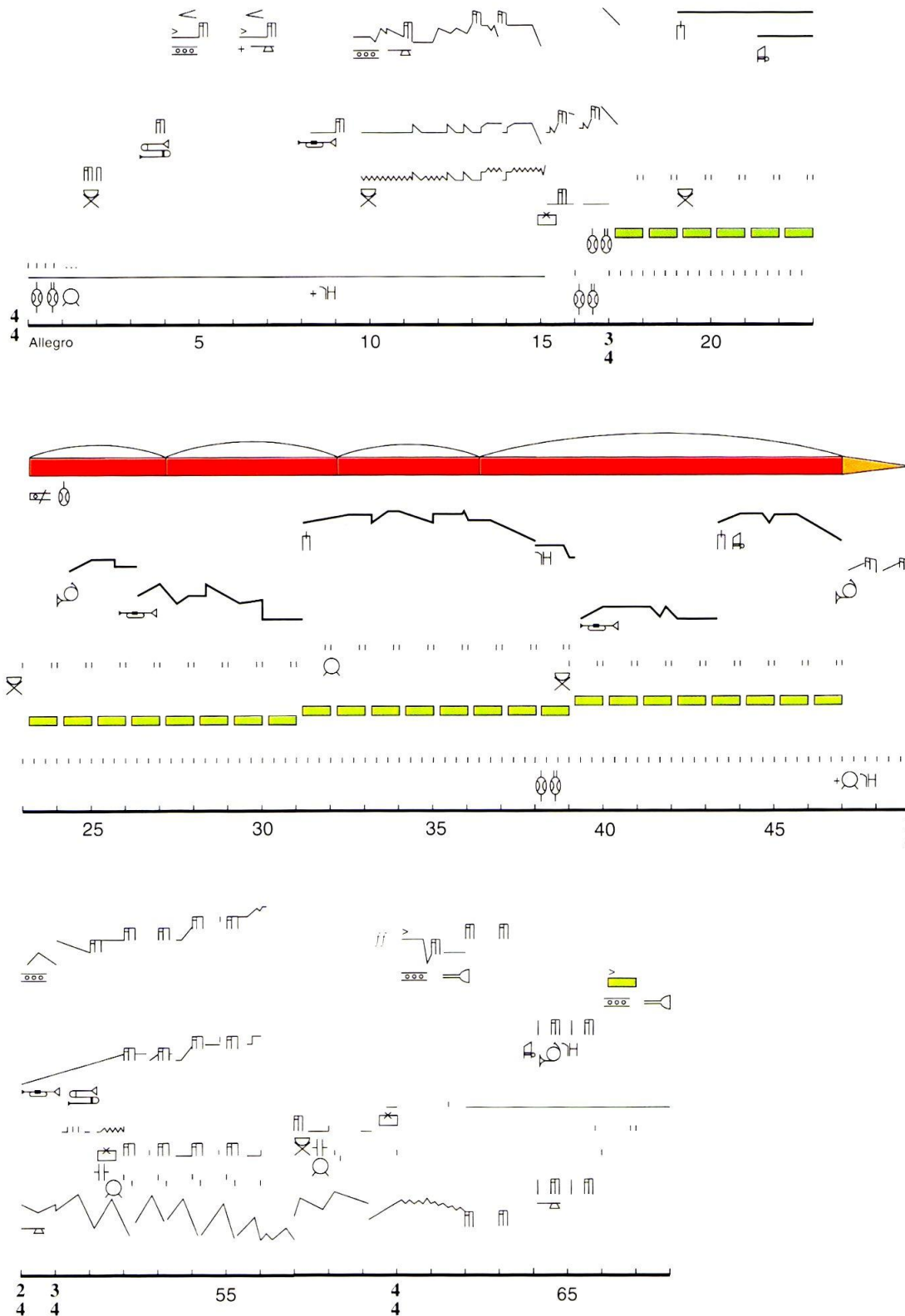
Três esboços sinfónicos. I

Joly Braga Santos

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente melódica e rítmica.
Desenvolver os processos de análise musical.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Identificar a forma de uma pequena obra musical, com a ajuda de um musicograma.	- Elementos musicais globais da canção: forma, fraseado (pergunta / resposta), número de compassos, instrumento.	Audição activa	- Análise do musicograma. - Ouvir o excerto completo, “procurando observar vários parâmetros e respondera a perguntas colocadas pelo professor” (Wuytack & Palheiros, 1995: 103).	- “Quantas vezes se ouve a melodia de carácter popular? Uma vez. Que instrumentos tocam esta melodia? Flautas e violinos. Que família da orquestra desempenha, nesta música, um papel importante? A percussão. O (A) professor(a) indica os instrumentos de percussão utilizados nesta obra: timbales, tarola (caixa), bombo, pratos, triângulo” (Wuytack & Palheiros, 1995: 103).
			- Contextualizar o excerto.	“Nesta música, o autor atribui uma importância especial aos instrumentos de percussão, tal como muitos outros compositores do séc. XX [...]. Uma outra característica moderna, [...], é a mudança de acentuação rítmica e a utilização do <i>sforzando</i> [...]. Esta música tem organização clássica, com dois temas: o primeiro tema é rítmico e o segundo é melódico; nas palavras do autor, este tema é «como que intencionalmente o eco de uma canção popular [...] um <i>esboço</i> de melodia popular»” (Wuytack & Palheiros, 1995: 103).
- Sentir e vivenciar um contratempo; - Sentir e vivenciar o modo frígio.	- Contratempo; - Modo frígio.	Entoação Percussão	- Audição e percussão corporal do tema rítmico; -Audição e entoação do tema melódico.	

Musicograma



In WUYTACK, J. & PALHEIROS, G. B. (1995a). *Audição musical activa*. Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.

A musical score for guitar, showing a sequence of chords and dynamics. The score is written on a single staff with a treble clef. The fret numbers 70, 75, 80, and 84 are indicated along the bottom. The dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* with a wavy line. There are also markings for *pp* with a wavy line and a cross. A red and white striped box is placed above the score between frets 70 and 80. A yellow bar is placed below the score between frets 70 and 80. A red square is placed to the left of the score at fret 70. A red triangle is placed to the left of the score at fret 75. A red and white striped box is placed to the left of the score at fret 80. A yellow bar is placed to the left of the score at fret 84.

First staff of the guitar score, showing a sequence of notes and rests. A red square is placed to the left of the staff.

Second staff of the guitar score, showing a sequence of notes and rests.

Third staff of the guitar score, showing a sequence of notes and rests.

Fourth staff of the guitar score, showing a sequence of notes and rests. A red triangle is placed to the left of the staff.

Fifth staff of the guitar score, showing a sequence of notes and rests. A red and white striped box is placed to the left of the staff.

Célula rítmica

Musical notation for the rhythmic cell, showing a sequence of notes and rests.

Ostinato

Musical notation for the ostinato, showing a sequence of notes and rests. A yellow bar is placed to the left of the staff.

Chuva na Primavera

Delfina Figueiredo

$\text{♩} = 100$

So - pra'o ven - to, cai a chu - va, mo - lha tu - do no meu jar - dim. Já não

5 pos - so bri - car lá fo - ra, fi - co tris - te com'o tem - po'as -

8 sim. Foi - se'o ven - to, foi - se'a chu - va, tu - do bri - lha no meu jar - dim, ver - des

13 fo - lhas, lin - das flo - res, que'a - le - gri - a pa - ra mim!

In FIGUEIREDO, D. (1982). Chuva na Primavera. Lisboa: Tipografia dos Deficientes das Forças Armadas.

Chuva na Primavera

Delfina Figueiredo

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, particularmente na vertente harmónica.
Desenvolver a capacidade de audição harmónica.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a memória dos acordes, associando-os aos graus tonais. - Associar um motivo melódico a uma função tonal. 	Graus tonais: acordes e fundamentais dos acordes	Audição / Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Reproduzir, por imitação, motivos melódicos, baseados nos acordes dos graus tonais. - Idem. Cada motivo é imitado pelo grupo associado ao grau tonal - Idem, mas cada grupo reproduz, imitando, quando o motivo está associado ao seu grau tonal. 	<ul style="list-style-type: none"> - Tonalidade de Fá M. - Sem e com o nome das notas. - Nos modos Maior e menor. - Divisão da turma em três grupos. A cada um está associado um grau tonal (uma função tonal). - O(A) professor(a) dirige-se a um grupo de cada vez. - Cada grupo reproduz, imitando, quando ouve o grau tonal associado.
<ul style="list-style-type: none"> - Harmonizar a canção com a fundamental dos acordes da tónica, dominante e subdominante. 			<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir a canção. - Ouvir um compasso da canção. - Um grupo - em simultâneo com a canção e no primeiro tempo do compasso – canta a fundamental do acorde que lhe foi atribuído. Idem outro grupo (outra função tonal). - No fim, escolhem uma das três hipóteses. - Escrever o acompanhamento. - Idem, compasso seguinte. 	<ul style="list-style-type: none"> - O(A) professor(a) entoia a segunda parte da canção (Fá M). - Cada grupo continua associado um grau tonal. - Cada compasso da canção é entoado/tocado três vezes. - É indicado a cada grupo quando deve entoar a fundamental do seu acorde. - Após a harmonização de cada motivo, a canção é entoada a partir do início. Ao mesmo tempo, cada grupo canta, na sua vez, a fundamental do grau tonal que foi escolhido.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de integração harmónica. - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. - Desenvolver a coerência estilística. 			<ul style="list-style-type: none"> - Divisão da turma em dois grupos. - Entoação da canção com o acompanhamento. 	<ul style="list-style-type: none"> - Um grupo entoia a canção, outro grupo entoia o acompanhamento. Depois trocam. - Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação (leggato).

Açucena

Cândido Lima

Allegretto ♩ = 126

Voz

Sou de ne - ve'e sou de pra - ta Bap - ti - zei - me'em Na - za - ré -

Piano

mf *p* *mf* *p*

Fui bor - dão dum car - pin - tei - ro Que se cha - ma - va Jo - sé

mf *p* *mf* *p*

Açucena

Sou de neve e sou de prata,
Baptizei-me em Nazaré;
Fui bordão dum carpinteiro
Que se chamava José.

São José levou-me um dia
Do canteiro onde nasci;
Corri toda a Galileia,
Terras-Santas percorri.

A prata das minhas folhas
Veio toda, por meu bem,
Das suas barbas nevadas
E dos seus olhos também.

Adolfo Portela

Vai o povo com seu jeito,
Que é de lenda e que é de fé,
Ampara as creanças velhinhas
Ao bordão de S. José.

S. José deu-me a virtude,
S. José deu-me o condão
De amparar quem é velhinho
Às folhas do meu bordão.

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade auditiva, nomeadamente no aspecto harmónico.
 Desenvolver processos de decifragem do código musical rítmico.
 Desenvolver a capacidade de improvisar.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
Desenvolver a capacidade de concentração; Desenvolver a capacidade de memorizar e de ouvir em a audição interior; Desenvolver a capacidade de emitir glissandos. Desenvolver o sentido rítmico.	- Sons contínuos, glissandos, etc.	Audição / Entoação	- Imitar motivos melódicos, emitidos vocalmente.	- Antes de imitar, deve-se ouvir o motivo em audição interior. - Os motivos podem conter sons contínuos, como por exemplo glissandos, e silêncios. - Variar a dinâmica, os vocábulos, a articulação, o carácter, o andamento, o compasso e a divisão do tempo. - Realizar também motivos rítmicos com percussão corporal e com a voz.
- Desenvolver a capacidade de descodificar código rítmico.	- Células rítmicas cuja unidade de tempo é a colcheia pontuada; - Peça musical sem compasso.	Leitura	- Leitura do ritmo da melodia.	
- Desenvolver a coerência estilística. - Desenvolver o sentido de afinação. - Desenvolver a capacidade de integração harmónica. - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. - Desenvolver a capacidade de criar e de agir espontaneamente. - Desenvolver o sentido rítmico. - Desenvolver a coordenação motora.	- Tonalidade de Sol M.	Entoação	- Entoação da melodia, com acompanhamento ao piano; - Idem, apenas com o acompanhamento de uma nota pedal: sol. - Entoação da melodia. Ao mesmo tempo, um aluno improvisa um motivo rítmico que, depois, outros imitam. Idem, outro aluno improvisa outro motivo rítmico.	

A mulher dos ovos

Canção tradicional portuguesa.

Arr: Fernando Lopes-Graça

$\text{♩} = 80$ *mf*

1. As mu lher'sdo mon - te, as mu lher'sdo mon - te, ah!,
 2. Ao pas - sar a pon - te, ao pas - sar a pon - te, ah!,
 3. Ó mu - lher dos o - vos, ó mu - lher dos o - vos, ah!,

7

ah! quan do vão à vi - la, ah!, ah! quan do vão à vi - la, le vam ces - tos de'o - vos,
 ah!, ca - fu a ces - ti - nha, ah!, ah!, ca - fu a ces - ti - nha, par - ti - ram se'os o - vos,
 ah!, ve - nha cá a - ci - ma, ah!, ah!, ve - nha cá a - ci - ma, eu não le - vo o - vos,

13

le - vam ces - tos de'o - vos, ah!, ah!, ga - li - nhas em ci - ma, ah!,
 par - ti - ram - se'os o - vos, ah!, ah!, fu - giu a ga - li - nha, ah!,
 eu não le - vo o - vos, ah!, ah!, fu - giu - me'a ga - li - nha, ah!,

17

ah!, ga - li - nhas em ci - ma.
 ah!, fu - giu a ga - li nha.
 ah!, fu - giu me'a ga - li - nha.

* À segunda vez, ambas as mãos à 8ª superior.

Transcrição: João Carlos Almeida

A mulher dos ovos

Canção tradicional portuguesa.

Arr: Fernando Lopes-Graça)

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade musical, particularmente nos aspectos rítmico e harmónico.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
Desenvolver a memória melódica e a audição interior.	Carácter, andamento, compasso, dinâmica, articulação. Compasso 2/4 e 3/4.	Audição	Ouvir a canção. Aprender a canção.	- O (A) professor(a) canta, acompanhando ao piano. - Demorar, no intervalo entre entoações, o mesmo tempo da canção, para que os alunos a possam ouvir em audição interior.
Desenvolver: - A coerência estilística; - O sentido de afinação; - A expressividade musical. Ouvir uma harmonização baseada harmonicamente em intervalos de 2ª M e de 7ª M.		Entoação	Cantar a melodia, sem o texto.	- Usando os vocábulos “Cri, cri”, “Quá, quá”, etc. - É preciso ter atenção para não infantilizar nem ridicularizar ninguém.
Sentir o compasso 2/4.			Cantar a canção com o texto.	- Deve ter-se em atenção diversos aspectos da expressividade musical, como por exemplo, o carácter da canção, o andamento, a dinâmica, a articulação. - A harmonização baseia-se em intervalos de 2ª M e de 7ª M.
Sentir e diferenciar os compassos 2/4 e 3/4.			Cantar a canção, mas sem o texto “ah!, ah!”.	- Ao retirar o texto “ah!, ah!” a canção fica sempre no compasso 2/4.
Dissociar o ritmo de uma melodia.		Jogo de escuta	Marcar compasso de forma não convencional e lúdica.	Frente a frente, com um colega: Binário: palmas nas próprias mãos, palmas nas mãos do colega. Ternário: palmas nas próprias mãos, palma direita na palma direita do colega, palma esquerda na palma esquerda do colega.
		Jogo de escuta	Jogo “Reconheçamos a canção”.	Após ouvirem e cantarem as três versões da canção (versões: A, B, C.), o(a) professor(a) percute “o ritmo de uma [versão da canção], batendo com as mãos, estalando os dedos ou com a ajuda de um instrumento. No fim da canção, o primeiro grupo [...] a indicar correctamente [a versão], ganha um ponto” (Storms, 1991: 36-37).

Versão A

A mulher dos ovos

Arr: Fernando Lopes-Graça



Versão B

A mulher dos ovos



Versão C

As mulheres do monte

Canção tradicional portuguesa



Arioso

Cláudio Carneiro

Tranquillo (8ª ad lib, até ao sinal *)

Violoncello

Piano

mf

cresc.

f

poco cresc.

diminuendo

CARNEIRO, C. (2004). "Arioso". In Lessa, E. (org.) *Para os pequenos violoncelistas*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança.

Objectivos gerais:	Desenvolver os processos de decifragem do código musical, individualmente e em grupo. Contribuir para uma cada vez maior autonomia na abordagem/estudo da obra musical.
---------------------------	--

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Ouvir a melodia do violoncelo.	Simbologia de expressão do violoncelo. Leitura na entoada na clave de Fá.	Leitura, Performance, Teoria	- Ler e tocar da melodia do violoncelo.	- Ao próprio violoncelo, ou por exemplo, ao piano. - O (A) Professora acompanha ao piano – o piano poderá ajudar na contagem do tempo das figuras mais longas.
- Descodificar o nome das notas numa partitura.			- Leitura de notas. - Breve contextualização do autor e da obra; - Breve explicação sobre alguns sinais presentes na partitura, sobretudo os sinais referentes ao violoncelo.	- Ler o nome das notas da parte do violoncelo e do piano (leitura horizontal de uma voz, leitura vertical de acordes). Exemplo.
		Orquestração, Performance, Audição.	- Leitura das partes; - Ensaio das partes.	- Cada aluno, ou grupo de alunos, lê a sua parte: nome das notas, ritmo. - O (A) Professor(a) orienta o estudo.
	- Interpretação da orquestração da peça “Arioso”. - Audição.		- Preferencialmente, a canção deve ser interpretada por um grupo de professores ou por professores e alunos eventualmente mais adiantados nos seus estudos musicais. - Senão, deve ser ouvida através de uma gravação.	

Andantino

Maria de Lourdes Martins

7. ANDANTINO

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *sim.* (sostenuto), *f súbito* (suddenly forte), *dim.* (diminuendo), and *pp* (pianissimo). The tempo is marked *rall.* (rallentando) in the final system. The piece concludes with a double bar line.

In MARTINS, M. L. (1979). *Peças para crianças*. Lisboa: Valentim de Carvalho.

Andantino

Maria de Lourdes Martins

Objectivos gerais: Vivenciar o modo de lá.
Desenvolver os processos de decifragem do código musical, individualmente e em grupo.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de descodificar sons no modo de lá. - Sentir e marcar, alternadamente, os compassos 2/4 e 3/4. - Desenvolver a capacidade de seguir uma partitura para piano. 	<ul style="list-style-type: none"> - Modo de Lá. - Alternância entre os compassos 3/4 e 2/4; - Figuras rítmicas de durações longas. - Indicações articulação: <i>staccato</i>, ligadura de expressão, <i>portato</i>; - Indicações dinâmicas: <i>mf</i>, <i>p</i>; agógica: <i>rall.</i>, <i>a tempo</i>. 	Entoação / Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Leitura entoada de sons. - Marcar os compassos 2/4 e 3/4. - Contextualizar o excerto. - Audição da peça; - Marcam o compasso, ouvindo a música e seguindo um esquema. 	<ul style="list-style-type: none"> - No modo de Lá, conforme o exemplo 1. - O compasso pode ser marcado de uma forma lúdica. - Marcar o compasso 2/4 ou 3/4 (tempo igual a tempo), conforme o pedido do(a) Professor(a). - Sem e depois com a partitura. - Com a ajuda do(a) Professor(a).
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coerência estilística; - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a capacidade de expressividade musical. 			<ul style="list-style-type: none"> - Entoação; - Entoação com acompanhamento ao piano. 	
<ul style="list-style-type: none"> - Consolidar a aprendizagem do modo de lá. 			<ul style="list-style-type: none"> - Identificar o modo do motivo melódico ouvido. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) professor(a) toca ou canta uma motivo, que pode estar no modo Maior, no modo de Lá ou num modo não tonal. Os alunos identificam o modo do motivo.

Exemplo 1:



Melodia

Sérgio Azevedo

Measures 1-5 of the piece. The score is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has one sharp (F#). The first system consists of three staves: a bass staff with a melodic line, a treble staff with a piano accompaniment, and a second bass staff with a lower piano accompaniment. The melody in the first bass staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes.

Measures 6-10 of the piece. The first bass staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the treble and second bass staves features chords and moving lines. The melody in the first bass staff includes a half note and a quarter note.

Measures 11-16 of the piece. The first bass staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the treble and second bass staves features chords and moving lines. The melody in the first bass staff includes a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes.

Measures 17-21 of the piece. The first bass staff continues the melodic line. The piano accompaniment in the treble and second bass staves features chords and moving lines. The melody in the first bass staff includes a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

In AZEVEDO, S. (2007). *31 Peças de Pequena e Média Dificuldade para Violoncelo e Piano – Andantino*. Lisboa: AVA Musical Editions.

Melodia

Sérgio Azevedo

Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade musical, particularmente nos aspectos melódico e harmónico.
Vivenciar o modo de ré.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - - Descodificar o nome das notas em qualquer clave; - Descodificar o nome das notas nas claves de sol e fá. - Dissociar o ritmo de uma melodia. 	Modo de Ré. Forma AB.	Leitura	<ul style="list-style-type: none"> - Contextualizar o excerto. - Leitura do nome das notas por relatividade. - Leitura do nome das notas; - Leitura do ritmo da melodia; - Leitura do ritmo com o nome das notas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Textura - Começando por várias notas – logo, em várias claves. - Da parte grave do piano. - Alternar a clave de sol e de fá.
<ul style="list-style-type: none"> - Reconhecer uma peça na forma AB; - Ouvir uma melodia, entre outras melodias; - Distinguir os timbres do piano e do violoncelo. 		Audição	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir a peça e referir algumas características; - Ouvir a peça de novo e referir algumas diferenças entre a parte A e a parte B. 	
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coerência estilística; - Saber ouvir e ouvir-se; - Interpretar, entoando, uma peça cujo acompanhamento tem uma textura contrapontística. 		Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Entoar a melodia do violoncelo com acompanhamento ao piano. - Idem, transpondo para outras tonalidades. 	<ul style="list-style-type: none"> - O(A) professor(a) acompanha ao piano; - A melodia do violoncelo deve ser transposta à oitava, de modo a ser possível cantá-la. - Primeiro, a melodia do violoncelo é entoada com o nome das notas. Depois é entoada sem o nome das notas (com a ajuda de vocábulo).

O gato dórico

Texto: Maria Helena Vieira

Mário Nascimento

Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7 G7
 1.O ga - to Dó - ri - co fu - giu, foi pas - se - ar
 2.O ga - to Dó - ri - co vol - tou, a ron - ro - nar
 5 Dm7 G7 Dm7 G7
 Foi pe - la por - ta que se a - briu, sem a - vi - sar Ao lon - ge o Dó - ri - co se ou - viu, sem - pre a mi - ar
 E o seu dor - so ar - que - ou, bem de - va - gar. Er - gueu a pa - ta e sal - tou pa - ra a - pa - nhar
 9 Dm7 (stop) Dm7 Am7 Dm7 F G7
 Po - rém e - le há - de vol - tar. E - le é um ga - to es - pe - ci - al,
 O mos - qui - ti - nho no ar. E - le é um ga - to es - pe - ci - al
 13 Dm7 C Am7 Dm7
 vi - ra as cos - tas as - sim e nin - guém le - va a mal. E - le é um
 vol - ta só quan - do quer e nin - guém le - va a mal. E - le é um
 16 F G7 Dm7 C Am7
 ga - to es - pe - ci - al, vi - ra as cos - tas as - sim e nin - guém le - va a mal.
 ga - to es - pe - ci - al vol - ta só quan - do quer e nin - guém le - va a mal.
 19 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7 Am7 Dm7
 D.S. al Coda

O gato dórico

Mário Nascimento

Objectivos gerais: Vivenciar o modo de ré.
Desenvolver a capacidade de improvisar.
Desenvolver a capacidade de orquestrar uma melodia.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Vivenciar e memorizar o modo dórico. - Associar o som ao nome das notas. 	Canção no modo dórico; Síncopas; Cifras de acordes de sétima.	Entoação / Improvisação / Orquestração / Informática / Performance	<ul style="list-style-type: none"> - Entoação da melodia: <ul style="list-style-type: none"> - Com o nome das notas; - Com o texto. - Escrita de uma melodia para o baixo; - Entoação da melodia do baixo: <ul style="list-style-type: none"> - Com o nome das notas; - Com um vocábulo. 	<ul style="list-style-type: none"> - Após um a breve explicação sobre as cifras e os acordes, escrever a melodia do baixo.
<ul style="list-style-type: none"> - Dissociar o ritmo de uma melodia; - Desenvolver a capacidade de agir e criar espontaneamente. 			<ul style="list-style-type: none"> - Percussão do ritmo da melodia; - Improvisação de um ostinato rítmico passível de acompanhar a melodia. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) Professor deve referir a parte do ritmo sincopada. - Cada aluno, à vez, improvisa um ostinato. - No fim, é seleccionado um ostinato rítmico.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de orquestrar uma melodia. 			<ul style="list-style-type: none"> - Orquestração da canção para instrumental Orff. - Escrita, em pauta, do todo e das partes. 	<ul style="list-style-type: none"> - A parte instrumental é orquestrada e escrita pelos alunos, sob orientação do(a) Professor(a). - Utilizar uma aplicação informática para editar a partitura e as partes.
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a coerência estilística; - Desenvolver a capacidade de ouvir e ouvir-se. 			<ul style="list-style-type: none"> - Interpretação da canção: <ul style="list-style-type: none"> - Introdução instrumental; - Entoação a duas vezes (melodia e baixo); - Interlúdio percutido; - Entoação a duas vezes (melodia e baixo); - Poslúdio instrumental; 	<ul style="list-style-type: none"> - Só instrumentos de percussão a duas partes: uma parte percute o ritmo da melodia, outra percute um ostinato rítmico.

Andanças do poeta

Fernando Lopes-Graça

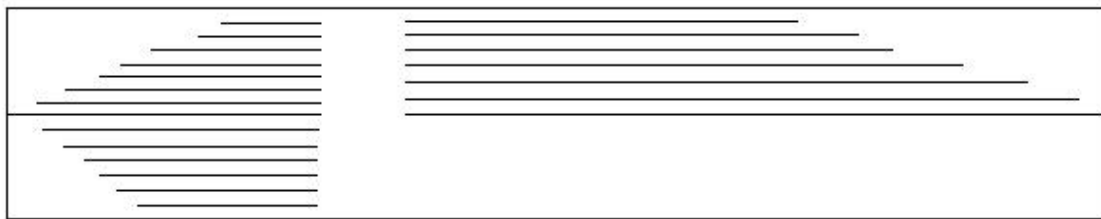
♩ = 100

Pe - lo céu, cor de rio - la - ta, / que lin - do, /
que lindo vai o po - e - ta. // Pôs u - ma ca - mi - sa bran - ca / e sa -
- ra - to a - ma - re - los, / as vol - cas a - gar - ra - din - has, são da feira de Bar -
- ce - los. // *poco a pressando* / *tempo*
Pe - lo céu vai o po - e - ta, /
Sa - be, so - be de bi - cõ - ele - ta. // e viv - ando um pa - co

In LOPES-GRAÇA (1987). *Aquela nuvem e outras*. 22 Canções para crianças. Lisboa: Academia de Amadores de Música.

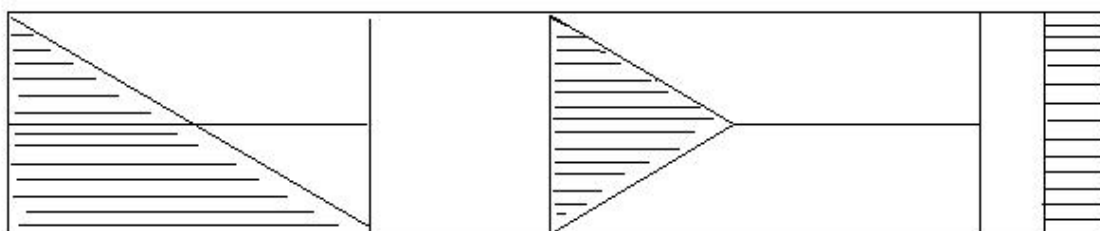
Objectivos gerais: Desenvolver a acuidade musical, particularmente nos aspectos melódico e harmónico.
Interpretar uma canção com um acompanhamento cromático e, por vezes, dissonante.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver a capacidade de se expressar; - Dissociar o ritmo de uma melodia. 	Alternância 2/4, 3/4; Alternância M/m; (Acorde 7 ^a) Dissonância. Cromatismo.	Declamação / Audição / Entoação	<ul style="list-style-type: none"> - Declamação da poesia. - Idem, com o ritmo e com as indicações de articulação, dinâmica e agógica. - Entoação da canção. 	<ul style="list-style-type: none"> - Deve considerar-se determinados aspectos, como por exemplo, o carácter, o andamento, a dinâmica, a articulação.
<ul style="list-style-type: none"> - Sentir e marcar os compassos 2/4 e 3/4, alternados. - Distinguir o modo maior do modo menor; - Identificar partes cromáticas numa melodia; - Identificar partes dissonantes numa peça musical. 			<ul style="list-style-type: none"> - Audição da parte para piano; - Idem e marcação do compasso; - Audição da canção; - Identificação auditiva, na canção, de partes: <ul style="list-style-type: none"> - No modo maior e no modo menor; - Cromáticas; - Dissonantes. 	
<ul style="list-style-type: none"> - Desenvolver o sentido de afinação; - Desenvolver a coerência estilística. 			<ul style="list-style-type: none"> - Entoação da melodia, com acompanhamento ao piano. 	



ô

i



i/ê/ô

ô

¹³ Inspirado no *Chorstudien*, de Herman Regner.

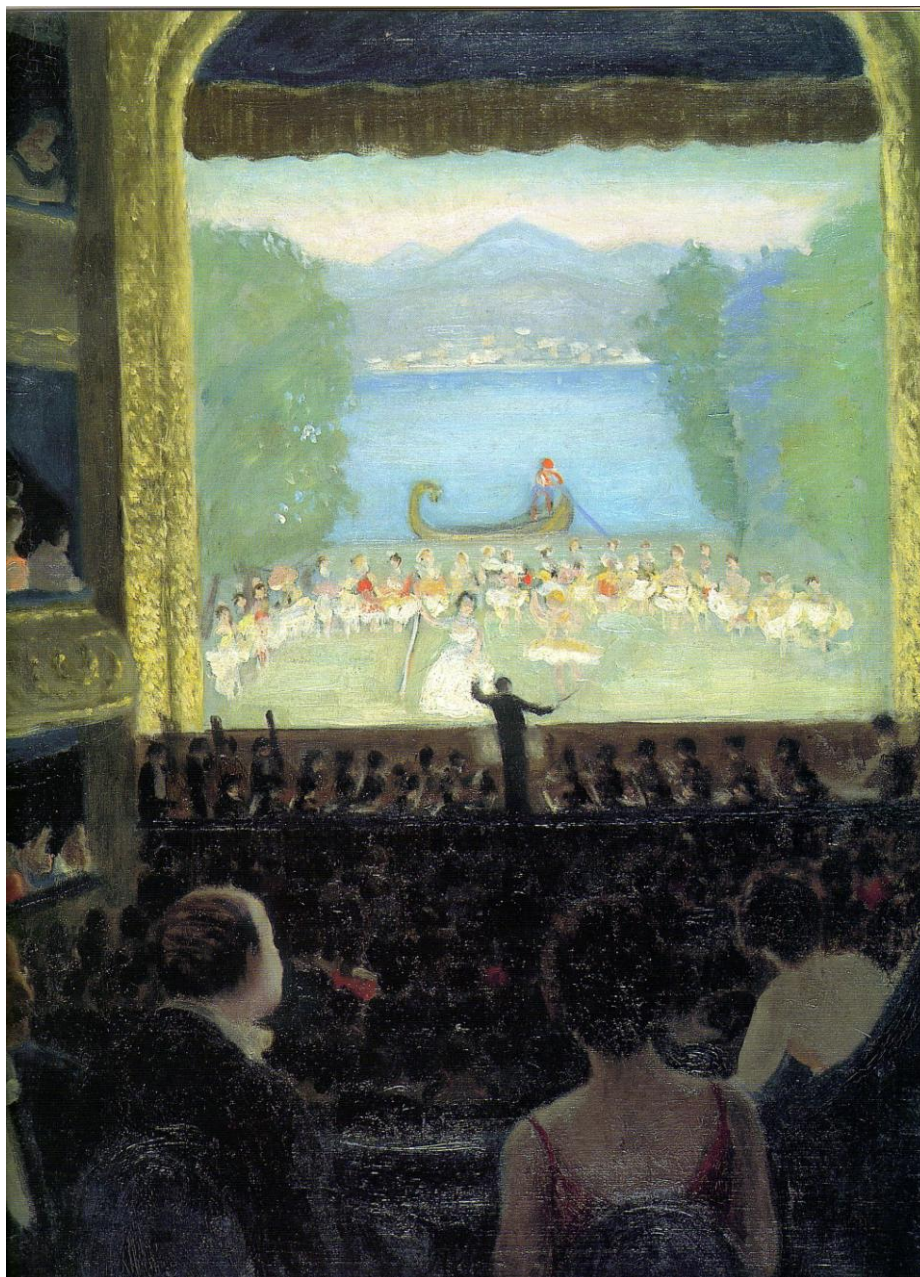
Coral de agregados sonoros

João Carlos Almeida

Objectivos gerais: Proporcionar uma vivência sonora não convencional.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
<ul style="list-style-type: none"> - Quebrar possíveis inibições. - Fomentar a sociabilidade. 	<ul style="list-style-type: none"> - Canções conhecidas. 	Jogo de sociabilidade	<ul style="list-style-type: none"> - Jogo “A procura da sua própria canção”. 	- Escolhem-se três canções conhecidas, cujo título se escreverá respectivamente em cada folha de papel. Deve haver o mesmo número de papéis para cada canção. Os pedaços de papel, dobrados e misturados, são distribuídos ao grupo. Cada jogador, com o seu papel na mão, caminhará livremente. Ao sinal do(a) professor(a), todos os alunos começarão a cantar ao mesmo tempo a canção indicada no seu papel. Ao mesmo tempo, deverão continuar a andar livremente, escutando se outro aluno canta a mesma canção. Nesse caso, deverão juntar-se e dar as mãos. Continuarão a cantar e a passear-se até que se tenham formado os três grupos (Storms, 1991: 66-67).
<ul style="list-style-type: none"> - Contactar com uma forma não convencional de escrever música. 	<ul style="list-style-type: none"> - O som das vogais. 	Audição/Entoação/Leitura	<ul style="list-style-type: none"> - Ouvir, memorizar e entoar o som da ‘roda das vogais’. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) professor(a) exemplifica; - Depois vai apontando para a ‘roda das vogais’, que os alunos reproduzem.
	<ul style="list-style-type: none"> - Partitura não convencional. 		<ul style="list-style-type: none"> - Entoar colectivamente, de acordo com a partitura. 	<ul style="list-style-type: none"> - O (A) professor(a) explica, sucinta mas completamente, a partitura. - Atribui tarefas – aos grupos (anteriormente formados) e individualmente. - O resultado de muitos momentos da música, de acordo com a partitura, deverá ser a realização colectiva de agregados sonoros.

Composição de um tema musical
(baseado em quadro *Sem título* de Francis Smith)



In AMADO, L. & MONTEIRO, I. (2005). *Música para olhar*. Lisboa: Caminho

Composição de um tema musical

(baseado em quadro *Sem título* de Francis Smith)

Objectivos gerais: Aplicar os conhecimentos e as competências adquiridas.

Objectivos específicos	Conteúdos	Actividades	Estratégias	Observações
- Desenvolver a capacidade de integrar e usar os conhecimentos e as competências musicais adquiridas.	Todos os conceitos e todas as competências musicais adquiridas.	Criatividade / Composição	- Composição de uma peça musical.	- O (A) Professor(a) orienta e auxilia o processo de composição. - A melodia deve ter como ponto de partida o quadro <i>Sem título</i> , de Francis Smith. Nele, de acordo com Amado & Monteiro (2005: 34), “estamos no interior de uma sala de um belo teatro, onde está prestes a começar um espectáculo. [...] Junto ao palco, um pouco abaixo deste, num local chamado <i>fosso de orquestra</i> , encontram-se os músicos com os seus instrumentos já afinados. Ouve-se um grande aplauso quando o maestro entra na sala, encaminhando-se para o seu lugar destacado à frente da orquestra. Pegando na batuta com a mão direita, faz sinal aos músicos para começarem a tocar. [...] A partir de agora sabemos que vamos passar uns bons momentos deixando-nos envolver pela magia do espectáculo, de música e dança”.
- Usar as novas tecnologias como suporte à gravação, apresentação e edição da partitura de uma peça musical.			Performance	- Gravação da peça musical, cantada e tocada pelos alunos. - Apresentação da peça musical, recorrendo às novas tecnologias.
- Desenvolver a coerência estilística.		Performance	- Coreografar a apresentação da peça musical. - Interpretação da peça musical.	- Dramatização e/ou dança, etc. - Guarda-roupa.

Capítulo 4 – Conclusões

A elaboração deste manual suplementar para os 1º e 2º graus de Formação Musical do ensino especializado da música baseou-se na pesquisa e estudo da legislação actualmente em vigor e inspirou-se nos programas de Formação Musical das seis escolas públicas do ensino especializado da Música em Portugal. Foi também fundamental a recolha, selecção e análise de repertório musical português para a infância.

Os programas das seis escolas públicas do ensino especializado da Música de Portugal divergem sobretudo relativamente à forma de apresentação. Esse contraste, na forma, no nível de pormenor e no número de itens contidos, parece indiciar que cada grupo de professores da disciplina de Iniciação Musical e de Formação Musical dessas escolas tem um estilo e uma concepção própria destas disciplinas.

Talvez se justificasse haver apenas um programa de Formação Musical para todas as escolas, e que esse programa estivesse bem acessível a todos os que o pretendessem consultar. Para isso, seria necessário que representantes de todas essas escolas se reunissem e debatessem, com o objectivo de chegarem a um acordo relativamente às pequenas eventuais discordâncias. O Ministério da Educação, uma vez que tutela as escolas públicas do ensino especializado da Música, poderia supervisionar este processo de elaboração de um programa único para todas as escolas.

As actividades que visam desenvolver o sentido criativo, conquanto estejam explícita ou implicitamente presentes nos programas, nem sempre são, ainda, suficientemente considerados. Uma das únicas actividades criativas incluídas nos programas é a improvisação; mesmo assim, é aplicada quase sempre da mesma maneira. Há, contudo, várias actividades que ao mesmo tempo que desenvolvem o sentido criativo, fomentam, igualmente, o desenvolvimento de conhecimentos e de competências musicais. Na opinião de Storms (1991: 18), os jogos musicais não representam um fim, pois podem constituir uma estratégia criativa de formação ou de avaliação individual ou social. Murray Schafer, durante um curso ministrado em Portugal, pensou bastantes vezes que se fosse possível “imaginar mais jogos para ensinar as bases da musicalidade, a experiência infantil na aprendizagem da música seria facilitada” (Schafer, 1996: 8). Por isso, propôs aos cursandos que imaginassem “um jogo musical, seguindo as regras gerais de um jogo de futebol, mas empregando um som ou sons em vez da bola” (*id.; ib.*). Assim, no decorrer desse curso, pôs-se em

prática um jogo que reuniu elementos de vários jogos demonstrados. Schafer demonstrou, dessa forma, que a altura do som pode ser trabalhada através de um jogo. Nos princípios pedagógicos de Orff favorece-se o contacto das crianças com os jogos rítmicos tradicionais – dado ser o ritmo a base de todo o desenvolvimento musical, pois está presente em lenga-lengas, poemas e histórias, entre outros. Segundo a metodologia de Wuytack, principal continuador dos princípios metodológicos de Orff, para o ensino do ritmo, e “considerando o tipo de pensamento das crianças na infância e a importância de a prática preceder a teoria, em qualquer idade, o ensino da notação realizado em forma de jogo, pelo seu carácter lúdico e concreto, aumenta a motivação das crianças e facilita a aprendizagem” (Palheiros, 1998: 7).

Assim, pode-se depreender que o processo de ensino e de aprendizagem de um conteúdo ou de uma competência musical pode ser aliado à criatividade e à ludicidade, através de jogos musicais ou de outras actividades que visem desenvolver a criatividade.

A possível urgência em dotar os alunos com os conhecimentos e as competências musicais aparentemente mais necessárias tem limitado a implementação de estratégias que conduzem ao desenvolvimento do sentido criativo. No entanto, através dessas estratégias podem desenvolver-se, porventura com maior eficácia, várias competências essenciais à prática musical, aliando o aspecto cognitivo ao aspecto lúdico.

A existência, ou não, de exemplos musicais nos programas, ajuda a estabelecer o grau de conhecimentos e de competências que é necessário atingir em cada vertente musical. Alguns programas da disciplina de Formação Musical contêm provas modelo que podem facilitar a compreensão do nível de conhecimentos e de competências a serem adquiridas. De igual modo, nem todos os programas de Formação Musical incluem listas de bibliografia. A inclusão destas listas pode ajudar, complementar e/ou enriquecer a aprendizagem dos conteúdos da disciplina, o que, aliás, acontece com bastantes sucesso nos programas de instrumento dos mesmos conservatórios. Por outro lado, nem sempre são explicitados os estilos de músicas passíveis de serem abordados nas aulas de Iniciação e Musical e de Formação Musical. Constata-se, por exemplo, que não há uma referência explícita à Música Tradicional, e particularmente à Música Tradicional Portuguesa. Essa referência, que contribuiria para a inclusão desse estilo de música nas aulas, seria passível de as enriquecer. A Música Tradicional Portuguesa é considerada por muitos autores (destacando-se Lopes-Graça pelos vários contributos a ela dada) um dos maiores valores do património cultural português.

Se por um lado este manual suplementar está assente na legislação e nos programas referidos, por outro procurou-se que os objectivos da disciplina de Formação Musical fossem alcançados quase sempre através de estratégias diversificadas, sempre que possível baseadas na prática musical, quer entoada, quer instrumental, e em que os aspectos criativos e lúdicos estivessem frequentemente aliados à concretização dos objectivos musicais, conforme defendem Pinheiro (1994, 1999, 2000), Santos (2006) e Ferrão & Rodrigues (2008). Assim, propuseram-se actividades que vão ao encontro do conceito de C(L)A(S)P, criado por Swanwick (1979: 47). Procurou-se incidir maioritariamente nas actividades de composição, de audição e de performance.

Concretizou-se ainda a intenção de se recorrer apenas a música portuguesa na elaboração deste manual suplementar. Para além dos méritos desta, citados no decorrer deste trabalho, pretende-se contribuir para a que haja um maior equilíbrio na oferta, e conseqüente conhecimento e estudo de música portuguesa.

Seria bastante interessante e proveitoso que esta pesquisa sugerisse futuros trabalhos sobre este tema, por ele não estar, naturalmente, encerrado, e por se contribuir para a formação de bons músicos e de melómanos pela via da disciplina de Formação Musical, através do valioso contributo da Música Portuguesa para a Infância.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, P. (coord.) (2001). *Currículo Nacional do Ensino Básico. Competências Essenciais*. Lisboa: Ministério da Educação, Departamento da Educação Básica.

AMADO, M. L. (1999). *O prazer de ouvir música. Sugestões pedagógicas de audições para crianças*. Lisboa: Caminho.

AMADO, M. L. & MONTEIRO, I. (2005). *Música para olhar*. Lisboa: Caminho.

ANTUNES, M. (1971). “Jogo, História da Cultura”. In *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Volume 11, pp. 684-686. Lisboa: Editorial Verbo.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE EDITORES E LIVREIROS (2005). *O Mercado do Livro Escolar em Portugal - panorama e reflexões*. Comissão do Livro Escolar. www.apel.pt/gest_cnt_upload/editor/File/apel/estudos_estatisticas/O%20Mercado%20do%20Livro%20Escolar%20em%20Portugal.pdf, acessido em 5 de Junho de 2009.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE MATEMÁTICA (1998). *Matemática 2001: Diagnóstico e recomendações para o ensino e aprendizagem da Matemática*. Lisboa: APM.

AZEVEDO, S. (1998). *A invenção dos sons*. Lisboa: Caminho.

AZEVEDO, S. (2007). *31 Peças de Pequena e Média Dificuldade para Violoncelo e Piano*. Lisboa: AVA musical editions

BACH, P. (1991). *O prazer na escrita*. Porto: Edições Asa.

BOMTEMPO, E. (2003). “A brincadeira de faz-de-conta: lugar do simbolismo, da representação, do imaginário”. In Kishimoto, T. M., *Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação*, pp. 57-71. S. Paulo: Cortez.

In BOMTEMPO, J. D. (2007). Quinteto em Mi bemol, op.16. Partitura. Lisboa: Partituras PortugalSom.

BORGES, M. J. (1999). “Caracterização da E.M.C.N. – breve história”. In Escola de Música do Conservatório Nacional, *Projecto Educativo 2004-2007*. Lisboa: EMCN.

BRANCO, L. F. (s/d). “Loureiro, verde loureiro”. In Sebenta do 1º ano da disciplina de Formação Musical da Escola Superior de Música de Lisboa do ano lectivo 2000/1.

BRITO, A. P. (1999). “A problemática da adopção dos manuais escolares: critérios e reflexões”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções, História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*, pp. 139-148. Braga: Universidade do Minho.

BUESO, E. M. (2003). *Os manuais escolares de Educação Musical. Indicadores de Multiculturalidade e Interculturalidade*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação apresentada à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.

CARNEIRO, C. (2004). “Arioso”. In Lessa, E. (org.) *Para os pequenos violoncelistas*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos da Criança.

CARVALHO, A. D. & FADIGAS, N. (2007). *O Manual Escolar no Século XXI. Estudo comparado da realidade portuguesa no contexto de alguns países europeus*. In ORE - Observatório dos Recursos Educativos - Outubro de 2007, pp. 1-13. www.observatorio.org.pt, pesquisado em 12 de Julho de 2008.

CASTRO, R. V. (1995). *Para a análise do discurso pedagógico. Constituição e transmissão da gramática escolar*. Braga: Instituto de Educação e Psicologia, Universidade do Minho.

CASTRO, R. V. (1999). “Já agora, não se pode exterminá-los? Sobre a representação dos Professores em Manuais Escolares de Português”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções,*

História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares, pp. 189-196. Braga: Universidade do Minho.

COHEN, L., MANION, L. & MORRISON, K. (2007). “Historical and documentary research”. In *Research Methods in Education*, pp. 191-204. London: Routledge.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO CALOUSTE GULBENKIAN (2006). *Projecto Educativo*. www.cmacg.pt/conservatorio/departamentos/projecto-educativo, acessido em 27 de Setembro de 2009.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA CALOUSTE GULBENKIAN DE BRAGA (s/d). *Acerca do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian*. www.myspace.com/cmcaloustegulbenkian, acessido em 27 de Setembro de 2009.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE COIMBRA (2005). *Projecto Educativo*. <http://www.conservatoriomcoimbra.pt/Publico/ProjectoEducativo.aspx>, acessido em 27 de Setembro de 2009.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO (1974). *Programa de Educação Musical - 1º e 2º anos, 3º e 4º anos e 5º e 6º anos*. Documento policopiado.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO (2006). *Projecto Educativo do Conservatório de Música do Porto – revisão aprovada em reunião do Conselho Pedagógico de 29/05/2006*. Documento aprovado em reunião de Assembleia de Escola realizada no dia 25 de Outubro de 2006. www.ct-musica-porto.rcts.pt/PEdoConservatorio2006.pdf, acessido em 27 de Setembro de 2009.

CRUZ, C. B. (1995). “Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály e Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon – uma abordagem comparativa”. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 87, pp. 4-9. Lisboa: APEM.

FERRÃO, A. M., RODRIGUES, P. F. (2008). *Sementes de música para bebés e crianças* (Livro + CD). Lisboa: Caminho.

FIGUEIREDO, D. (1982). *Cantigas da minh'Avó*. Lisboa: Tipografia Escola dos Deficientes das Forças Armadas.

FOLHADELA, P., VASCONCELOS, A. A. & PALMA, E. (1998). *Ensino Especializado da Música: Reflexões de Escolas e Professores*. Lisboa: Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário.

GÉRARD, F. M. & ROEGIERS, X. (1998). *Conceber e avaliar manuais escolares*. Porto: Porto Editora.

GIACOMETTI, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Colaboração: Fernando Lopes-Graça. Lisboa: Círculo de Leitores.

GOMES, F. P., CRUZ L., MATOS, L. & HENRIQUES, P. (2000). *Uma canção... uma história*. Santa Comba Dão: Convite à Música.

GONZALÉS, M. R. & RETAMAR, G. M. (1999). “El sexismo en los manuales escolares”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções, História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*, pp. 267-278. Braga: Universidade do Minho.

INSTITUTO GREGORIANO DE LISBOA (2007). *Projecto Educativo de Escola*. <http://www.inst-gregoriano.rcts.pt/iglPEE2007.pdf>, acessado em 27 de Setembro de 2009.

KISHIMOTO, T. M. (2003). “O jogo a educação infantil”. In Kishimoto, T. M., *Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação*, pp. 13-43. S. Paulo: Cortez.

LAPA, F. (2003). “No meio do Mira” (Harmonização). In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, nº 115, Separata. Lisboa: APEM.

LEITE, C. (2003). “Manuais escolares: recurso didáctico ou normalizador de saberes?”. In *A Página da Educação*, ano 12, nº 125, Julho de 2003, p. 36. Porto: Profedições.

LIMA, C. (2000). *Canções para a juventude*. Braga: UM – Instituto de Estudos da Criança.

LÓIO, J. (2006). *O Segredo Maior*. Porto: Campo das Letras.

LOPES, A. T. (Coord.) (2002). *Viagens... peças didácticas para piano* (Livro + CD). Aveiro: Universidade de Aveiro, Campus Universitário de Santiago.

LOPES-GRAÇA, F. (1981). *Canções e rondas infantis*. Voz e piano. Adaptadas do Cancioneiro popular português. Lisboa: Prelo-Barcarola.

LOPES-GRAÇA, F. (1991). *A canção popular portuguesa* (4ª edição). Lisboa: Caminho.

LOPES-GRAÇA, F. (1987). *Aquela nuvem e outras*. 22 Canções para crianças. Lisboa: Academia de Amadores de Música.

MAGALHÃES, J. (1999). “Um apontamento para a história do manual escolar – entre a produção e a representação”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções, História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*, pp. 279- 301. Braga: Universidade do Minho.

MAGER, R. F. (1975). *Como definir objectivos pedagógicos*. Porto: UNICEPE.

MARQUES, B. S. (1999). “Do livro único à diversidade dos manuais na disciplina de Geografia”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções, História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*, pp. 317-323. Braga: Universidade do Minho.

MARQUES DA SILVA, J. (s/d). *História da Música* (6º volume). Documento policopiado.

MARTINS, M. L. (1979). *Peças para crianças*. Lisboa: Valentim de Carvalho.

MATIAS, J. (2006). *Lei de Bases do Sistema Educativo - 1986-2006. Linhas para uma revisão da Lei*. Análise apresentada numa audição realizada no Conselho Nacional de Educação no dia 28 de Novembro.

MELLO, C. (1999). “O livro didático e o ensino da literatura no secundário”. In Castro, R. V., Rodrigues, A., Silva, J. L., Sousa, M. L. (orgs.), *Manuais Escolares: Estatuto, Funções, História – Actas do I Encontro Internacional sobre Manuais Escolares*, pp. 335-342. Braga: Universidade do Minho.

MOREIRA, D., PONTE, J. P., PIRES M. V. & TEIXEIRA P. (2006). “Manuais escolares: Um ponto de situação” (Texto de apoio ao Grupo de Discussão - Manuais Escolares), *Actas do XV Encontro de Investigação em Educação Matemática (CD-ROM)*.

MORGADO, M. M. (2005). “Multiculturalismo”. In *E-dicionário de termos literários*, coord. de Carlos Seia, ISBN: 989-20-00889-9, <http://www.fcsh.unl.pt/edtl>, data da consulta: 2 de Outubro de 2009.

MOURA, M. O. (2003). “A séria busca no jogo do lúdico na matemática”. In Kishimoto, T. M., *Jogo, brinquedo, brincadeira e a educação*, pp. 73-87. S. Paulo: Cortez.

NASCIMENTO, M. (2006a). *Ponho um sapato*. Texto de Maria Helena Vieira. Documento policopiado, gentilmente cedido pelo compositor.

NASCIMENTO, M. (2006b). *O gato Dórico*. Texto de Maria Helena Vieira. Documento policopiado, gentilmente cedido pelo compositor.

NERY, R. V., CASTRO, P. F. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

PALHEIROS, G. B. (1998). “Jos Wuytack, Músico e Pedagogo”. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 98, pp. 16-24. Lisboa: APEM.

PEDROSO, M. F. (2003). *A Disciplina de Formação Musical: contributos para uma reflexão sobre o seu papel no ensino especializado de música (básico e secundário)*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação apresentada à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade do Porto.

PERES, A. N. (1999). *Educação Intercultural: utopia ou realidade?* Porto: Profedições.

PHELPS, R. P. (2005) in Phelps, R. P., Sadoff, R. H., Warburton, E. C. & Ferrara, L.. “Historical research: Concepts and techniques”. In *A Guide to Research in Music Education*, pp. 205-238. Oxford: Scarecrow.

PINHEIRO, J. (1994). “O bacharelato em Formação Musical: Escola Superior de Música de Lisboa”. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 81, pp. 4-7. Lisboa: APEM.

PINHEIRO, J. (1999). “A iniciação musical: o necessário e o suficiente. Uma abordagem diferente”. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 100, pp. 19-25. Lisboa: APEM.

PINHEIRO, J. (2000). “O Instrumento ao Serviço do Desenvolvimento Musical da Criança”. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 104, pp. 20-24. Lisboa: APEM.

PINTO, M. O. (2003). “Estatuto e funções do manual escolar de língua portuguesa”. In *Millenium - Revista do Instituto Superior Politécnico de Viseu*, nº 28, pp. 174-183. Viseu: Instituto Politécnico de Viseu.

PIRES, M. C. (2003a). *Influências do manual escolar no conhecimento profissional do professor: um estudo no primeiro ciclo do ensino básico* (Trabalho de investigação tutelado, Universidade de Santiago de Compostela).

PIRES, M. C. (2003b). “Conhecimento profissional e manuais escolares: um estudo no 1.º ciclo”. In Cosme, A., Pinto, H., Menino, H., Rocha, I., Pires, M., Rodrigues, M., Cadima, R. & Costa, R. (orgs.), *Actas do XIV SIEM*, pp. 525-544. Santarém: APM.

PRIM, F. M. (2001). *Brincar com a música*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.

SANTOS, A. (1971). “Jogo, Pedagogia”. In Enciclopédia Luso Brasileira de Cultura, Volume 11, pp. 687. Lisboa: Editorial Verbo.

SANTOS, L. G. ; MAZONI, I. (1990). *Cantigas para Crianças* (2ª Edição). Lisboa: Portugalmundo.

SANTOS, M. F. (2006). *Histórias de Cantar* (Livro + CD). Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

SCHAFER, M. (1996). “Carta aos portugueses participantes no seminário “O Meio Ambiente Sonoro – Criatividade Musical””. In *Revista da Associação Portuguesa de Educação Musical*, boletim 91, pp. 5-10. Lisboa: APEM.

SILVA, M. C. A. (2006). *Concepções de Escrita nos Manuais “Para-Escolares” destinados a alunos e/ou professores*. Dissertação de Mestrado em Educação. Área de Especialização: Supervisão pedagógica em ensino do português. Trabalho efectuado sob a orientação do Doutor José António Brandão Carvalho. Universidade do Minho, Instituto de Educação e Psicologia.

SIMÕES, R. M. (1988). *Canções para a Educação Musical* (8ª edição). Lisboa: Valentim de Carvalho.

SOCIEDADE PORTUGUESA DE FILOSOFIA (2005). *Orientações para a elaboração de manuais escolares*. Outubro de 2005, pp. 1-13. Centro para o Ensino da Filosofia.

SOUSA, D. (s/d). *A uma borboleta*. In Sebenta do 1º ano da disciplina de Formação Musical da Escola Superior de Música de Lisboa do ano lectivo 2000/1.

STORMS, G. (1991). *100 Jogos Musicais*. Rio Tinto: Edições Asa/Clube do Professor.

SWANWICK, K. (1991). *A Basis for music education*. Windsor, Berkshire: Nfer-Nelson Publishing Company.

TORRES, R. M. (2001). *As canções tradicionais portuguesas no ensino da música. Contribuição da metodologia de Zoltán Kodály* (2ª edição). Lisboa: Caminho.

VASCONCELOS, A. A. (2006). *Orientações Programáticas do Ensino da Música no 1º Ciclo do Ensino Básico*. Lisboa: Ministério da Educação – Direcção-Geral de Inovação e de Desenvolvimento Curricular.

VIDIGAL, L. (1994). *Leitura e manuais escolares em Portugal na 1ª metade do século XX. Intercompreensão*. Santarém: Escola Superior de Educação.

VIEIRA, M. H. (1998). "O papel de Maria de Lourdes Martins na introdução da metodologia Orff em Portugal" in *Arte Musical*, vol.10/11, pp. 23-30. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

WILLEMS, E. (1970). *As bases psicológicas da educação musical*. Fribourg: Editions Pro Musica.

WILLEMS, E. (1984). *Solfejo. Curso Elementar* (18ª edição revista). Adaptação portuguesa de Raquel Marques Simões. Lisboa: Valentim de Carvalho.

WUYTACK, J. e PALHEIROS, G. B. (1995a). *Audição musical activa* (livro do professor). Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.

WUYTACK, J. e PALHEIROS, G. B. (1995b). *Audição musical activa* (livro do aluno). Porto: Associação Wuytack de Pedagogia Musical.

LEGISLAÇÃO

Decreto-Lei nº 5546 de 9 de Maio de 1919. Reestrutura o Conservatório de Lisboa, o qual se passa a designar de Conservatório Nacional de Música.

Decreto nº 18881 de 25 de Setembro de 1930. Aprova a reorganização do Conservatório Nacional.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1983). Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho. Diário da República, 1ª série, nº 149, de 1 de Julho de 1983. Visa estruturar o ensino das várias artes – música, dança, teatro e cinema.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1984). Portaria nº 294/84 de 17 de Maio. Diário da República nº 112, Série I, de 15 de Maio de 1984. Aprova o impresso de modelo tipo de diploma de conclusão com aproveitamento dos cursos de educação recorrente de adultos a nível de ensino preparatório

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1984). Portaria nº 725 de 17 de Setembro 1984. Diário da República nº 216, Série I de 17 de Setembro 1984. Aprova os planos de estudos do ensino vocacional ministrado no Instituto Gregoriano de Lisboa.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS E MINISTÉRIOS DAS FINANÇAS E DO PLANO E DA EDUCAÇÃO (1985). Portaria nº 656/85 de 5 de Setembro de 1985. Diário da República nº 204, série I, de 15 de Maio de 1985. Cria o Conservatório de Música de Coimbra.

SECRETÁRIO DE ESTADO ADJUNTO DO MINISTRO. Despacho nº 76/SEAM/85, de 9 de Outubro. Diário da República nº 232, série II, de 9 de Outubro de 1985. Publica os planos de estudos dos Cursos Básicos de Música leccionados em escolas do ensino público e do ensino particular e cooperativo em regime supletivo.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1986). Lei nº 46/86, de 14 de Outubro. Diário da República, 1ª série – nº 237, de 14 de Outubro de 1986. Lei de Bases do Sistema Educativo.

SECRETARIA DE ESTADO DA REFORMA EDUCATIVA (1990). Despacho 65/SERE/90, de 23 de Outubro. Diário da República, série II, n.º 245, de 23 de Outubro de 1990. Publica os planos de estudo dos Cursos Complementares de Instrumento, de Canto e de Formação Musical leccionados em escolas do ensino público e do ensino particular e cooperativo (Mapa I - plano de estudos em regime de ensino integrado/articulado e Mapa II - plano de estudos em regime de ensino supletivo).

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1990). Decreto-Lei n.º 344/90 de 2 de Novembro. Diário da República, 1ª série, n.º 253, de 2 de Novembro de 1990. Estabelece as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extra-escolar.

DEPARTAMENTO DO ENSINO SUPERIOR (1993). Circular n.º 39/93.

DEPARTAMENTO DO ENSINO SUPERIOR (1993). Circular n.º 73/93.

DEPARTAMENTO DO ENSINO SUPERIOR (1987). Ofício n.º 9874 de 1 de Agosto de 1997.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1993). Decreto-Lei n.º 352/93, de 7 de Outubro. Diário da República n.º 235, série I-A de 7 de Outubro de 1993. 1993-10-07. Cria o Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1993). Portaria n.º 1196/93, de 13 de Novembro. Diário da República n.º 266, série I-B, de 13 de Novembro de 1993. Aprova os planos curriculares dos cursos ministrados no Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian, de Braga.

DEPARTAMENTO DO ENSINO BÁSICO (1997). Circular n.º 14/97. Selecção de manuais escolares. Critérios de selecção.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (1999). Portaria n.º 421/99, de 8 de Junho. *Diário da República n.º 132, série I-B, de 8 de Junho de 1999*. Aprova os planos de estudo dos cursos básicos e secundários de Música do Instituto Gregoriano de Lisboa.

DEPARTAMENTO DO ENSINO BÁSICO (2000). *Circular n.º 7/2000*. Selecção de manuais escolares. Critérios de selecção.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2001). Decreto-Lei n.º 6/2001. Diário da República Série I-A de 18 de Janeiro de 2001. Aprova a reorganização curricular do ensino básico.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2002). Portaria n.º 1550/2002. Diário da República, série I-B, n.º 298, de 26 de Dezembro de 2002. Procede a alguns ajustamentos aos planos de estudos dos cursos básicos do ensino especializado de Dança e de Música. Revoga as Portarias n.ºs 294/84, de 17 de Maio, 815/85, de 26 de Outubro, e 1197/92, de 22 de Dezembro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2002). Portaria n.º 1551/2002, de 26 de Dezembro. Diário da República, série I-B, n.º 298, de 26 de Dezembro de 2002. Procede a ajustamentos aos planos de estudos dos 1.º, 2.º e 3.º ciclos do ensino básico.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2004). Decreto-Lei n.º 74/2004, de 26 de Março. Diário da República n.º 73, Série I-A, de 26 de Março de 2004. Estabelece os princípios orientadores da organização e da gestão curricular, bem como da avaliação das aprendizagens, no nível secundário de educação.

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA (2006, 1.ª série). Lei n.º 47/2006, de 28 de Agosto de 2006. Diário da República n.º 165, Série I, de 28 de Agosto de 2006. Define o regime de avaliação, certificação e adopção dos manuais escolares do ensino básico e do ensino secundário, bem como os princípios e objectivos a que deve obedecer o apoio socioeducativo relativamente à aquisição e ao empréstimo de manuais escolares.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2007). Decreto-Lei n.º 261/2007 de 17 de Julho. Diário da República, 1.ª série, n.º 136, de 17 de Julho de 2007. Regulamenta a Lei n.º 47/2006, de 28 de Agosto, que define o regime de avaliação, certificação e adopção dos manuais escolares dos ensinos básico e secundário, bem como os princípios e objectivos a que deve obedecer o apoio socioeducativo relativamente à aquisição e empréstimo de manuais escolares.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2007). Despacho nº 29864/2007. Diário da República, 2ª série, nº 249, de 27 de Dezembro de 2007.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2008). Despacho 18041/2008, de 4 de Julho. Diário da República, 1ª série, nº 152, de 7 de Agosto de 2009.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2008). Decreto-Lei nº 4/2008, de 7 de Janeiro. Diário da República (2008, 1ª série). Introduce alterações nos cursos artísticos especializados de nível secundário de educação, excluindo o ensino recorrente de adultos, e suspende a revisão curricular do ensino secundário aprovada pelo Decreto-Lei nº 74/2004, de 26 de Março, nas componentes de formação científica e técnico-artística, relativamente aos cursos artísticos especializados de Dança, Música e Teatro.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2008). Portaria n.º 42/2008 de 11 de Janeiro. Diário da República, 1ª série, nº 8, de 11 de Janeiro de 2008. Fixa as disciplinas e as áreas curriculares em que não há lugar à adopção de manuais escolares ou em que esta é meramente facultativa.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2008). Despacho nº 14460/2008, de 26 de Maio. Diário da República (2008 – 2ª série). Regula as Actividades de Enriquecimento Curricular.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO (2009). Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho. Diário da República, 1ª série, nº 121, de 25 de Junho de 2009. Cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respectivos planos de estudo.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS - CENTRO JURÍDICO (2009). Declaração de Rectificação nº 59/2009 de 7 de Agosto de 2009. Diário da República, 1ª série, nº 152, de 7 de Agosto de 2009. Rectifica a Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, do Ministério da Educação, que cria os Cursos Básicos de Dança, de Música e de Canto Gregoriano e aprova os respectivos planos de estudo.

Anexos

Anexo I

Escola de Música do Conservatório Nacional

R. dos Caetanos, 29

1249-115 Lisboa

AUTORIZAÇÃO

A Direcção da Escola de Música do Conservatório Nacional autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Conservatório na sua Tese de Mestrado.

Lisboa, 09 de Novembro de 2009.

A handwritten signature in black ink is written over a circular stamp. The stamp contains the text: "Ministério da Educação" at the top, "ESCOLA DE MÚSICA" in the middle, "(Assinatura e Carimbo)" below it, and "CONSERVATÓRIO NACIONAL" at the bottom. The signature is written across the stamp, with the letters "M" and "C" being particularly prominent.

1º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Céulas rítmicas		= 1	= 1
		= 1	= 1
Compassos	Regulares	$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$	Melodia $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$
	Irregulares		Ritmo = 1 = 1
Pólitimia	Ostinatos	1. A uma voz (duas mãos alternadas) 2. Voz + ostinato 3. Duas vozes (sendo uma delas a pulsação)	-----
		1. Duas mãos / vozes 2. Duas vozes simultâneas (ritmo + pulsação ou divisão) 3. Improvisar sobre ostinato	

Andamentos	Adágio Andante Allegro
------------	------------------------------

Forma	Canone Comparação entre secções iguais e diferentes
-------	--

1º GRAU

Áreas de Estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Reconhecer e entoar T/D/S (em qqr circunstância), graus conjuntos, saltos de qqr grau para a T e qqr grau dentro do acorde de T	Graus conjuntos, T/D/S em qqr circunstância, saltos de qqr grau para a tónica, qqr salto dentro do acorde da T	Graus conjuntos, saltos de qqr grau para a T, T-3, T/D/S em qqr circunstância
Intervalos	Reconhecimento de distâncias (diatónico/cromático e intratonal) Entoar e reconhecer melódica e harmonicamente no âmbito da oitava dos intervalos 2M / 2m / 8p e 5p em contexto não tonal	Reconhecimento Visual de tom e 1/2 tom (2ªM / 2ªm) 1º com notas brancas, 2º com alterações em clave de sol e de fá	Construção de intervalos de 2M/2m
Tonalidades	Todas	Dó M, Sol M, Fá M, lam (harm.)	Dó M, Sol M, Fá M, Lá m (harm.)
Ornamentos	-----	-----	-----
Claves e Instrumentos transpositores	-----	- Leitura por relatividade - Clave de Sol - Clave de Fá até uma linha suplementar	Clave de Sol Clave de Fá sem linhas suplementares + dó 3
Organizações Sonoras	Modo maior e menor	Modo maior e menor	Escrever escalas maiores das tonalidades dadas
Cadências	Conclusivas e Suspensivas	-----	-----
Acordes	- Reconhecer entre PM / Pm / outros, dispostos em qualquer inversão. - Entoar os sons constituintes de acordes PM e Pm ouvidos no EF. - Cantar F, 3ª e 5ª de acordes PM e Pm.	Reconhecer o tipo de acordes (PM e Pm no EF) dados escritos (associados à tónica ou I grau das tonalidades definidas no programa para este grau)	-----
Funções Harmónicas	Reconhecimento da função de Tónica e de Dominante	-----	-----

2º GRAU			
Áreas de Estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Células rítmicas	Divisão Binária e Ternária Reproduções/Improvisação de frases rítmicas com diferentes números de pulsações 3, 4, 5 e 6	= 1	= 1
		= 1	= 1
Compassos	Regulares Irregulares $\frac{5}{8}$	$\frac{9}{8}$	Todos os compassos dados no 1º grau
		$\frac{12}{8}$	
Polirritmia	Ostinatos a 2 vozes com reproduções rítmicas e melódicas	frases rítmicas	-----
		1- Duas vozes alternadas. 2- Duas vozes simultâneas (sendo uma delas a pulsação)	
Andamentos	Presto Largo	Forma	-----

2º GRAU

Áreas de Estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	1. Graus disjuntos: 2. por 3 ^{as} 3. qualquer salto dentro do acorde da dominante 4. 1º - 6º 5. 1º - 4º	1. Saltos por 3 ^a 2. qualquer grau dentro do acorde da dominante	1º - 6º, 2º - 5º, 2º - 7º
Intervalos	Entoar e reconhecer melódica e harmonicamente no âmbito da oitava dos intervalos 3M / 3m 4P em contexto não tonal	1. Reconhecimento de intervalos escritos 4ª P, 3ª M e 3ª m (em claves de sol e fá) 2. Leitura entoada de todos os intervalos isolados 3. Sequências do tipo: 2M+2M+2M+2M 2M+2m+2M+2m e vice-versa; 2M+5P Leitura de melodias com estes intervalos	Construção dos intervalos correspondentes aos abordados na leitura
Tonalidades	Todas	Ré M, Mi m, Sib M, Ré m, Sol m	Ré M, Ré m, Sib M, Mi m, Sol m
Ornamentos	Apogiaturas	-----	Apogiaturas
Claves e Instrumentos transpositores	-----	até duas linhas suplementares (leitura solfejada)	com uma linha suplementar
Organizações Sonoras	Modo de lá	Modos: 1. menor (harmónica, melódica) 2. modo de lá (menor natural)	1. Escrever as escalas menor harmónica 2. Escrever ditados nos modos maior e menor (harm.)
Cadências	Cadência Perfeita Cadência Perfeita Picarda Cadência à Dominante	-----	-----
Acorde	Reconhecer a espécie entre M/m/Dim/outros em qualquer inversão. Cantar acordes PM e Pm a partir de uma fundamental dada, no EF	Reconhecer o tipo de acordes (PM e Pm no EF) dados escritos (associados à tónica ou I grau das tonalidades definidas no programa para este grau) alargando às tonalidades para este grau	-----
Funções Harmónicas	Reconhecimento da função de Sub-Dominante (IV)	-----	-----

3º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Células rítmicas	Divisão Binária e Ternária Reproduções rítmicas mais complexas	<p>=1 Utilizar todas as células rítmicas aprendidas nos anos anteriores usando ligaduras entre as mesmas e pausas de colcheia.</p> <p>=1 As mesmas células rítmicas agora com ligaduras e pausas de colcheia (ligaduras a partir de uma colcheia)</p> <p>=1 Explorar esta unidade de tempo (utilizando todas as células rítmicas dadas nos anos anteriores em =1)</p>	
Compassos	Regulares Irregulares	3/8 e 2/2 (Explicação teórica de todos os compassos cuja pulsação é de mínima e colcheia)	Utilizar os compassos dados nos primeiros dois graus
Níveis	-----	Todas as células do ano anterior a uma voz + pulsação e divisão (binária ou ternária) Dissociação a duas vezes retiradas do repertório	Escrita a duas vezes (com espaços para completar, dissociando as vozes)

Andamentos	Moderato Andantino Allegretto
Instrumentação	Trompete Oboé Flauta de Bisel Fagote

Forma	Minuet e Trio
Agrupamentos	Trio com piano ou cravo Quarteto para piano

3º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Todos os graus + Sensível da Dominante	Todas as combinações possíveis entre as funções de 1º, 4º, 5º	Salto por 3ª 1º e 4º graus
Intervalos	Entoar e reconhecer melódica e harmonicamente no âmbito da oitava dos intervalos 4A e 7M / 7m em contexto não tonal	1. Reconhecimento de intervalos escritos em clave de sol e fá - 4ª A, 7M/7m, 6M/6m 2. Leitura entoada de todos os intervalos isolados e seqüências do tipo: 2M+4P, 3M+3M, 4P+4P, 3m+3m	Construção dos intervalos correspondentes aos abordados na leitura
Tonalidades	Todas	Lá M, Mib M, Dó m, Si m	Lá M, Sib M, Sol m, Dó m
Ornamentos	Apogiaturas rápidas e lentas Trilo	-----	Apogiaturas rápidas e lentas Trilo
Claves e Instrumentos transpositores	-----	-----	Com uma linha suplementar
Organizações Sonoras	-----	Igual aos anos anteriores	Escrever as escalas menor melódica e natural Escrever ditados nos modos maior e menor (harm.)
Cadências	Cadência Plagal Cadência Interrompida	-----	-----
Acordes	Reconhecer a espécie entre M/m/Dim/7ªDom em qualquer inversão Cantar o baixo de um acorde tocado em qualquer inversão. Cantar um acorde diminuindo a partir de uma fundamental dada.	Leitura vertical de acordes de 3 sons (M, m, D) no EF Identificar acordes PM e Pm escritos no EF	Escrever qualquer acorde PM e Pm no EF
Funções Harmônicas	Reconhecimento da função de VI grau	Leitura vertical entoada de encadeamentos envolvendo funções de tônica, dominante e sub-dominante	Escrita de uma linha de baixo + análise harmônica envolvendo funções de tônica, dominante e sub-dominante

4º GRAU			
Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Células rítmicas	<p>Divisão Binária e Ternária</p> <p>Reproduções rítmicas mais complexas</p>	<p>valor mais longo é a colcheia. Avaliação unicamente contextualizada</p> <p>Todas as combinações de com e</p>	<p>Divisão Binária e Ternária com todas as células rítmicas aprendidas até ao 3º grau</p> <p>= 1 com fusas</p> <p>= 1 e = 1 trabalho do ano anterior</p> <p>= 1 e = 1 como objecto de avaliação no 2º período</p>
Compassos	<p>Regulares</p> <p>Irregulares</p> <p>Alternância de divisões (frases mais longas)</p>	03-Fev	Utilizar os compassos dados nos primeiros três graus
Polirítmia	Explorar o trabalho iniciado no ano anterior	-----	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior
Andamentos	Con moto, con fuoco, tempo giusto, dolce, cantabile, con anima, agitato...	Forma	Rondó

4º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Ornato inferior/superior cromático Notas de passagem cromáticas	Sequências cromáticas do tipo: 4 - 4# - D, T - #T - 2, (3 - 3b - 2)M, (D - #D - 6)M, (6 - 6b - D)M, (3 - 3# - 4)m Ornato inferior (2°, 3°, 5° e 6° graus) Modulação à dominante	Todos os graus diatônicos
Intervalos	Entoar e reconhecer melódica e harmonicamente no âmbito da oitava dos intervalos 6M/6m em contexto não tonal	Leitura entoada de intervalos isolados dados e seqüências do tipo 2M/m+3M/m, 6M/m, 2ªM/3ªm, 2ªm/3ªm, 2ªm/3ªM, 2ªm/3ªM	Construção dos intervalos correspondentes aos abordados na leitura
Tonalidades	Todas	todas as tonalidades maiores e menores até 5 alterações	todas as tonalidades maiores e menores até 4 alterações
Ornamentos	Mordentes superiores e inferiores	Apogiaturas lentas e rápidas	mordentes superiores e inferiores (incluindo notas alteradas)
Claves e Instrumentos transpositores	-----	Dó na 3ª linha -----	----- escrita de intervalos -----
Organizações Sensorias	Modo de Sol	-----	Modo menor (harmônica, melódica e natural) Escrever escalas cromáticas
Cadências	Cadência Imperfeita	Identificar as cadências de um excerto musical escrito	-----
Acordes	Reconhecimento de inversões em acordes de 3 sons. Reconhecimento do acorde Aumentado	Leitura vertical de acordes de 7ª D no EF e acordes de 3 sons invertidos	Ditado de acordes (EF e posição cerrada) com baixo dado
Funções Harmônicas	Reconhecimento do encadeamento: Ic VI	Leitura vertical de encadeamentos com funções de tônica, dominante, sub-dominante e VI grau	Escrita de uma linha de baixo + análise harmônica com funções de tônica, dominante, sub-dominante e vi grau

5º GRAU			
Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Células rítmicas	Tudo	= 1 e = 1 Ler todas as combinações entre as células rítmicas	Saber escrever todas as combinações com pausas de colcheia
Compassos	Regulares Irregulares	$\frac{4}{2}$ $\frac{2}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{5}{8}$	Utilizar os compassos dados nos primeiros quatro graus
Níveis	Ostinatos a duas vozes: com reproduções rítmicas e melódicas	Frases rítmicas: 1. a uma voz 2. duas vozes	Ditado rítmico a duas vozes
Andamentos	Todas as indicações de mudança de tempo e de carácter	Forma	Tema e Variações

5º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Sensível de qualquer grau	qqr cromatismo Modulação às relativas	Ornatos inferiores (cromáticos) Notas de passagem (cromáticos)
Intervalos	Entoar e reconhecer melódica e harmonicamente no âmbito da oitava todos os intervalos em contexto não tonal	Leitura entoada 2M/m+4A	Construção dos intervalos correspondentes aos abordados na leitura
Tonalidades	Todas	todas as tonalidades maiores e menores	Todas as tonalidades maiores e menores até 5 alterações
Ornamentos	Grupetos superiores e inferiores	Mordentes superiores e inferiores	Teoricamente os grupetos superiores e inferiores
Claves e Instrumentos transpositores	-----	Dó na 3ª linha (leitura entoada e não entoada)	Escrita de intervalos
Organizações Sonoras	Modo de Ré	Modo de Sol	Modo menor (harmónica, melódica e natural) Escrever escalas cromáticas
Cadências	Cadência Evitada	continuação do trabalho realizado no ano anterior	-----
Acordes	Reconhecimento de acordes de 7ª da dominante com inversões. Resolver qualquer som constituinte do acorde de 7ª da dominante para o acorde da Tónica	Leitura Vertical dos acordes dados em qualquer inversão	Ditado de acordes (EF e posição cerrada) com baixo dado
Funções Harmónicas	Reconhecimento de Ib, Vb e V7	Leitura vertical do encadeamento Ic - V - I	Ic - Ib - Vb

6º GRAU			
Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Células rítmicas	Tudo	Todas as células rítmicas dadas desde o 1º grau, nas várias unidades de tempo valores acrescentados com valor de colcheias	Avaliar todas as unidades de tempo
Compassos	Regulares Irregulares	1. $\frac{7}{8}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{4}$ 2. Valores acrescentados 3. Compassos mistos 4. Mudanças de compasso =	Utilizar os compassos dados até ao 5º grau
Níveis	Explorar o trabalho iniciado no ano anterior	3 vezes até à semicolcheia	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior

Andamentos	-----	Forma	Fuga
------------	-------	-------	------

6º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Grav da Escala	Sensível de qualquer grau	Período Barroco/Classico	
Intervalos	Intervalos compostos (entoar, reduzindo à oitava, reconhecer)	Leitura entoada de todo o tipo de combinações dentro do âmbito da 8ª Reconhecimento visual de intervalos compostos Leituras na clave de Dó na 4ª	Escrita de melodias não tonais envolvendo a articulação de todos os intervalos abordados dentro do âmbito da 8ª
Tonalidades	Todas	-----	todas as tonalidades maiores e menores até 5 alterações
Ornamentos	Mordentes duplos (superiores e inferiores)	Grupetos superiores e inferiores	Teoricamente: -Mordentes duplos Escrita de ditados incluindo as apogiaturas rápidas e lentas
Claves e Instrumentos transpositores	-----	Clave de Dó na 4ª Linha Todos os instrumentos transpositores	Ditados em Clave de Dó na 3ª Escrita de intervalos em Clave de Dó na 4ª
Organizações Sonoras	Modo de Mi Modo de Fá	Modo de Sol Modo de Ré	Escrever os modos de Lá, Sol e Ré (original com transposições)
Cadências	Todas as cadências dadas até ao 5º grau Todos os acordes dados até ao 5º grau	-----	-----
Acordes	Reconhecimento dos acordes de 7ª M/ 7ª m/ 7ª diminuta (EF) e de inversões do acorde de 5ª D	Leitura Vertical dos acordes dados em qualquer inversão	Ditado de acordes com baixo dado em qualquer posição e inversão
Funções Harmónicas	Reconhecimento do VII = V(FO) Distinguir entre II e IV graus		

7º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Sensível de qualquer grau	Período Romântico	
Intervalos	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior	Leitura entoada de todos os intervalos com reduções para uma 8ª	continuação do trabalho do ano anterior
Tonalidades	Todas		
Ornamentos		Todos os abordados até ao momento	
Chaves e Instrumentos transpositores		Instrumentos transpositores em Sib e Fá Chaves de Dó na 1ª e Dó na 2ª	Ditados em Clave de Dó na 4ª
Organizações Sonoras	Tons inteiros	Modo de Mi Modo de Fá Tons inteiros	Escrever os modos de Mi e Fá (original com transposições)
Cadências			
Acordes	Reconhecimento do acorde de 7ª da Sensível e dos acordes de 7ª M e 7ª m com inversões	Desenvolver o trabalho do ano anterior	Acordes de 7ªM/7ªm/7ª diminuta e de inversões do acorde de 5ª D
Funções Harmónicas	Reconhecimento da Modulação à: Dominante; relativas e dominante da dominante (modulante ou não)		
Células rítmicas	Tudo	Valores acrescentados aplicados a repertório Mistura de compassos de diferentes unidades de tempo	Escrever em todas as unidades de tempo dadas até ao momento
Compassos	Regulares Irregulares	Alternância de: 2 3 4 6 9 12 4 4 4 4 8 8 8	Escrever em qualquer compasso
Níveis		Leitura a 3 vezes (Avaliação em prova só com material estudado)	Ditados rítmicos a uma voz: - em escrita barroca - com valores acrescentados
Andamentos			

Forma

8º GRAU

Áreas de estudo	Sensorial	Leitura	Escrita
Graus da Escala	Sensível de qualquer grau	Período Pós-Românticos	
Intervalos	Intervalos compostos (entoar, reduzindo à oitava, reconhecer)	Continuação do trabalho do ano anterior	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior
Tonalidades	Todas		
Ornamentos			Todos os ornamentos dados até ao momento
Claves e Instrumentos transpositores		Instrumentos transpositores em Sib e Fá Clave de Fá na 3ª	Ditados nas claves de Sol, Fá e Dó na 3ª e na 4ª linhas
Organizações Sonoras	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior sobre tons inteiros	Todos os modos dados até ao 7º grau	Escrever em todos os modos dados até ao 7º grau
Cadências			
Acordes	Reconhecimento dos acordes de 9ª M e 9ªm da dominante e acordes de 7ª da Sensível com inversões	Leitura Vertical dos acordes dados em qualquer inversão	Acorde de 7ª da Sensível e dos acordes de 7ª M e 7ª m com inversões
Funções Harmônicas	Reconhecimento da 6ª Napolitana e da modulação ao IV (M/m)		
Células rítmicas	Tudo	Leitura de partituras com várias mudanças de compasso e de unidade de tempo = Capacidade de ler tudo	Escrita com valores acrescentados Capacidade de deduzir tudo
Compassos	Regulares Irregulares	Alternar todo o tipo de compassos	Escrever em qualquer compasso
Níveis		Aprofundar o trabalho feito no ano anterior Polifonia a 3 vozes (extraído de repertório)	Continuação do trabalho iniciado no ano anterior
Andamentos			
		Forma	

Anexo II

Conservatório de Música do Porto

Praça Pedro Nunes

4099-031 Porto

AUTORIZAÇÃO

A Direcção do Conservatório de Música do Porto autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Conservatório na sua Tese de Mestrado.

Porto, 09 de Novembro de 2009.



A handwritten signature in black ink is written over a circular stamp. The stamp contains the text "CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO" around the perimeter and "Assinatura e Carimbo" in the center. The stamp also includes the date "13.01.2009" and the number "028-370 PORTO".

Educação Musical 1º e 2º

EDUCAÇÃO MUSICAL / NÍVEL ELEMENTAR

Programa para o ano lectivo de 1974/75

EDUCAÇÃO MUSICAL / NÍVEL ELEMENTAR

ESQUEMA

EDUCAÇÃO DA

- Observação
- Atenção
- Memória
- Audição interior
- Apreciação

DESENVOLVIMENTO AUDITIVO

- Tímbrico
- Rítmico
- Melódico
- Harmônico

LEITURA E ESCRITA

- Rítmica
- Melódica
- Harmônica

CREATIVIDADE (1º ANO)

- Rítmica
- Melódica

CONHECIMENTOS BÁSICOS TEÓRICOS / APLICAÇÃO PRÁTICA DOS MESMOS (2º ANO)

- de Notação
- Altura e duração de sons
- Agógica e Dinâmica
- Organizações sonoras

DESENVOLVIMENTO AUDITIVO / LEITURA E ESCRITA

RITMO

- Reprodução de motivos rítmicos.
- Exercícios de coordenação e de independência.
- Exercícios de dinâmica.
- Reprodução de frases em cânones.
- Reconhecimento e marcação dos compassos binário, ternário, quaternário simples (tempos de divisão binária).
- Reconhecimento e marcação dos compassos binário, ternário, quaternário compostos (tempos de divisão ternária).
- Exercícios de síncopa e contratempo.
- Exercícios de quiálteras.
- Exercícios de contraponto rítmico, individual ou colectivo.
- Leitura e escrita das várias combinações de figuras, tomando a mínima, a semínima ou colcheia (ou as mesmas figuras com um ponto de aumento) como unidade de tempo.
- Leitura de figuras ou grupos de figuras, dispostas verticalmente, segundo a ordem apontada pelo professor.
- Leitura em polirritmia.
- Escrita rítmica de melodias.
- Ditados rítmicos.
- Escrita e leitura das realizações dos alunos.

MELÓDIA

- Reprodução de frases vocalizadas e com os nomes das notas.
- Refazer os exercícios rítmicos, juntando o elemento melódico.
- Entoação e reconhecimento de intervalos (quantitativa e qualitativa).
- a) Entoação das escalas maior, menor natural, menor harmónica e menor melódica a partir de qualquer tónica.
- b) Reconhecimento das escalas maior, menor natural, menor harmónica e menor melódica a partir de qualquer tónica.
- Entoação da escala que serviu de base à construção de um trecho musical.
- Leituras nas chaves de Sol na 2ª linha e de Fá na 4ª linha.
- Entoação de sequências de notas de igual duração.
- Entoação de solfejos, de canções e de temas de música erodita, nas claves de Sol na 2ª linha, e de Fá na 4ª linha tomando a semínima, a semínima com ponto, mínima ou colcheia como unidade de tempo.

- reconhecer entre várias frases ou canções escritas, uma executada pelo professor
- Ditados melódicos no modo maior (1º ano).
- Ditados melódicos nos modos maior e menor (2º ano).
- Escrita de memória de frases ou de canções, aprendidas anteriormente.
- Escrita e leitura das realizações dos alunos.

SEMELHANÇA

- Entoação de escalas em cânon,
- Reprodução e classificação de intervalos harmónicos através da audição, (quantitativa e qualitativa).
- Reprodução entoada, em harpejo, de acordes de três sons (Maior, menor, aumentado e diminuto).
- Reconhecer através da audição os acordes perfeito maior e perfeito menor, 5ª aumentada e 5ª diminuta.
- Leitura de cânones.
- Leituras a duas vozes.
- Leituras verticais.
- Escrita e leitura das realizações dos alunos.

CREATIVIDADE (Exercícios especialmente destinados ao 1º ano)

RITMO

- Invenção de frases rítmicas.
- Dar figuração a uma série de sons, e entoá-los.
- Inventar acompanhamentos rítmicos para melodias apresentadas escritas.

MELODIA

- Invenção de melodias sobre acompanhamento rítmico em "ostinato"
- Invenção de melodias sobre frases rítmicas, apresentadas escritas.
- Analisar uma melodia nos seguintes aspectos: modo, andamento, intensidade e carácter.

ALTANEZA

- Invenção colectiva com as notas dos acordes perfeitos.
- Invenção colectiva de melodias sobre frases rítmicas dadas, com as notas dos acordes perfeitos.

Pauta. Linhas suplementares. Linha de oitava.

Claves.

Notas.

Figuras e pausas.

Pontos de aumento. Ligadura de prolongação. Suspensões.

Compasso. Barra de divisão. Barra dupla.

Unidade de valor, de tempo e de compasso.

Compassos binários, ternários e quaternários simples (tempos de divisão binária) e compostos (tempos de divisão ternária).

Significado do numerador e do denominador nos compassos simples e compostos.

Compassos correspondentes.

Compassos de espera.

Intervalo. Uníssono. (Invenção de exercícios).

Intervalos

ascendentes

descendentes

melódicos

simples

compostos

maiores

menores

perfeitos

aumentados

diminutos (invenção de exercícios).

INVERSÃO DE INTERVALOS

- Intervalos de Tom e de meio tom, meio tom diatônico e meio tom cromático - (Inversão de exercícios).

- Alterações simples. Alterações duplas.

- Alterações

fixas

correntes

de precaução

alças menores

natural

harmônica

melódica (invenção de exercícios)

- Graus e sua denominação. Graus conjuntos e disjuntos. (Invenção de exercícios).
- Modo. Graus modais.
- Armações de clave das tonalidades maiores e menores.
- Tonalidades relativas.
- Tonalidades homônimas.
- Síncopa. Contratempo (noção geral). (Invenção de exercícios).
- Quiálteras (tercina e duas quiálteras). (Invenção de exercícios).
- Andamentos mais usuais. (Invenção de exercícios).
- Sinais de repetição mais usuais.
- Sinais de articulação, de agógica e de dinâmica mais usuais. (Invenção de exercícios)

EXERCÍCIOS COMPLEMENTARES

- Escrita das escalas maiores a partir de qualquer tônica e aplicando às alterações ocorrentes, nas claves de Sol na 2ª e Fá na 4ª linhas.
- Escrita das escalas maiores e menores (natural, harmónica e melódica), com armações de clave, nas claves de Sol na 2ª e de Fá na 4ª linha.
- Classificação de intervalos simples, nas claves de Sol na 2ª linha e de Fá na 4ª linha alternadamente nas duas claves, que podem aparecer escritos harmónica e melódicamente.
- Formação de intervalos simples a partir de qualquer nota.
- Caligrafia musical.
- Correcta grafia de:
 - hastes de figuras
 - pontos de aumentação nas linhas e nos espaços
 - ligaduras de prolongação e de expressão
 - quiálteras
 - etc...

PROVA ESCRITA

- 1 - Pequeno ditado rítmico, sem compasso, tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.
- 2 - Ditado, sem figuração rítmica, de uma sequência de 10 sons, a escrever na clave de Sol na 2ª linha.
- 3 - Ditado melódico, a escrever na clave de Sol na 2ª linha, numa tonalidade maior ou menor que não exija mais de uma alteração fixa, numa extensão de texto de 6 a 10 compassos e tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.
- 4 - Reconhecer, através da audição, 3 acordes de 3 sons, de entre os acordes perfeito maior e perfeito menor, no estado fundamental.
- 5 a) - Classificação de intervalos simples nas claves de Sol na 2ª linha e de Fá na 4ª linha, alternadamente.
b) - Construção de intervalos harmónicos a partir de notas dadas, numa só clave.
- 6 - Escrita de uma escala maior, de uma escala menor natural, menor harmónica e de uma escala menor melódica, nas claves de Sol na 2ª linha e Fá na 4ª linha.

Se o examinando sofrer de doença que o impça absolutamente de cantar, deve apresentar antes do início da prova escrita, atestado médico, devidamente reconhecido, com o diagnóstico definitivo dessa doença.

Para os examinandos nestas condições as provas de entoação serão substituídas pelos seguintes testes complementares da prova escrita:

- A - Ler mentalmente uma melodia apresentada pelo júri, melodia que está a ouvir-se com diversas modificações de notas. Detectar essas modificações.
- Teste B - Ditado de um trocho a duas partes, tendo o examinando de escrever apenas a parte inferior.
- Teste C - Ditado a duas partes sem figuração rítmica, a escrever, eventualmente na parte superior e inferior, em dupla.

PROVA GERAL

- Eliminação ou forma decisiva do C.P. de 13/10/77*
- 7 - Entoação, com acompanhamento ao piano, de um solfejo escolhido pelo júri entre 7 de aprovados para este exame. (No caso de o aluno entoar o solfejo transportado deverá pronunciar o nome dos sons reais). *(De entre o total de aprovados)*
 - 8 a) - Entoação, à primeira vista, duma melodia num modo maior, que não exija mais de uma alteração fixa, escrita na clave de Sol na 2ª linha, sendo a unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto.

7

- b) - Entoção, à primeira vista, de uma melodia num modo menor, que não exija mais do que uma alteração fixa, escrita na clave de Sol na 2ª linha, sendo a unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto.
- 9 - Solfejo, não entoado, à primeira vista, de um trecho em pauta dupla, nas claves de Sol na 2ª linha e Fá na 4ª linha, alternadas.
- 10 - Num processo de percussão simples à escolha do examinando...
- a) - Execução, à primeira vista, de um pequeno trecho rítmico sem compasso, sendo a unidade de tempo a semínima.
- b) - Execução, à primeira vista, de um pequeno trecho rítmico, sendo a unidade de tempo a semínima com ponto.
- 1 - Interrogatório. (O interrogatório deverá ser feito no decorrer das outras provas. Será, em grande parte, baseado nas mesmas; podendo, do mesmo modo, incidir, sobre a aplicação prática dos "Conhecimentos Básicos").

Educação Musical

3º e 4º

EDUCAÇÃO MUSICAL/NÍVEL GERAL

Ano lectivo 1974/

c) Osciladores musicais

- _ Leis das cordas vibrantes ; experiências demonstrativas.
- _ Leis dos tubos sonoros ; experiências demonstrativas. Comprimento acústico do tubo.
- _ Leis das vibrações de membranas, placas, varas ... ; experiências demonstrativas

d) Análise do sinal acústico

- _ Demonstração da complexidade da movimentação das partículas duma fonte sonora pelos estroboscópios. Princípio do funcionamento dos estroboscópios (mecânico e electrónico). Aplicações dos estroboscópios, em Acústica.
- _ Demonstração da complexidade dos sons musicais pelos ressoadores de Helmholtz. Demonstrações semelhantes utilizando as cordas dum piano como ressoadores-detec- tores.
- _ Demonstração da complexidade dos sons musicais pelo sonógrafo. Princípio do funcionamento dum sonógrafo. Sonogramas típicos.
- _ Demonstração da complexidade dos sons musicais pelo espectrógrafo acústico. Princípio do funcionamento dum espectrógrafo acústico. Espectros acústicos típicos
- _ Demonstração da complexidade da movimentação das partículas duma fonte sonora pelo osciloscópio de raios catódicos. Princípio do funcionamento do osciloscópio. Aplicações do osciloscópio, em Acústica.
- _ A representação gráfica das leis do movimento vibratório. A senoide corres- pondente a sons simples ; as curvas correspondentes a sons complexos. Exemplos típicos. Teorema de Fourier.
- _ Estudo gráfico da composição de movimentos vibratórios sinusoidais da mesma di- recção, como prova (pela operação inversa) do teorema de Foubier. Composição de vibração sinusoidal com todas as suas harmónicas ; e só com as harmónicas de or- ção. Estudo gráfico da composição de movimentos vibratórios sinusoidais de di- recção perpendicular ; figuras de Lissajous.
- _ Consequências musicais da complexidade das vibrações sonoras. Primeira expli- cação do timbre dos sons.
- _ A síntese de timbres e de fonemas. A criação de novos timbres. O sintetizador.

e) Assuntos diversos

- _ Fontes sonoras em movimento. Efeito Doppler ; fórmula de Doppler.
- _ Definição, em Física, de intervalo acústico entre dois sons. Adição e subtrac- ção de intervalos acústicos. Cálculo da frequência dum som a certo intervalo musical de outro.

PROVA ESCRITA

- 1 - Pequeno ditado rítmico a duas partes (utilizando as regiões extremas do piano, ou por meio de dois instrumentos de percussão de timbres bem diferentes), tomando a semínima ou semínima com ponto como unidade de tempo.
- 2 - Ditado sem figuração rítmica de uma série de 12 sons de qualquer altura, podendo formar seqüências atonais.
- 3 - Ditado em qualquer tessitura, tonalidade (que não exija mais de quatro alterações fixas) ou modo, de uma melodia que pode conter modulações, tomando a semínima ou a semínima com ponto como unidade de tempo.
- 4 - Ditado melódico a uma parte, visando dificuldades rítmicas.
- 5 - Ditado melódico a duas partes, numa tonalidade que não exija mais de duas alterações fixas, de tessituras bem diferentes - a escrever na pauta dupla.
- ~~6 - Ditado a três partes de uma seqüência de quatro acordes de três sons, em posição cerrada (estes acordes poderão aparecer no I, r. ou invertidos).~~
- 7 - Escrita de três organizações sonoras, de entre as concluídas no programa, a partir de notas dadas.

Se o examinando, sofrer de doença que o impessa absolutamente de cantar, deve apresentar no início da prova escrita, atestado médico devidamente reconhecido, comprovativo de doença. Para os examinandos nestas condições, as provas de entoação serão substituídas pelos seguintes testes complementares da prova escrita:

- A - Ler mentalmente uma polifonia a duas vozes apresentada pelo júri, polifonia esta que está a ouvir-se executada com diversas modificações de notas. Delectar essas modificações.
- Teste B - Ditado de um trecho a três partes, tendo o examinando de escrever apenas a parte intermediária.
- Teste C - Ditado a três partes, em pauta dupla, de um trecho tipo "Coral".

PROVA ORAL

Eliminada por decisão do C.P. em 13/10/77

- 8 - Entoação, com acompanhamento ao piano, de um solfejo escolhido pelo júri de entre os nove aprovados para este exame.
- 9 - Entoação, à primeira vista, de uma melodia, numa tonalidade que não exija mais de quatro alterações fixas, ou num modo, podendo aparecer em qualquer compasso, simples ou composto.
- * 10 - Transporte e entoação à primeira vista de uma melodia tonal ou modal.
- 11 - Solfejo não entoado, à primeira vista, de um trecho nas claves de Sol na 2ª linha, Fá na 4ª linha, Dó na 3ª linha, Dó na 1ª linha, escrito alternadamente em duas pautas.
- 12 - Solfejo não entoado, à primeira vista, de um trecho visando dificuldades rítmicas, escrito no clave de Sol na 2ª linha ou na de Fá na 4ª linha.
- 13 - Interrogatório (Ver observações 3.).

Dório (ré)
 Frígio (mi)
 Lídio (fá)
 Mixolídio (sol)

Eólio (lá)
 Jónio (dó)

- Escala cromática

Tonal
 escrita
 dodecafónica

- Escalas mistas

Maior mista principal
 Maior mista secundária
 Menor mista

- Escala de tons inteiros

- Alguns exemplos de escalas orientais, incluindo as pentatónicas.

- Escala de Jazz

- Estudo comparativo dos vários tipos de escalas. Invenção de exercícios.

- Sistemas musicais (noções gerais)

Tonalismo

Modalismo

Politonalismo

Polimodalismo

Atonalismo

- Tetracordes e ciclo das quintas.
- Tonalidades próximas e afastadas.
- Modulação. Modulação passageira e definitiva (noções gerais). Invenção de exerc
- Diferença entre modulação e mudança de tom,
- Enarmonia. Escalas enarmónicas. Intervalos enarmónicos.
- Temperamento (noções gerais).
- Divisão do tom (medida) em meios tons e em comas.
- Graus tonais.

ESQUEMA

EDUCAÇÃO DA

Atenção
Memória
Rapidez auditiva e visual
Audição anterior e realização mental
Apreciação

DESENVOLVIMENTO AUDITIVO

Tímbrico
Rítmico
Melódico
Harmônico

DESENVOLVIMENTO DA LEITURA E DA ESCRITA

Rítmica
Melódica
Harmônica

CONHECIMENTOS BÁSICOS TEÓRICOS / APLICAÇÃO PRÁTICA DOS MESMOS

Notação
Altura e duração dos sons
Timbre
Agógica e dinâmica
Sistemas musicais e as suas organizações sonoras
Ornamentos

PROGRAMA AUXILIAR

DESENVOLVIMENTO AUDITIVO

- Exercícios de
Atenção
Memória
Audição interior e realização mental
Rapidez auditiva
Apreciação técnica e estética
- Exercícios de descentralização sonora.
- Reconhecer pelo timbre instrumentos de orquestra.

DITADOS A UMA PARTE

- Ditados de seqüências de intervalos (tonais e atonais).
- Ditados de séries de 12 sons.
- Ditados melódicos à base de intervalos simples, nas tessituras: grave, muito grave,

- Ditados melódicos modulantes.
- Ditados melódicos em qualquer tonalidade, ou nos modos antigos.
- Ditados melódicos visando, principalmente, dificuldades rítmicas.
- Ditados melódicos com intervalos compostos.

DITADOS A DUAS OU MAIS PARTES

- Ditados rítmicos a duas partes.
- Ditados de seqüências de intervalos harmônicos.
- Ditados a duas partes, de tipo contrapontístico.
- Ditados a duas partes, sendo uma delas percutida.
- Ditados de seqüências de acordes de três sons, no E. F. e nas suas inversões.
- Ditados de agregados sonoros a três partes.
- Ditados a duas e três partes, tendo apenas que escrever uma delas.
- Identificação das cadências: perfeita, imperfeita, plagal e picarda, nas suas mais simples.

Observações

- Os ditados serão feitos nas claves de Sol na 2ª linha e Fá na 4ª linha.
- É de aconselhar o aluno não bater o compasso; será mentalmente que sentirá os valores enquanto escreve.
- Nos ditados rítmicos, melódicos ou harmônicos poderão ser introduzidos sinais de dinâmica e de articulação.
- No fim do ditado, sempre que possível, o aluno deverá executar de cor uma das partes ou executar todas num instrumento.

LEITURA

- Exercícios para o desenvolvimento da
 - Rapidez
 - Precisão
 - Memória
 - Audição interior
 - Realização mental

RÍTMICA

- Leituras rítmicas visando especialmente dificuldades de divisão.
- Leituras rítmicas destinadas especialmente às mudanças de compasso e de andamento (denominados igual ou diferente; figura igual a figura ou tempo igual a tempo).
- Leituras em compassos de tempo e com mais de quatro tempos.
- Exercícios de leitura de notas, escritos numa ou em duas pautas, visando especialmente a leitura de notas e intervalos.

MELÓDICA

- Exercícios de entoação visando especialmente o domínio dos intervalos.
- Entoação, em arpejo, de séries de acordes de três sons, transformando-os por meio da alteração da fundamental, da 3ª ou da 5ª.
- Entoação, em arpejo, de séries de acordes de três e quatro sons (7ª da Dte. e 7ª da Sin., considerando a nota dada como fundamental, 3ª, 5ª e 7ª).
- Entoação de melodias modais, tonais, (modulantes ou não) ou atonais, com mudanças de compasso e de andamento.
- Exercícios de entoação visando particularmente dificuldades rítmicas.
- Entoação de solfejos e de trechos de música erudita, com e sem acompanhamento, em qualquer tonalidade, modo ou compasso, podendo ter mudanças de clave.
- Exercícios de transposição, tonal e modal.
- Exercícios alternando a entoação em voz alta com a entoação mental (a mudança será feita através de um sinal combinado previamente).
- Entoação de seqüências de intervalos, podendo incluir séries dodecafônicas.

POLIFÔNICA

- Entoação de uma linha melódica, com a articulação simultânea de uma, ou mais, linhas rítmicas.
- Entoação de trechos a duas, três e quatro partes.
- Entoação de câncens.

Observações

- a) Os exercícios de leitura deverão comportar indicações de andamento e sinais de dinâmica, agógica e articulação.
- b) As leituras deverão ser feitas nas claves de Sol na 2ª linha, Fá na 4ª linha, Dó na 3ª linha e na 4ª linha.

ESCRITA

- Construção dos vários tipos de organizações sonoras, em todas as claves (Ver "Conhecimentos Básicos").
- Classificação de intervalos harmônicos e melódicos, simples e compostos em todas as claves.
- Formação de intervalos harmônicos e melódicos, simples e compostos, a partir de qualquer nota e em todas as claves.
- Exercícios de aplicação prática dos "Conhecimentos Básicos".
- Elaboração de quadros sinópticos aplicando os "Conhecimentos Básicos".

Altura e duração dos sons
Métrica
Dinâmica
Agógica
Escala/modos
Ornamentos, etc....

- Exercícios de transposição e de transcrição.
- Regras de escrita e correcta grafia de:

Agregados contendo graus conjuntos
Acordes com sons de diferente duração
Quiálteras (continuação)
Alterações diferentes da mesma nota num único acorde etc...

CONHECIMENTOS BÁSICOS TEÓRICOS / SUA APLICAÇÃO PRÁTICA ATRAVÉS DA INVENÇÃO DE EXERCÍCIOS

- Recapitulação e desenvolvimento do estudo dos elementos usados na escrita tradicional.
- Claves em uso e em desuso; instrumentos ou vozes em que se aplicam ou aplicaram.
- Quiálteras (continuação do estudo). Invenção de exercícios.
- Síncopas e notas a contratempo (continuação do estudo). Invenção de exercícios.
- Compassos:

De um tempo

Com mais de quatro tempos.

Mistos. Invenção de exercícios

- Mudanças de compasso, com o mesmo denominador ou com denominador diferente; figura igual a figura e tempo igual a tempo. Invenção de exercícios.

Metrónomo.

- Diapasão.
- Transcrição.

ORGANIZAÇÕES SONORAS

- Escala diatónica do modo maior.
- Escala diatónica do modo menor.

Natural

Harmónica

Melódica

Bachiana

- Escalas diatónicas modais, ou modos gregorianos

- Acordes de três sons e suas inversões. Agregados ("clusters"). Invenções de exercícios.
- Noção de cadência (harmônica)

perfeita
 imperfeita
 picarda
 plagal

nas suas fórmulas mais simples.

- Continuação do estudo dos sinais de articulação, dinâmica e agógica. Invenção de exercícios
- Abreviaturas.
- Ornamentos:

apogiaturas
 acciaturas
 grupetos
 mordentes
 trilos
 conduções melódicas
 cadência ornamental
 portamento
 glissando
 Invenção de exercícios

- Transposição tonal e modal.
- Índices acústicos ou índices de 8ª.
- Movimentos das vozes ou partes instrumentais:

directo
 contrário
 oblíquo
 retrógrado

- Locuções italianas mais em uso:

a piacere
 ossia
 sopra
 sotto
 loco
 doppio movimento etc...

M.B. - Os exercícios de invenção aplicando praticamente os Conhecimentos Básicos, combinando dois ou mais assuntos.

- 1 - As provas de leitura poderão comportar mudanças de andamento e de compasso (ritmo maior igual) e indicações de dinâmica e de aritmética, assim como sinais de articulação, abreviaturas etc...
- 2 - Antes das provas o examinando terá alguns minutos para ler mentalmente os textos propostos.
- 3 - O interrogatório deverá ser feito no decorrer das outras provas. Será, em grande parte, baseada nas mesmas; podendo, do mesmo modo, incidir sobre a aplicação prática dos "Conhecimentos Básicos".

BIBLIOGRAFIA AUXILIAR PARA O NÍVEL GERAL

Observação

Para os DITADOS, LEITURAS e aplicação prática dos CONHECIMENTOS BÁSICOS, recomenda-se a utilização de trechos extraídos de obras vocais ou instrumentais desde a RENASCENÇA até ao IMPRESSIONISMO, com o fim de familiarizar o aluno com os principais nomes das épocas e sua linguagem musical.

DITADOS (Algumas sugestões)

Guida Teórico-prática per l'insegnamento del dettato musicale (Parte III e IV) Pizzoli ed. Ricordi.

Adiestramiento Elemental para Músicos (2ª Parte) P. Hindemith ed. Ricordi Americanos Buenos-Aires.

Modus Vetus Lars Ellund Nordeska Musikforlaget, Stockholm.

Recueil de 140 Dictées à une et à deux voix R. Ducasse ed. Alphonse Leduc, Paris

Traité de Dictées Musicales en Trois Parties (2e. Partie) René Delaunay ed. Alphonse Leduc, Paris.

Etude de l'Audition en 5 Cahiers (4e. et 5e. Cahier) G. Dandelot Henri Lemoine et Cie. ed. Paris Bruxelles.

Dictées Polyphoniques Marcella Soulague ed. Lemoine et Cie. Paris.

etc. etc.

LEITURA (Notas - Claves / Divisão / Entoação)

Livro Aprovado para a Prova de Entoação com Acompanhamento

Epigramme (Neun Vokalisieren für ein Stimm mit Klavierbegleitung) Z. Kodaly ed. Boosey and Hawkes.

Livros Especialmente Recomendados

Adiestramiento Elemental para Músicos (1ª Parte) P. Hindemith ed. Ricordi Americanos Buenos-Aires.

Modus Vetus Lars Ellund Nordeska Musikforlaget Stockholm.

SUBSTITUIÇÃO DA LEITURA NÃO ENTOADA EM CLAVES ALTERNADAS POR:

- 1) SOLFEJO NÃO ENTOADO de um trecho sem clave, unidade de tempo a semínima ou a semínima com ponto, contendo apenas intervalos de 2.a, 3.a, 4.a e 5.a
- 2) SOLFEJO NÃO ENTOADO visando dificuldades rítmicas, escrito na Clave de Sol 2.a linha ou fá na 4.a linha, em compasso simples ou composto, o qual deverá ser lido no mínimo em andamento correspondente a $\text{♩} = 54$ ou a $\text{♩} = 42$.
- 3) LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA TONAL, no modo maior ou menor, numa tonalidade até quatro alterações fixas, podendo conter modulações, escrito na clave de Sol 2.a linha, em compasso simples ou composto.
- 4) IMPROVISACÃO DE UMA MELODIA TONAL, no modo maior ou menor, numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, entoada com o nome das notas, sobre um ritmo dado escrito, com marcação de compasso simples ou composto. O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito.
- 5) UM exercício sorteado de entre os de FONTAINE
- 6) DOIS exercícios sorteados de entre os de HINDEMITH
- 7) INTERROGATÓRIO durante seis minutos, sobre a matéria correspondente a este nível.

1) DITADO RÍTMICO A DUAS PARTES

a) DUAS frases rítmicas com seis tempos cada, incluindo ponto final obrigatório (unidade de tempo a semínima).

b) DUAS frases rítmicas com cinco tempos cada, incluindo ponto final obrigatório (unidade de tempo a semínima com ponto).

2) DITADO MELÓDICO SEM FIGURAÇÃO

DEZ Semibreves formando entre si quaisquer intervalos melódicos simples, a escrever na Clave de Sol 2.ª linha.

3) DITADO MELÓDICO

Numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, no modo maior ou menor, podendo conter modulações, em compasso simples ou composto (unidades de tempo a semínima ou a semínima com ponto respectivamente) numa extensão de Seis a Dez compassos, a escrever na Clave de Sol 2.ª linha.

4) DITADO MELÓDICO A DUAS PARTES

Pauta dupla, numa tonalidade maior ou menor que não tenha mais de duas alterações fixas; em compasso simples ou composto, numa extensão de cinco a oito compassos (unidades de tempo a semínima ou a semínima com ponto, respectivamente).

5) RECONHECIMENTO AUDITIVO DE QUATRO ACORDES

Tocados em posição cerrada, no registo médio do piano de entre os seguintes: Perfeito maior, perfeito menor, (no estado fundamental) ou inversões (classificar também o estado do acorde); Acordes de 5.ª aumentada e 5.ª diminuta no estado fundamental.

.... //

5^o e 6^o anos

ESQUEMA GERAL

FORMAÇÃO TÉCNICA

PRÁTICA

TEÓRICA

Desenvolvimento do ouvido e da cultura auditiva

Desenvolvimento da leitura (incluindo a leitura à primeira vista)

Introdução à Linguagem musical do século XX

Alargamento dos conhecimentos teóricos e aplicação prática dos mesmos

SUGESTÕES PARA EXERCÍCIOS E DITADOS

- Continuação e desenvolvimento dos exercícios e ditados do nível geral- (Ver programa correspondente).
- Todos os exercícios de ouvido e ditados incluídos na 2ª parte do método de P. Hindermith: "Adiestramiento Elemental para músicos".
- Exercícios de apreciação da influência do timbre na percepção da altura.
- Exercícios para a percepção de combinações tímbricas.
- Exercícios de memorização .
- Ditados melódicos e rítmicos com mudanças de compasso e de andamento.
- Ditados de séries dodecafônicas, com intervalos simples e compostos.
- Exercícios visando especialmente a rapidez e captação auditiva.
- Ditados modulantes, sendo preciso detectar o lugar onde se deu a modulação.
- Ditados melódicos destinados especialmente às quílias, ornamentos e abreviaturas.
- Ditados considerando a pausa como elemento principal, destinados especialmente a desenvolver a capacidade de contagem mental.
- Identificação de acordes de (3), 4 e 5 sons.
- Identificação de cadências (NB.: Apenas as trabalhadas na aula de Composição).
- Ditados de sequências de acordes de 3 e 4 sons.
- Ditados de trechos vocais ou instrumentais, a 3 e 4 partes, tendo apenas que escrever uma (ou duas) delas.
- Ditados de sequências de agregados a 3 e 4 sons.
- Ditados de sequências de acordes e agregados, alternadamente.
- Ditados de corais a 3 e 4 partes.
- Ditados a 2 e 3 partes de tipo contrapontístico.
- Ditados a uma ou mais partes, baseados em qualquer sistema ou organização sonora, de entre os já conhecidos.
- Ditados a 3 partes, sendo uma delas principal e as outras acompanhadoras (NB: A parte principal pode ser a mais aguda, a mais grave ou a intermédia)
- Acompanhar auditivamente, e escrever, um dos instrumentos integrados numa obra instrumental. ou uma das vozes de uma

CONHECIMENTOS TEÓRICOS

APLICAÇÃO PRÁTICA DOS MESMOS

- Continuação do estudo e desenvolvimento dos principais assuntos estudados no nível geral, nomeadamente no que respeita a:
 - notação
 - compassos
 - intervalos
 - organizações sonoras (modos, escalas, séries)
 - quãlteras
 - ornamentos
- Nomenclatura das notas e das tonalidades em Inglês e Alemão.
- Sistemas musicais (Desenvolvimento do estudo feito no nível geral)
 - modalidade
 - polimodalidade
 - tonalidade
 - politonalitonalidade
 - atonalismo
 - serialismo
- Conceito de Consonância e Dissonância.
- Série de sons harmônicos (harmônicos superiores e inferiores). Princípio de acordes.
- Transposição escrita e mental (continuação do estudo).
- Notação contemporânea: Conhecimento de alguns símbolos
- Elaboração de esquemas, mapas e quadros sinópticos sobre os assuntos estudados.

BIBLIOGRAFIA AUXILIAR

OBSERVAÇÕES

Para os ditados, leituras (incluindo leituras à primeira vista), e aplicação prática dos conhecimentos teórico-práticos, sugere-se a utilização de trechos extraídos de obras vocais ou instrumentos de qualquer época, até à Escola de Viena do século XX.

Com o fim de introduzir o aluno à linguagem contemporânea, deve insistir-se especialmente (sobretudo no que respeita a ditados e leituras) em trechos de Strawinsky, Bartok, Schonberg, A. Berg e Webern.

- Escrever, o mais integralmente possível, fragmentos de obras ouvidas.

- Identificação pela leitura mental de fragmentos de obras conhecidas.

Ditados a 3 partes, sendo uma, ou duas delas, percutidas.

- Ditados comportando secções percutidas, secções harmônicas e secções melódicas.

SUGESTÕES PARA EXERCÍCIOS DE LEITURA

- Continuação e desenvolvimento de todos os exercícios de nível geral que se julgarem necessários.
- Todos os exercícios de leitura incluídos na 1ª parte do Método de P. Hindemith:
"Adiestramiento Elemental para Músicos".
- Entoação de séries dodecafônicas e de melodias baseadas nessas mesmas séries.
- Exercícios visando especialmente um determinado tipo de dificuldades.
- Entoação de trechos baseados em qualquer dos sistemas ou organizações sonoras, de entre os já conhecidos.
- Exercícios de leitura visando especialmente a rapidez visual (leituras horizontais acordes e "clusters").
- Entoação de uma melodia articulando em cânone o ritmo da mesma.
- Leitura de trechos simples escritos nos moldes da notação contemporânea.
- Entoação de trechos a várias partes, de tipo contrapontístico harmônico
- Memorização de fragmentos melódicos, rítmicos e polifônicos sem ajuda do instrumento, e sua realização vocal ou instrumental.
- Leituras considerando a pausa como elemento principal, destinadas especialmente a desenvolver a capacidade de contagem mental, e a memorização dos sons.
- Leitura ao piano, em conjunto com o professor (ou com outro aluno), de trechos de obras várias.
- Sfejo através de partituras. (NB: Trata-se de seguir pela partitura a audição de uma obra instrumental ou vocal, tentando acompanhar, visual e auditivamente, o maior número possível de instrumentos, ao mesmo tempo que se entoa um deles).
- Estudo de casos rítmicos especiais em obras de grandes autores.
- Leituras aplicando os assuntos estudados nos "Conhecimentos teórico-práticos".
- Exercícios de transposição cantada e ao instrumento.

OBSERVAÇÕES

Vide Observações a) e b) do nível Geral

- c) - É de aconselhar o aluno não bater o compasso; será mentalmente que sentirá as durações.

PROVA ESCRITA

- 1 - Ditado a duas partes, sendo uma melódica e outra rítmica.
- 2 - Ditado a três partes, de tipo contrapontístico.
- 3 - Identificação, através da audição de acordes de 4 e 5 sons (4 acordes)

N.B. - Os acordes de 4 e de 5 sons são os seguintes:

7.ª da dominante (E.F.), 7.ª da sensível (E.F.) 7.ª diminuta (E.F.) 9.ª maior e 9.ª menor da dominante (E.F.)

Na identificação dos acordes é apenas a sua sonoridade que interessa, e não o nome das notas que o compõem.

- 4 - Identificação, pela audição, de cadências:
Perfeita (incluindo a picarda) Imperfeita, interrompida, evitada,
Meia cadência ou cadência à dominante e plagal.

PROVA ORAL

- 5 - Leitura rítmica, com o nome das notas, destinada especialmente às mudanças de compasso (denominador igual ou diferente)
- 6 - Entoação duma melodia atonal
- 7 - Entoação de uma melodia baseada em qualquer organização sonora (das estudadas no programa) e percussão simultânea duma parte rítmica.
- 8 - Interrogatório.

DITADOS

(Algumas sugestões)

ADIESTRAMIENTO ELEMENTAL PARA MUSICOS (2a parte), P. Hindemith-
Ricordi Americana

CENT DICTÉES MUSICALES À UNE VOIX, Robert Planel- Ed. Leduc,
Paris.

COURS COMPLET DE DICTÉES MUSICALES, Becker

3 e série: à trois voix, accords dissonants

6 e Série: à trois voix, 100 dictées

4 e Série: à quatre voix é récapitulation Ed. Leduc, Paris

DICTÉES POLYPHONIQUES, Marcelle Soulage-Ed. Lemoine, Paris.

100 DICTÉES D'ACCORDS PROGRESSIVES, M. Dautremisr-Ed. Lemoine, Paris

40 DICTÉES À 3 ET 4 VOIX, S. Sohet-Ed. Lemoine, Paris.

CORAIS A 3 E 4 PARTES.

LEITURA

ADIESTRAMIENTO ELEMENTAL PARA MÚSICOS (1a PARTE, P Hindemith-
Ricordi Americana.

MODUS NOVUS

TRECHOS DE OBRAS INSTRUMENTAIS E VOAIS DE QUALQUER ÉPOCA,
ATÉ À ESCOLA DE VIENA DO SÉCULO XX.

CONHECIMENTOS TEÓRICOS

TEORIAS DE:

CHAILLEY (2VOLUMES)

SAMACOIS (2VOLUMES)

AGOSTINI

BASES TEÓRICAS DA MÚSICA, Fernando Lopes Graça

TEORIA GENERAL DE LA MÚSICA, Moser ed. U.T.E.H.N. (México)

LEITURAS RECOMENDADAS

Com o fim de contribuir para o alargamento da cultura musical do aluno, e obter um melhor aproveitamento da aula de educação Musical, sugere-se a leitura, entre outros, dos seguintes livros:

A LA DECOUVERTE DE LA MUSIQUE, (2 VOLUMES), Jean Jaques Rappin
ed. Payot, Lausanne

SÍNTESIS DEL SABER MUSICAL, Kurt Pahlen- Emecé Editores,
Barcelona.

QUE É A MÚSICA?, Valls Gorina- Biblioteca Básica Verbo-
Livros RTP.

EL MARAVILLOSO MUNDO DE LA MÚSICA, Benjamín Britten e Imogen
Holst- ed. Aguilar, Madrid.

O MUNDO DA MÚSICA, Leonard Bernstein- ed. " Livros do Brasil"
Lisboa.

POUR COMPRENDRE LES MUSIQUES D'AUJOURD'HUI, Henry Barraud-
ed. Seuil, Paris.

PARA CONSULTA

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE ET DICTIONNAIRE DES MUSICIENS,
Roland de Candé- Microcosme, ed. du Seuil, Paris

DICTIONNAIRE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE, Claude Restand,
Larrousse, Paris.

COMO ESCUCHAR LA MUSICA, Aaron Copland- Instituto del libro
Educaciones. Huracin, La Habana.

Prova oral de 8º Grau

1) LEITURA RÍTMICA

sem o nome das notas, com 3 mudanças de andamento e compasso relacionadas entre si de acordo com os casos: tempo=tempo; tempo=parte; parte=tempo; com marcação de compasso.

2) LEITURA RÍTMICA NÃO ENTOADA

na clave de Sol ou Fã em qualquer compasso simples ou composto, com marcação do mesmo.

3) LEITURA ENTOADA

com percussão simultânea da parte rítmica, sendo a parte melódica baseada em qualquer organização sonora, de entre as incluídas no programa para este nível, com exceção das escalas atonais, escrita na clave de Sol 2.ª linha e em compasso simples ou composto.

4) LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA ATONAL

escrita na clave de Sol 2.ª linha, em qualquer compasso simples ou composto, com marcação do mesmo.

5) IMPROVISACÃO DE UMA MELODIA MODAL

entoada com o nome das notas, sobre um ritmo dado escrito em compasso simples ou composto, com marcação do mesmo.

O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito

6) Um exercício sorteado de entre os de FONTAINE

7) DOIS exercícios sorteados de entre os de HINDEMITH

8) INTERROGATÓRIO durante oito minutos sobre a matéria correspondente a este nível.

PROVA ESCRITA DE 8º GRAU

1) DITADO MELÓDICO - RÍTMICO

~~PERCUSSÃO~~ MELÓDICO

com percussão, em qualquer compasso, simples ou composto. A parte melódica é baseada em qualquer escala tonal ou modal (esta última podendo ser transposta).

2) DITADO MELÓDICO A TRÊS PARTES

Tipo contrapontístico, tonal e em qualquer compasso simples ou composto.

3) PROVA DE IDENTIFICAÇÃO DE ACORDES, passa a ser nos seguintes termos:

- Reconhecimento auditivo e respectiva classificação de quatro acordes, de entre os seguintes:

- Perfeito maior, perfeito menor e 5.ª diminuta, no estado fundamental ou inversões (classificar o estado do acorde).

- Acordes de: 5.ª aumentada, 7.ª da dominante, 7.ª da sensível, 7.ª maior, 7.ª menor, 7.ª diminuta e 9.ª maior e menor da dominante (todos no estado fundamental, tocados no registo médio do piano).

NOTA: Os acordes de 3 sons e inversões poderão ser tocados em posição larga directa, nos registos grave, médio e agudo do piano.

4) IDENTIFICAÇÃO DE 3 CADÊNCIAS DE ENTRE AS SEGUINTE:

- Perfeita
- Imperfeita
- Plagal
- Picarda
- Suspensiva
- Evitada
- Interrompida

PROGRAMA AUXILIAR

OUVIDO

DESENVOLVIMENTO AUDITIVO

Tímbrico
Rítmico
Horizontal
Vertical
Analítico

Todos os exercícios e ditados destinam-se ao desenvolvimento da / do

concentração
atenção
observação
memória
rapidez auditiva
audição interior e realização mental
percepção sonora e tímbrica
apreciação técnica e estética
poder de síntese

Parte dos exercícios e ditados destinam-se ao desenvolvimento da

cultura auditiva
familiarização com os vários tipos de linguagem

Anexo III

Instituto Gregoriano de Lisboa

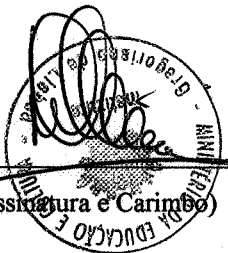
Avenida 5 de Outubro, 258

1600-038 Lisboa

AUTORIZAÇÃO

A Direcção do Instituto Gregoriano de Lisboa autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Instituto na sua Tese de Mestrado.

Lisboa, 09 de Novembro de 2009.



(Assinatura e Carimbo)

Instituto Gregoriano de Lisboa

Formação Musical Programa do 1º Grau

I- MELODIA:

1. Tonal

- Movimento sonoro diatónico
- Relação Tónica/Dominante e Dominante/Tónica
- Relação Sensível/Tónica
- Notas do arpejo da Tónica
- Saltos de 3ª desde que preparados
- Escalas Maiores e menores - reconhecimento

2. Modal

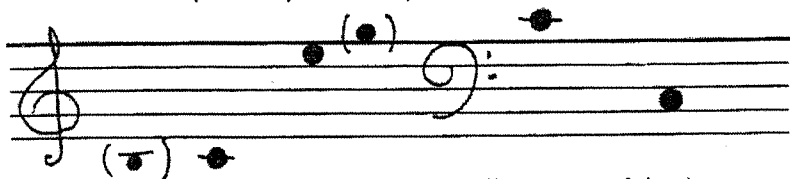
- Todos os modos (a nível sensorial)
(reprodução, improvisação, canções, etc.)

3. Melodia por Intervalos

- Intervalos de 5P, 3M e m, 8P, 2M e m, (4P):
Melódicos e harmónicos
- Classificação teórica dos intervalos dados

4. Leitura

- Por relatividade
- Pauta simples e pauta dupla



- Qualquer tonalidades (sem explicação teórica)
- Com e sem acompanhamento
- Peças de repertório

II- HARMONIA:

1. Acordes

- PM, Pm, Dim – Reconhecimento auditivo (sem inversões)

2. Funções

- Tónica
- Dominante
- (Subdominante)

3. Cadências

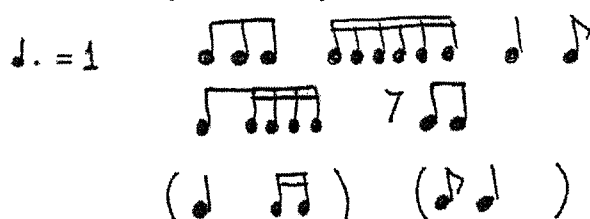
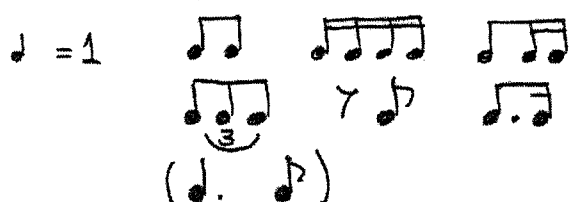
- À Dominante
- Perfeita
- (Picarda)

4. Polifonia

- 2 vozes (simples)
- Cântones
- 3as. Paralelas

III- RITMO:

1. Células rítmicas



2. Compassos

- $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$
- ♩ = 1
- ♩ = 1

3. Polirritmia

- Vários níveis
- 2 mãos alternadamente

- Classificação teórica e construção de todos os acordes no EF

2. Funções

- Consolidação do trabalho anterior
- IV Grau - Subdominante
- (VI)

3. Cadências

- Consolidação do trabalho anterior
- Picarda

4. Polifonia

- 2 e 3 vozes
- Repertório mais complexo

5. Utilização de Modulações

- À Dominante
- À tonalidade relativa

III- RITMO:

1. Células rítmicas



2. Compassos

- $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$
- $\frac{3}{8} = 1$
- $\frac{4}{8} = 1$

3. Poliritmia

- 2 mãos com ritmos mais complexos em simultâneo

IV- TEORIA:

1. Nomes das notas / claves

- Continuação do trabalho anterior

2. Intervalos

- Classificação escrita e construção dos intervalos aprendidos (nas duas claves)

3. Acordes

- Classificação escrita e construção dos acordes aprendidos (nas duas claves)

4. Forma

- Continuação do trabalho anterior

Nota: No mesmo sentido, abordar também o conhecimento de Instrumentos, épocas, autores e estilos.

- Polirritmia colectiva
- Pulsação + Ritmo
- 2 vozes muito simples

4. Outros elementos do ritmo

- Ritmos ligados
- Anacrusa
- Contratempo

IV- TEORIA:

1. Nomes das notas / claves

- Relatividade
- Clave de sol e de fá

2. Intervalos

- Classificação escrita e construção dos intervalos aprendidos (nas duas claves aprendidas)
- Identificação rápida de distâncias intervalares, sem classificação qualitativa

3. Acordes

- Só auditivamente

4. Forma

- Rondó
- ABA
- AB
- Cânone

Nota: No mesmo sentido, abordar também o conhecimento de Instrumentos, épocas, autores e estilos.

Instituto Gregoriano de Lisboa

Formação Musical Programa do 2º Grau

I- MELODIA:

1. Tonal

- Saltos preparados
- Notas alteradas em modo menor com explicação teórica

2. Modal

Continuação do trabalho anterior

3. Melodia por Intervalos

- Intervalos de 5 dim/4 Aum, 6 M e m, 7 M e m
Melódicos e harmónicos
- Classificação teórica (mais complexa)

4. Leitura

- Por relatividade
- Pauta simples e pauta dupla



- Qualquer tonalidade:
Ciclo das 5as. – Tonalidades Maiores e menores com respectivas notas alteradas
- Com e sem acompanhamento
- Peças de repertório

II- HARMONIA:

1. Acordes

- Aumentado

Instituto Gregoriano de Lisboa

Formação Musical Programa do 3º Grau

I- MELODIA:

1. Tonal

- Com modulação à Dominante e ao relativo

2. Modal

- modo de lá
- modo de ré
- continuação do trabalho anterior

3. Melodia por intervalos

- pequenas sequências de intervalos sem ritmo ou temas muito simples de obras.
- Intervalos todos até à oitava
- Harmónicos e melódicos

Nota: 1.As Leituras melódicas deverão também ser entoadas, na clave de dó na 3ª linha, com n.n.

2.Os intervalos deverão ser tocados em qualquer registo do piano ou outro instrumento

II- HARMONIA:

1. Acordes

- Todos os acordes de 3 sons dados nos anos anteriores, em qualquer inversão
- Acorde diminuto, só no EF
- Acorde de V₇ no EF

2. Funções

- I-IV-V com utilização do VI Grau
- Modulação à Dominante e ao relativo

3. Cadências

- Interrompida (ao VI)
- (Plagal se houver tempo)

4. Polifonia

- A 2 e 3 vozes

Nota: - Os acordes deverão ser tocados em posição cerrada.

III- RITMO:

1. Células rítmicas - As anteriores, mais:

♩ = 1

()

♩ = 1

()

2. Compassos

- Leituras em diferentes unidades de Tempo

3. Polirritmia

- Polirritmia colectiva
- 2 vozes com as células rítmicas do 2º Grau

4. Outros elementos do ritmo

- Ligaduras
- Sincopas irregulares
- Contratempos

Nota: Variar o andamento.

V- TEORIA:

1. Nomes das notas / claves

- Nas 3 claves estudadas

2. Intervalos

- Classificação escrita e construção de intervalos simples (nas três claves aprendidas)
- Leituras intervalares

3. Acordes

- classificação escrita e construção dos acordes de 3 e 4 sons dados, em qualquer inversão (excepto o diminuto que será sempre no EF)

4. Forma

- Continuação do trabalho anterior

Nota: No mesmo sentido, abordar também o conhecimento de Instrumentos, épocas, autores e estilos.

Instituto Gregoriano de Lisboa

Formação Musical Programa do 4º Grau

I- MELODIA:

1. Tonal

- Com modulação à Dominante e/ou ao relativo.

2. Modal

- modo de mi
- modo de Sol

3. Melodia por intervalos

- pequenas sequências de intervalos sem ritmo ou temas simples de obras.
- Intervalos todos até à oitava
- Harmónicos e melódicos

Nota: 1.As Leituras melódicas deverão também ser entoadas, nas claves de dó na 3ª e 4ª linhas, com n.n.

2.Os intervalos deverão ser tocados em qualquer registo do piano ou outro instrumento

II- HARMONIA:

1. Acordes

- Todos os acordes dados nos anos anteriores com inversões (excepto o diminuto que será só no EF)
- Acorde de V7 com inversões

2. Funções

- I-IV-V com utilização do VI Grau (e do II se houver tempo)
- Modulação à Dominante e ao relativo

3. Cadências

- Interrompida (ao VI)
- Plagal
- (Imperfeita se houver tempo)

4. Polifonia

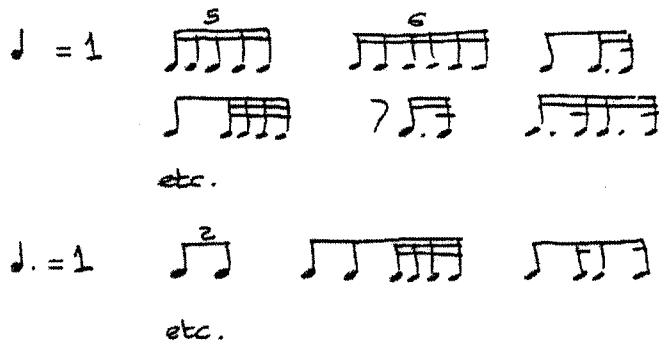
- A 2, 3 ou mais vozes

Nota: - Os acordes deverão ser tocados, para avaliação, em posição cerrada.

III- RITMO:

1. Células rítmicas - As anteriores, mais:

♩ = 1



etc.

etc.

2. Compassos

- Leituras em diferentes unidades de Tempo

3. Poliritmia

- Poliritmia colectiva
- 2 vozes com as células rítmicas do 3º Grau
- Dedução de fórmulas rítmicas e resolução de situações novas

4. Outros elementos do ritmo

- Ligaduras
- Síncopas irregulares
- Contratemplos

Nota: Aumentar o grau de dificuldade variando o andamento

V- TEORIA:

1. Nomes das notas / claves

- Nas 4 claves estudadas

2. Intervalos

- Classificação escrita e construção de intervalos simples (nas quatro claves aprendidas)
- Leituras intervalares

3. Acordes

- Classificação escrita e construção classificação escrita e construção de todos os acordes dados, em qualquer inversão (excepto o diminuto que será sempre no EF)

4. Forma

- Continuação do trabalho anterior
- Tema e variações

Nota: No mesmo sentido, continuar a abordagem do conhecimento de Instrumentos, épocas, autores e estilos.

Instituto Gregoriano de Lisboa

Formação Musical Programa do 5º Grau

I- MELODIA:

1. Tonal

- Com modulação à Dominante ao relativo e/ou ao IV grau.

2. Modal

- Modo de fá (mais os restantes).

3. Melodia por intervalos/Atonal

- pequenas sequências de intervalos sem ritmo em diferentes claves, ou temas simples de obras.
- Intervalos todos até à oitava
- Harmónicos e melódicos

Nota: 1.As Leituras melódicas deverão também ser entoadas, nas claves de dó na 3ª e 4ª linhas, com n.n.

2.Os intervalos deverão ser tocados em qualquer registo do piano ou outro instrumento

II- HARMONIA:

1. Acordes

- Todos os acordes de 3 e 4 sons dados nos anos anteriores, com inversões

2. Funções

- I-IV-V, com utilização dos VI e II Graus
- Modulação à Dominante e ao relativo

3. Cadências

- Todas as dadas
- Cadência Imperfeita

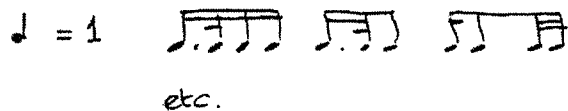
4. Polifonia

- A 2, 3 ou mais vozes

Nota: - Os acordes deverão ser tocados, para avaliação, em posição cerrada.

III- RITMO:

1. Células rítmicas - As do 4º grau: +



♩ = 1 cont.

2. Compassos

- Leituras em diferentes unidades de Tempo
- Mudança de compasso: Figura = Figura

3. Poliritmia

- Poliritmia colectiva
- 2 vozes com as células rítmicas do 4º Grau
- Dedução de fórmulas rítmicas e resolução de situações novas

4. Outros elementos do ritmo

- Ligaduras
- Sincopas irregulares
- Contratempos

Nota: Aumentar o grau de dificuldade variando a pulsação e insistindo na rapidez, lentidão e automatismo.

V- TEORIA:

1. Nomes das notas / claves

- Em diferentes claves

2. Intervalos

- Classificação escrita e construção de intervalos simples (nas quatro claves aprendidas)
- Leituras intervalares

3. Acordes

- Classificação escrita e construção de todos os acordes dados, em qualquer inversão.

4. Forma

- Continuação do trabalho anterior

Nota: No mesmo sentido, continuar a abordagem do conhecimento de Instrumentos, épocas, autores e estilos.

Conteúdos		6º Grau	7º Grau	8º Grau
Melodia	Tonal	C/ modulação a tons mais afastados c/ e s/ acompanham/	Continuação	Continuação
	Modal	modos de lá, ré e mi	Continuação	Todos
		Tons inteiros	modo de Sol e Fá	Outras org. sonoras
	Atonal	Sequências de intervalos num contexto atonal (interv. Até 5ª)	Sequências de intervalos num contexto atonal (interv. Todos)	
Intervalos compostos		Continuação	Continuação	
Harmonia	Acordes	Acordes de 3 e 4 sons em posição aberta - qualquer inversão	Continuação	Continuação
		Funções	7ªDim./6ªAlemã/6ªNapolitana/6ªFrancesa	
Ritmo		Fig.=Fig.	Continuação	Continuação
		Tpo=Tpo		
		Compassos mistos		Valores Acrescentados
Teoria				

Anexo IV

Conservatório de Música de Coimbra

Rua Adriano Lucas

3020-264 Coimbra

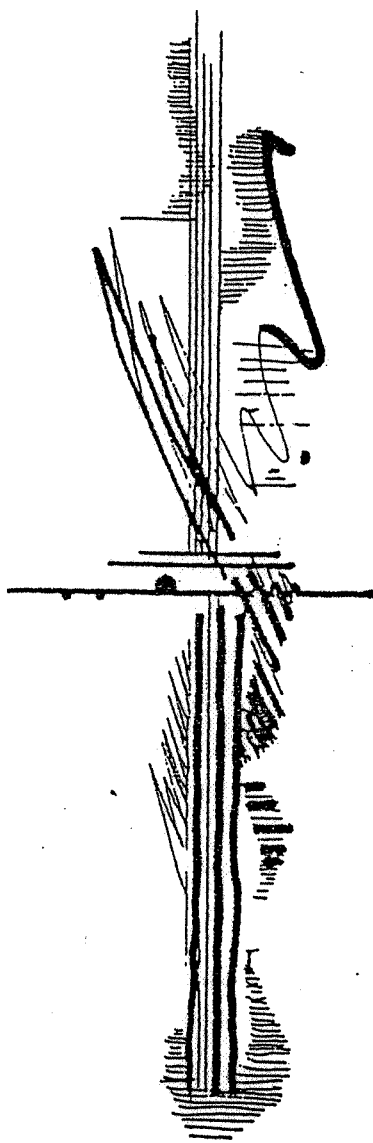
AUTORIZAÇÃO

A Direcção do Conservatório de Música de Coimbra autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Conservatório na sua Tese de Mestrado.

Coimbra, 09 de Novembro de 2009.



PROGRAMA DAS IDEIAS DE FORMAÇÃO
MUSICAL CURSOS: —
GERAL E COMPLEMENTAR



CHAMADA DE ATENÇÃO

O PROGRAMA DO 1º GRAU FOI ELABORADO COM O PENSAMENTO NAS CRIANÇAS QUE NÃO TIVERAM OU NÃO FREQUENTARAM A INICIAÇÃO E ANOS PREPARATÓRIOS.

+++++

PARA AS CRIANÇAS QUE FIZERAM A SUA PREPARAÇÃO AUDITIVA E RÍTMICA, O PROGRAMA DO 1º GRAU DEVE SER MAIS DESENVOLVIDO, AVANÇANDO (SE POSSIVEL) PARA MATÉRIA DO 2º GRAU, UMA VEZ QUE ESTE ESTÁ SOBRECARRREGADO.

1º GRAU

2º GRAU

3º-4º-5º-GRaus

COMPLEMENTAR

FORMAÇÃO MUSICAL CURSOS GERAIS

1º GRAU

DESENVOLVIMENTORÍTMICO

Reproduções.

Diálogos.

Frases.

Reconhecimento e execução de mudanças de andamento e intensidade.

Independência de mãos.

Tempos de silêncio.

MELÓDICO

Reprodução de sons isolados.

Pequenos intervalos.

Frases.

Reconhecimento de pequenos motivos com e sem fonomímica.

Ordenações vocalizadas.

Memorização de fragmentos melódicos.

REATIVIDADERÍTMICA

Invenção de ritmos.

Invenção de ritmos em diálogo.

Ostinatos.

Improvisação sobre ostinato.

Diálogo motor.

MELÓDICA

Improvisação de frases.

Improvisação de frases em diálogo.

Improvisação livre sobre ostinatos.

Improvisação sobre motivos rítmicos muito simples.

Improvisação sobre pequenas quadras populares ou inventadas pelo aluno, depois de as-
similada a letra.

- Leitura por relatividade.
- Leitura na clave de sol e fá (pauta dupla).
- Entoação de seqüências de notas de igual duração.
- Entoação de seqüências de notas com ritmos simples.
- Levá-los a escrever pequenas frases improvisadas.
- Levá-los a escrever aquilo que o professor apresenta em fonômica (depois de reproduzi do).
- Pequenos fragmentos rítmicos.
- Escrita rítmica de melodias simples.
- Escrita das figuras até à colcheia, podendo nas leituras empregar semicolcheias, se se apre sentar a ocasião.

CONHECIMENTOS BÁSICOS

(Teoria aplicada e vivida, sem demasiadas definições)

- Música. /
- Som,
- Pauta - linhas suplementares. /
- Notas. /
- Figuras. /
- Figuras de silêncio. /
- Claves. /
- Ligaduras.
- Ponto de aumentação - suspensão. /
- Sinais de repetição (mais usuais). /
- Intervalos melódicos e harmônicos - diatônicos.
- Noção de acorde.
- Noção de ritmo e métrico.
- Noção de melodia e harmonia.
- Escalas Pentatônicas.

- O aluno deve ser capaz de executar pequenas melodias com e sem acompanhamento.
- Reconhecer fragmentos melódicos e rítmicos.
- Escrever qualquer escala ou modo do programa.
- Fazer pequenos ditados melódicos, rítmicos e de intensidade.
- Sentir o prazer de realizar música ^a solo, em grupo e com acompanhamento.
- Aproveitar as canções como ponto de partida para os intervalos e reconhecimento, tanto melódico como rítmico.

FORMAÇÃO MUSICAL CURSOS GERAIS
D. GRAU

DESENVOLVIMENTO RÍTMICO

- Reprodução de motivos rítmicos.
 Reprodução de frases em cânone.
 Exercícios de coordenação e independência.
 Exercícios de leitura com a combinação de várias figuras.
 Exercícios de reconhecimento de frases rítmicas.
 Exercícios de dinâmica.
 Leitura de síncopas, contratempos e quíalteras.
 Leitura de figuras ou grupos de figuras, dispostas vertical e horizontalmente.
 Reconhecimento e marcação dos compassos binário, ternário e quaternário, simples e composto.
 Polirritmia.
 Escrita rítmica de melodias.
 Ditados rítmicos.
 Escrita e leitura das realizações dos alunos.

DESENVOLVIMENTO MELÓDICO

- Reprodução de frases vocalizadas, com e sem o nome das notas.
 Entoação de seqüências de notas de igual duração.
 Entoação e reconhecimento das escalas Maiores e menores, (natural, harmônica e melódica) a partir de qualquer tônica.
 Entoação e reconhecimento de intervalos (quantitativo e qualitativo).
 Refazer os exercícios rítmicos, juntando o elemento melódico.
 Reconhecer entre várias frases ou melodias escritas, qual está a ser ouvida ou executada.
 Entoação da escala que serviu de base à construção do trecho musical seguida de cadência sobre os graus tonais.
 Entoação de solfejos, de canções, de temas de música de várias épocas, nas claves de sol na 2ª linha e fá na 4ª linha.
 Leituras na clave de sol e fá.

Ditados melódicos (no modo maior e menor).
Escrita de memória de frases ou de canções aprendidas anteriormente.
Escrita e leitura das realizações dos alunos.

DESENVOLVIMENTO HARMÓNICO

Entoação de escalas em cânone.
Leitura de cânones.
Leituras a duas e três vozes.
Leituras verticais.
Reprodução e classificação de intervalos harmónicos, através de audição.
Reconhecer, através da audição, os acordes de três sons: perfeito Maior, perfeito menor, quinta aumentada, quinta diminuta.
Reprodução e classificação, em arpejo, dos acordes de três sons. C mesmo exercício em grupo.
Escrita e leitura das realizações dos alunos.

CREATIVIDADE

RÍTMICA

- Invenção de frases rítmicas.
- Dar figuração a uma série de sons e entoá-los.
- Inventar acompanhamentos rítmicos para melodias apresentadas.

MELÓDICA

- Invenção de melodias sobre acompanhamento rítmico em "ostinato".
- Invenção de melodias sobre frases rítmicas apresentadas.
- Variações sobre uma melodia de modo a modificar: - modo, andamento, intensidade e caracter.

INULTÂNEA

- Invenção colectiva com as notas dos acordes perfeitos.
- Invenção colectiva de melodias sobre frases rítmicas dadas, com as notas dos acordes perfeitos.

- Pauta - linhas suplementares - linhas de oitava - (tetragrama-pentagrama) qri-
gem da pauta
- Figuras e pausas até à semicolcheia (inclusivé)
- Ligaduras - suspensões - suspensões sobre pausas e sobre barras.
- Compassos: - binário, ternário e quaternário (de divisão binária e ternária)
compassos correspondentes.
- Barras de divisão - barra dupla.
- Unidade de valor - de tempo - de compasso.
- Intervalos -

melódicos	}	ascendentes	}	menores
harmónicos		descendentes		maiores
naturais		simples		perfeitos
alterados		compostos		aumentados
uníssonos				diminutos
- Inversão de intervalos.
- Meio tom diatónico e cromático.
- Alterações

simples	}	duplas	}	fixas ou constitutivas
		ocorrentes		precaução
- Modos -

Maiores	}	natural
		harmónica
Menores	}	melódica
- Escalas

Sua denominação.	}	Conjuntos
		Disjuntos
Modais	}	Tonais
- GRAUS

Conjuntos	}	Disjuntos
		Modais
Tonais	}	
- Armação de clave das tonalidades Maiores e menores.
- Tonalidades: - relativas, homónimas, harmónicas.

- Síncopas - contratempo .

- Quíalteras { Duina
Tercina.
Sestina

- Andamentos { Lentos
Médios
Rápidos

- Sinais de repetição - articulação - agógica (andamento) e de dinâmica (intensidade

- 1º) Ditado rítmico com a unidade simples (\downarrow) ou composta ($\downarrow \cdot$).
- 2º) Sequência de intervalos.
- 3º) Ditado melódico-global.
- 4º) Reconhecimento de acordes de 3 sons (perfeito Maior e perfeito menor).
- 5º) Ouvir uma pequena melodia e detectar as diferenças.
- 6º) Classificação de intervalos melódicos (alterados) na clave de sol na 2ª linha ou na clave de fá na 4ª linha.
- 7º) Formação de intervalos harmônicos, na clave de sol na 2ª linha ou de fá na 4ª linha.
- 8º) Escrita das várias escalas do Programa.

- 1º) Solfejo entoado sem acompanhamento.
- 2º) Solfejo entoado com acompanhamento.
- 3º) Leitura rítmica cuja unidade pode ser simples ou composta (esta prova pode ser lida e percutida, só lida ou só percutida).
- 4º) Leitura melódica, com batimento do compasso, ritmo, tempo, 1º tempo de compasso, di-
visão do tempo.
- 5º) Improvisação, podendo ser dado o tema, o esquema rítmico ou livre. (recomenda-se a gravação desta prova, para poder ser avaliada com mais justiça).
- 6º) Conversa sobre a parte teórica, que deve ser feita no decorrer da prova, visando a compreensão e consciência daquilo que se vai realizando.

SCRITA

CRAL

1º e 2º GRAUS
=====

- SIMONE PETIT - Cent dictées musicales - 1^{er} cahier
- NOEL - GALLON - Cent dictées très faciles à moyenne difficulté
- DANDELOT - Étude de l'audition - 1^{er} cahier
- DELAUNAY - Dictées musicales
- DUCASSE - École de la dictées - 400 exercices gradués
- POZZOLI - Guida teorico-prático - 1ª e 2ª parte

LIVROS DE ESTUDO

- LEMOINE - Solfège des solfèges - 1ª parte
- DANDELOT - Étude du rythme - 1^{er} e 2^{er} cahier
- HENRI-BERT - Solfège d'Initiation Musicale 1^{er} e 2^{er} volume
- JULES HANSEN - Solfège pratique
- LAVIGNAC - Notions scolaires de Musique
- KODALY - 333 Reading exercises

NOTA: Recomenda-se o conhecimento dos métodos:
Marteno, Willems, Ward, Kodaly etc para
enriquecimento do professor.

DIRMAÇÄND MUSICAL CURSOD GERARD.

3^o 4^o e 5^o GRAUS

ETIQUETA

NOTICADA

ETIQUETA

NOTICADA

Sequência de intervalos.

Sequência de acordes de 3 sons, no estado fundamental e inversões.

Acordes de sétima da dominante (estado fundamental).

Solfejos e trechos de música erudita, com e sem acompanhamento, em qualquer tonalidade ou modo.

Obras: - lied - cânones - árias - corais (várias épocas)

Melodias com o batimento dum ostinato rítmico.

Execução de melodias improvisadas pelos alunos.

Em compassos: binário, ternário e quaternário, simples e compostos e em compassos de um e de cinco tempos.

Destinada especialmente a mudanças de compasso.

Cânones.

A duas partes.

Em várias partes (trabalho colectivo).

Visando dificuldades tais como: mudança de clave, saltos, linhas suplementares, quiálteras e ornamentos.

Com o emprego da Clave de Dó na 3ª e 4ª linhas e de Fá na quarta.

Visando a rapidez de execução.

Com mudanças de andamento.

Execução de trabalhos realizados pelos alunos.

RÍTMICOS

Células rítmicas com o emprego de todas as figuras e pausas.
Escrita de desenhos rítmicos de uma melodia.
Rítmicos a duas partes .

Fragmentos rítmicos executados apenas duas vezes consecutivas.
Rítmicos visando o emprego: de quiáleras e emprego de pausas.
Visando principalmente a combinação de todos os fragmentos rítmicos possíveis .
Escrita do ritmo de uma melodia, ouvida apenas duas vezes .

Detectar diferenças rítmicas entre o que está escrito e aquilo que o professor ou aluno execu-

ITADOS

Sequências de intervalos tonais, sem figuração, executados apenas duas vezes.
Sequências atonais .

Nas tessituras - grave, agudo.
Modais .

ELÓDICOS

Modulantes (tonalidades próximas) .

Escrita, de memória, de temas ou canções aprendidas anteriormente (várias épocas e estilos).
Intervalos melódicos compostos .

ITADOS

Intervalos harmônicos .
A duas vozes .

ARMÔNICOS

A duas vozes, sendo uma percutida .
Acordes de três sons no estado fundamental e suas inversões, em posição cerrada .

Leitura mental e memorização de fragmentos rítmicos, melódicos, ou polifônicos e realização vocal ou instrumental.

Leitura mental de trechos a duas vozes que se apresentam com modificações em relação ao que está a ser executado. Detectar e corrigir essas modificações.

Leituras alternando a entoação em voz alta com a entoação mental (com marcação de compasso). Entoação dos modos gregorianos, escala cigana, escala de tons, escalas mistas, escala de jazz Entoação de memória, duma melodia ou trecho, articulando simultaneamente um ritmo dado, ostinato, figuração, tempo - 1º tempo ou divisão de tempo.

Improvisação de melodias sobre fórmulas de cadência,

Improvisação de melodias sobre frases rítmicas apresentadas por escrito.

Improvisação de variações sobre um tema dado.

Dar figuração a uma melodia isorrítmica e realizá-la, introduzindo a pouco e pouco a dinâmica e interpretação.

Ouvir um trecho e ser capaz de identificar, a tonalidade, o compasso e a época.

Exercícios para desenvolver a memória rítmica, melódica e harmónica.

Cânones - com e sem o nome das notas.

Pequenos corais.

Realização de obras desde a renascença até ao sec.XX.

Rítmo e métrica.

Polirritmia.

Compassos mistos, compassos de um tempo e compassos de mais de quatro tempos.

Figuras e pausas (todas, até o conhecimento das que caíram em desuso).

Quiálteras (continuação do estudo).

Escalas cromáticas.

orientais. (ALGUMAS A DETERMINAR)

tons.

maiores-mistas (principal e secundária).

menores-mistas.

Bachiana.

de jazz.

Estudo comparativo dos vários tipos de escala.

Tetracordes e ciclo das 5^{as}.

Tonalidades próximas e afastadas.

Modulações.

Enarmonia } intervalos enarmônicos.

{ escalas enarmônicas.

Nomenclatura das notas em Inglês e Alemão.

Índices acústicos ou índices de 8^a.

Sinais da notação contemporânea (mais usuais).

Transposição - oral e escrita.

Transcrição.

Ornamentos.

PROVA ESCRITA:

- 1º) Ditado rítmico a duas partes: frases de 6 tempos = (\downarrow)
Ditado rítmico a duas partes: frases de 5 tempos = (\downarrow)
- 2º) Ditado isométrico - série dodecafónica.
- 3º) Ditado melódico global - tonalidades até 4 alterações, Maiores e menores.
- 4º) Ditado a duas vozes - tonalidades até 2 alterações, Maiores e menores.
- 5º) Sequência de cinco acordes de três sons no estado fundamental ou invertidos, em posição cerrada.
- 6º) Detectar e corrigir as diferenças ouvidas numa melodia a duas vozes.

PARTE PRÁTICA

- 7-1) Classificação de intervalos - 2 melódicos e 2 harmónicos, simples e compostos em todas as claves.
- 7-2) Transposição de uma melodia tonal.
- 7-3) Escrita de uma, duas ou várias organizações sonoras.

PROVA ORAL:

- 1º) Leitura rítmica a duas partes, sendo a superior com articulação e a inferior percutida (ou ambas percutidas)
- 2º) Leitura, não entoada, com dificuldades de vários tipos tais como: quialteras, linhas suplementares, síncopas, çontratempus, etc... podendo conter indicações de caracter agógico, em clave de Sol na 2ª linha.
- 3º) Leitura melódica com transporte.
- 4º) Improvisação, com o nome das notas, sobre duas frases rítmicas apresentadas escritas, numa tonalidade indicada pelo júri, no acto da prova.

PROVA SOBRE A MATÉRIA DADA:

- 5-1) Entoação com acompanhamento de uma das várias obras do programa.
- 5-2) Um estudo de Hindemith.
- 5-3) Um estudo de Fontaine.
- 5-4) Interrogatório sobre os vários assuntos do programa, que deve ser feito no decorrer da prova e relacionado com esta.

2° 4° 5° GRAUS
=====

- SIMONE PETIT - Cent dictées à une voix - 2^{er} cahier
- SIMONE PETIT - Cent dictées à deux voix - 4^{er} cahier
- MARCELLE SOULAGE - Dictées polyphoniques chapitre I
- WOLFF - Deux cent dictées musicales - 1^e e 2^e partie
- NOEL GALLON - 100 dictées musicales progressives à deux parties
- DANDELOT - Étude de l'audition - 2^e e 3^e cahier
- DANDELOT - Cent dictées musicales à deux voix
- DELAUNAY - Dictées musicales - 2^e e 3^e partie
- DUCASSE - Recueil de 50 dictées à deux voix
- DUCASSE - 100 Dictées progressives à deux voix
- POZZOLI - Guida teorico-prático - 3^a e 4^a partes

3º 4º 5º GRAUS
=====

- LEMOINE - Solfège des solfèges - 2ª parte
KODALY - Epigrams
KODALY - 66 two - part exercises
KODALY - Fifteen two - part exercises
HENRI-BERT - Solfège d'Initiation Musicale - 3º volume
DANDELOT - Étude du rythme - 3º cahier
A. THURNER - Solfège des rythmes
LAVIGNAC - Notions scolaires de Musique - 2º partie
HINDEMITH - Treinamento elementar para músicos (1ª parte)
FONTAINE - Traité pratique du rythme mesuré (1ª parte)

NOTA: Recomenda-se muito a prática do canto.

Nas leituras à 1ª vista procurar melodias de várias épocas e estilos diferentes.

FORMAÇÃO MUSICAL
CURSO COMPLEMENTAR

1º DE e Bº ANOS
(6º, 7º e 8º anos)

Melódicos difíceis, com modulações, cromatismos, podendo conter intervalos compostos.
 Melódicos modulantes, devendo ser reconhecidas as modulações.
 Modais (sem e com transporte).

Melódicos em tessituras: grave, aguda - muito grave, muito aguda.
 Melódicos com acompanhamento rítmico.

A duas e 3 vozes de tipo contrapontístico.

Seqüência de acordes de 3 e 4 sons, no estado fundamental e invertidos, a quatro partes (posição cerrada e larga).
 Corais (a 3 e 4 vozes).

Séries dodecafônicas com intervalos simples e compostos.

Visando especialmente dificuldades rítmicas.

Destinada especialmente às mudanças de compasso (denominador igual ou diferente; tempo igual a tempo; parte igual a parte; tempo igual a parte; parte igual a tempo; compasso igual a compasso, etc.).

Vários tipos de compassos.

Cânones rítmicos.

Rítmicas a várias partes (trabalho colectivo).

A 3 partes podendo ser todas percutidas ou uma delas com articulação de uma sílaba.
 Visando especialmente a rapidez visual (leitura horizontal e vertical).
 Pauta simples, ou dupla, na clave de sol e fá com dificuldades de vários tipos: soltos,

linhas suplementares, quíaltes, contratempos, síncoas, ornamentos, etc - e tendo também indicações de caracter agógico e dinâmico, articulação e mudanças de compasso.

Seqüência de intervalos - séries dodecafônicas.

Leitura, em arpejo, de seqüências de acordes de 4 sons no estado fundamental e invertidos.

Trechos de música de várias épocas, com e sem acompanhamento.

Atonais.

Transportes.

Mental e memorização de fragmentos rítmicos, melódicos e polifônicos e sua realização vocal ou instrumental.

Melódica - percutindo simultaneamente um ostinato ou uma segunda parte rítmica. Cânones.

Trechos a duas, três e quatro partes de tipo contrapontístico e ou harmônico.

Trechos simples escritos nos moldes da notação contemporânea.

Melodias sem articulação do nome das notas, mas sobre uma sílaba. Melodias com texto.

Trecho polifônico - leitura de uma das partes, com execução da outra.

X

Cânones rítmicos (reprodução por audição).

Cânones melódicos sem o nome de notas (reprodução por audição).

Reprodução entoada de qualquer das partes de um ditado polifónico a 3 partes.
Reprodução entoada, em sequência, de agregados de 3 e 4 sons.

Identificação

- a) pela audição, de acordes de 3 e de 4 sons, de 9ª Maior e menor da dominante, no estado fundamental, em posição cerrada.
- b) pela audição, de cadências.
- c) pela audição, dos modos gregorianos.

Entoada

Entoada, de uma parte, enquanto a outra está a ser executada.

Escrever a seguir, de memória, a parte executada.

mental de trechos polifónicos a 3 partes, que se apresentam com modificações em relação ao que está a ser executado.

Detectar e corrigir essas modificações.

mental e memorização de fragmentos rítmicos, melódicos ou polifónicos e sua realização vocal ou instrumental.

entoada, de melodias com ornamentos.

Exercícios

visando a rapidez de captação auditiva.
de descentralização sonora.

Inovação

de melodias, sobre fórmulas de cadências.
de melodias, baseadas em fórmulas de cadências, ouvidas anteriormente.
melodias, baseadas em células melódico-rítmicas.
melodias, modais, sobre frases rítmicas apresentadas escritas (com e sem o nome das notas).

intonar uma 2ª voz a uma melodia.

entoação, de memória, de uma melodia, batendo simultaneamente a figuração, o 1º tempo do compasso, e a divisão de tempo.

interpretação dos gráficos e símbolos mais usuais de notação contemporânea.

Movimento das vozes ou partes instrumentais

- Directo.
- Contrário.
- Oblíquo.
- Retrógrado.

Cadências

- Perfeita.
- Imperfeita.
- Picarda.
- Plagal.
- Interrompida.
- Meia cadência, cadência à dominante, cadência suspensiva.
- Evitada.

Ornamentos

{ Aprofundar os conhecimentos adquiridos e desenvolvê-los, conforme as épocas.

Sistemas Musicais

- Modalidade.
- Polimodalidade.
- Tonalidade.
- Politonalidade.
- Atonalismo.
- Serialismo.

Notação

Antiga
Contemporânea (A DETERMINAR DEPOIS DE ESCOLHIDAS AS PECAS PARA ANALISE)

Notação

das notas e das tonalidades em Inglês e Alemão.

PROVA ESCRITA:

- 1º) Ditado melódico modal com percussão rítmica.
- 2º) Ditado polifônico a três vozes.
- 3º) Ditado de uma sequência de cinco acordes de 3 e 4 sons a quatro vozes, no estado fundamental ou invertidos (tipo coral).
- 4º) Reconhecimento de cadências: duas ouvidas e duas escritas
- 5º) Reconhecimento auditivo de 3 acordes de 7ª e 9ª no estado fundamental, em posição cerrada.
- 6º) Detectar e corrigir as diferenças efectuadas na execução de um fragmento polifônico a três vozes.

PROVA ORAL:

- 1º) Leitura rítmica com alternância de compassos,
incluindo:
 TEMPO = TEMPO
 PARTE = PARTE
 TEMPO = PARTE
- 2º) Leitura entoada de uma melodia modal com percussão simultânea de uma parte rítmica, com marcação de compasso.
- 3º) Leitura entoada de uma melodia modal por transposição.
- 4º) Leitura atonal com marcação do compasso.
- 5º) Improvisação melódica sobre tema dado.

SOBRE MATÉRIA OBRIGATÓRIA

- 6-1) Execução de uma obra, acompanhada, que deve abranger os vários estilos e épocas.
- 6-2) Leitura de um estudo de Hindemith- Bela Bartok- Fontaine Artur Fão.
- 6-3) Leitura melódica de obras a designar.
- 6-4) Desenvolvimento de um assunto do programa que pode ser apresentado, escrito, antes do exame.

6° 7° 8° GRAUS

- NOEL-GALLON - Cent dictées progressives à trois parties
NOEL-GALLON - 150 dictées harmoniques graduées (dictées d'accords)
NOEL-GALLON - Cinquante dictées musicales progressives à quatre parties
SIMONE PETIT - Quatre vingt dictées - 3^{er}. cahier
MARCELE SOULAGE - Dictées polyphoniques - chapitre II
DRAPPIER - 144 Dictées harmoniques et mélodiques
JEANINE RUEFF - 24 Dictées musicales à trois voix (moyenne force à difficile)
WOLFF - Deux cent dictées musicales - 3° 4° 5° parties
SOHET-BOULNOIS - 40 Dictées musicales à trois et quatre voix
DUCASSE - 140 Dictées
DANDELOT - Étude de l'audition - 4^{er}. e 5^{er}. cahiers

6º 7º 8º GRAUS
=====

KODALY - Epigrams - 2 vozes
KODALY - Bicinia Hungarica I - II - III e IV volumes
KODALY - Tricinia
HINDENITH- Treinamento elementar para músicos
FONTAINE - Traité pratique du rythme mesuré
DANDELOT - Étude du rythme - 4^{er} e 5^{er} cahier
VILLATTE - Recueil à trois voix
BACH - Corais
CANONES - Gotika - Renesance - Barok
CANONES - Klasicismus - Romantismus - Moderna
MODUS VETUS
MODUS NOVUS

NOTA: Recomenda-se muito a execução de obras polifónicas.

Música modal - tonal e atonal

Anexo V

Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian

Avenida Doutor Artur Ravara

3810-096 Aveiro

AUTORIZAÇÃO

A Direcção do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian, autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Conservatório na sua Tese de Mestrado.

Aveiro, 09 de Novembro de 2009.





FORMAÇÃO MUSICAL

CURSO BÁSICO DE MÚSICA- 2009/2010

OBJECTIVOS EDUCATIVOS

FUNDAMENTAL:

Apreciar e compreender a música enquanto arte, permitindo-lhes respostas e reconhecimentos estéticos, dentro de vários géneros e estilos musicais, com organização e compreensão da linguagem musical ao nível semântico, sintáctico, discursivo, histórico-estilístico e notacional.

COGNITIVOS:

OS ALUNOS DEVEM SER CAPAZES DE:

- DESENVOLVER A INTELIGÊNCIA MUSICAL;
- ASSOCIAR A NOTAÇÃO DO TEXTO MUSICAL QUE É LIDO (ENTOADO) AO SOM QUE É PRODUZIDO E OUVIDO;
- COMPREENDER E REFLECTIR SOBRE A TONALIDADE, MÉTRICA E EXPRESSIVIDADE DO TEXTO MUSICAL QUE É LIDO E/OU OUVIDO;
- DESENVOLVER A INTELIGÊNCIA AUDITIVA - RECONHECER, IDENTIFICAR E DISCRIMINAR AUDITIVAMENTE;
- DESENVOLVER O DISCERNIMENTO E REFLEXÃO MUSICAL;
- TOMAR CONSCIÊNCIA E COMPREENDER A LÓGICA E RELAÇÃO ENTRE:
 - NOTAS – SUA ALTURA E NOTAÇÃO;
 - CÉLULAS RÍTMICAS – SUA DURAÇÃO E NOTAÇÃO;
 - ACORDES – SUAS NOTAS, ALTURAS E NOTAÇÃO.
- DESENVOLVER MÉTODOS DE TRABALHO;
- IMPROVISAR A SOLO E EM GRUPO COMO RESPOSTA A CIFRAS OU A FRASES MELÓDICAS/RÍTMICAS;
- ESCREVER UMA E DUAS VOZES DE FRASES MUSICAIS ESCUTADAS AO PIANO OU EM GRAVAÇÃO - MELÓDICAS; HARMÓNICAS; RÍTMICAS;
- RECONHECER E IDENTIFICAR AUDITIVAMENTE CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS ESTILÍSTICAS FORMAIS DE OBRAS DOS PERÍODOS CLÁSSICO, BARROCO E ROMÂNTICO;
- TEORIZAR SOBRE OS CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS.

PERFORMATIVOS:

- ENTOAR FLUENTEMENTE A SOLO OU COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO, COM CRESCENTE DOMÍNIO DA DICÇÃO E AFINAÇÃO COMO RESPOSTA A UM TEXTO MUSICAL ESCRITO, EXPLORANDO AS DINÂMICAS E ARTICULAÇÕES;
- VERBALIZAR FLUENTEMENTE FRASES RÍTMICAS MULTIMÉTRICAS UNITEMPORAIS COM CRESCENTE DOMÍNIO DA COORDENAÇÃO PSICO-MOTORA;
- PERCUTIR E VERBALIZAR FLUENTEMENTE FRASES POLIRRÍTMICAS A 2 PARTES COM CRESCENTE DOMÍNIO DA COORDENAÇÃO PSICO-MOTORA;
- PERCUTIR OU VERBALIZAR FLUENTEMENTE FRASES RÍTMICAS A UMA PARTE, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA COM CRESCENTE DOMÍNIO DA COORDENAÇÃO PSICO-MOTORA;
- SOLFEJAR FLUENTEMENTE POR RELATIVIDADE NAS CLAVES DE SOL, FÁ, DÓ 3ª LINHA, DÓ 4ª LINHA;
- IMPROVISAR MELODICAMENTE COMO RESPOSTA A CIFRAS ESCRITAS OU FRASES MELÓDICAS E RÍTMICAS DADAS.

CRIATIVOS:

- IMPROVISAR;
- COMPOR;
- AJUIZAR E FAZER APRECIÇÃO CRÍTICA E ESTÉTICA;
- RELACIONAR AS ACTIVIDADES MUSICAIS COM OUTRAS ÁREAS DE APRENDIZAGEM.

ATTUDINAIS:

- INTRA-PESSOALIDADE;
- INTER-PESSOALIDADE;
- AUTO-CONFIANÇA;
- AUTO-ESTIMA;
- SOCIALIZAÇÃO;
- MOTIVAÇÃO;
- POSTURA.

MATERIAL:

Nota: os exercícios são realizados com base na audição de obras, tendo em consideração os seguintes parâmetros: Expressividade; Dinâmica; Articulação.

- Piano;
- Aparelhagem hi-fi;
- Música de todos os géneros, épocas, estilos e culturas.

LISTA DE OBRAS PARA O DESENVOLVIMENTO DO GOSTO MUSICAL E REPERTÓRIO ERUDITO

	1º GRAU	2º GRAU	3º GRAU	4º GRAU	5º GRAU
VIVALDI	1º And. PRIMAVERA	1º And. Concerto "Il Cardellino"	VERÃO	GLÓRIA Ré-M RV 589	-----
BACH	TOCATA (Tocata e fuga D m)	1º And. Concerto para 2 violinos BWV 1043	CONCERTO BRANDBURGUÊS Nº 2 BWV 1047	GLÓRIA Magnificat, BWV 243	-----
HAENDEL	MUSICA AQUÁTICA Suite 2 HV 349	-----	-----	-----	-----
CORELLI	-----	Concerto de Natal	-----	-----	-----
CARLOS SEIXAS	-----	-----	Concerto em Lá M	-----	-----
MOZART	1º And. PEQ. SERENATA NOTURNA K525	Flauta Mágica, K620 "RAINHA DA NOITE" "PAPAGUENO"	SINFONIA nº39 K 543	GLÓRIA Missa C m, K 427	-----
BEETHOVEN	MARCHA PARA BANDA MILITAR Wo O 16	2º And. SINF. 6, Op.68	4º And. 9ª SINF. Op.125	GLÓRIA Missa Solemnis, Op.123	-----
HAYDN	-----	-----	-----	criação, hob.XXI:2,3ª parte "Von delner Gut"	-----
SCHUBERT	-----	-----	-----	-----	1º And: SINF.5, D485
SCHUMANN	-----	-----	-----	-----	1º And: SINF.3, Op.97
PAGANINI	-----	-----	-----	-----	Capricho Op. 1, nº24
WAGNER	-----	-----	-----	-----	WALKIRIA
TCHAIKOVSKY	-----	-----	-----	-----	Polonaise "Eugene Onegin"
BRAHMS	-----	-----	-----	-----	1º And. SINF.4, Op.98
RACHMANINOV	-----	-----	-----	-----	1º And. Concerto piano nº2 Op. 18

- ARTICULAÇÃO – LEGATO / STACATTO;
- DINÂMICA – PIANO / FORTE;
- DEFINIÇÃO PRÁTICA DE RITMO/DURAÇÃO – PULSAÇÃO; FIGURAS RÍTMICAS; PONTO DE AUMENTAÇÃO;
- DIFERENÇA ENTRE SUBDIVISÃO BINÁRIA E TERNÁRIA;
- INTERVALOS - CONJUNTOS/DISJUNTOS;
- CONSTRUÇÃO DE:
 - ACORDES MAIORES E MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL, DE TONALIDADES ATÉ 3 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL E HARMÓNICA) ATÉ 3 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE.
- NOÇÕES BÁSICAS SOBRE AS CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO;
- CLASSIFICAÇÃO DE INTERVALOS DE 2^a M e m, 3^a M e m, 4^{ap}, 5^{ap}, 8^{ap};
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO BARROCO; MODO; COMPASSO) DAS OBRAS BARROCAS DO PROGRAMA.

CONCEITOS TEÓRICOS:

- QUIÁLTERAS; - EXEMPLO:

- CONTRATEMPO;

- LIGADURA DE PROLONGAÇ



- PAUSAS;

- SÍNCOPA REGULAR;

- CONTRATEMPO REGULAR;

- MODO MAIOR / MENOR – GRAUS MODAIS;

- ESCALA MENOR MELÓDICA;

- TETRACORDE;

- ACORDES AUMENTADOS;

- INVERSÕES DE ACORDES;

- CIFRA;

- CONSTRUÇÃO DE:

- ACORDES MAIORES, MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERTIDOS E AUMENTADOS DE TONALIDADES ATÉ 4 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE.

- ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA) ATÉ 4 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE.

- CLASSIFICAÇÃO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ªp, 4ªA, 5ªD, 5ªp, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ªp - HARMÓNICOS E MELÓDICOS;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO) DAS OBRAS DO PROGRAMA;
- NOÇÕES BÁSICAS SOBRE AS CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO E CLÁSSICO.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

A partir de 1 de Fevereiro

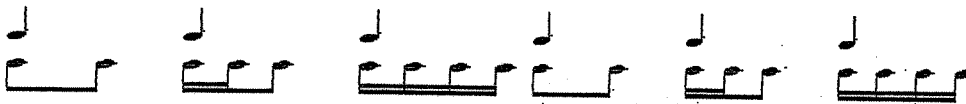
MELODIA:

- ESCRITA DE FRASES MELÓDICAS A DUAS VOZES, NÃO MODULANTES, COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª, 5ª, 8ª, MAIORES (ATÉ 5 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 4 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
- ENTOAÇÃO A SOLO E COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU CD, DE FRASES MELÓDICAS ESCRITAS, NÃO MODULANTES, COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª, 4ª A, 5ª D, 5ª, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª, MAIORES (ATÉ 5 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 4 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA, A UMA, DUAS, TRÊS OU QUATRO VOZES;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE:
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA, MAIOR MISTA PRINCIPAL / SECUNDÁRIA);
 - INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª, 4ª A, 5ª D, 5ª, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª – SIMPLES E COMPOSTOS; HARMÓNICOS E MELÓDICOS.

RITMO:

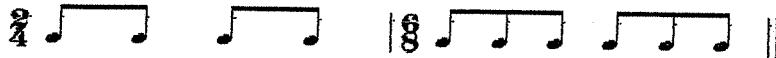
- ESCRITA DE FRASES RÍTMICAS A DUAS PARTES EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA (5 PULSAÇÕES) E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO (ATÉ 4 PULSAÇÕES);

EXEMPLO:



- LEITURAS RÍTMICAS A UMA PARTE EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA (DE 15 A 30 PULSAÇÕES);
- LEITURAS RÍTMICAS A UMA PARTE, MULTIMÉTRICA UNITEMPORAL-TEMPO =TEMPO, SIMPLES ALTERNADAS COM A CORRESPONDENTE COMPOSTA;

EXEMPLO:



- LEITURA DE FRASES RÍTMICAS A DUAS PARTES EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO;
- LEITURA SOLFEJADA NAS CLAVES DE SOL, FÁ E DÓ NA 3ª LINHA.

HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE SEQUÊNCIAS DE ACORDES MAIORES, MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E DIMINUTOS NA 1ª INVERSÃO (COM LÓGICA TONAL FUNCIONAL - NA TONALIDADE MAIOR ATÉ 1 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE);
- AUDIÇÃO, RECONHECIMENTO, IDENTIFICAÇÃO E DISCRIMINAÇÃO AUDITIVA DE:

EXEMPLO:

I - IV - V - I ; I - II₆ - V - I

CONCEITOS TEÓRICOS:

- EXPRESSÃO MUSICAL - ANDAMENTO; CARÁCTER; DINÂMICA; ARTICULAÇÃO;
- NOÇÕES BÁSICAS DE COMPASSOS IRREGULARES - NORMAS DE ESCRITA;

3º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Até às duas últimas semanas de Janeiro

NOTA: A escrita de melodias, harmonias e ritmos deverá ser feita predominantemente nos registos médios/graves, não só do piano mas também através do uso de gravações.

MELODIA:

- ESCRITA DE FRASES MELÓDICAS, AO PIANO OU EM GRAVAÇÃO, COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª^A, 5ª^D, 5ª^{ap}, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^{ap}, E ESCALAS MAIORES (ATÉ 4 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 3 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
- ENTOAÇÃO DE FRASES MELÓDICAS ESCRITAS, COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª^A, 5ª^D, 5ª^{ap}, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^{ap}, MAIORES (ATÉ 4 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 3 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA, A UMA, DUAS, TRÊS OU QUATRO VOZES;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE:
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA E MELÓDICA);
 - INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª^A, 5ª^D 5ª^{ap}, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^{ap} - SIMPLES E COMPOSTOS; HARMÓNICOS E MELÓDICOS.

RITMO:

- ESCRITA DE FRASES RÍTMICAS A UMA PARTE EM MÉTRICA SIMPLES A UMA PARTE COM UT=SEMÍNIMA (6 PULSAÇÕES) E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO (5 PULSAÇÕES) LEITURAS:
 - RÍTMICAS A UMA PARTE EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA UT = 110;
 - SOLFEJADAS NAS CLAVES DE SOL, FÁ E DÓ NA 3ª LINHA.

HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE SÉRIES DE ACORDES MAIORES, MENORES ESTADO FUNDAMENTAL, 1ª e 2ª INVERSÕES, AUMENTADOS, DIMINUTOS NA 1ª INVERSÃO (COM E SEM LÓGICA TONAL FUNCIONAL).

CONCEITOS TEÓRICOS:

- DEFINIÇÃO PRÁTICA DE RITMO / DURAÇÃO COMPASSOS REGULARES SIMPLES E COMPOSTOS;
- ANACRUSA;
- SÍNCOPIA IRREGULAR;
- CONTRATEMPO IRREGULAR;
- ABREVIATURAS E REPETIÇÕES;
- ESCALA MENOR MISTA;
- CONSTRUÇÃO DE:
 - ACORDES MAIORES, MENORES E DIMINUTOS, NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERTIDOS, AUMENTADOS, DE TONALIDADES ATÉ 5 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES, MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA E MISTA) ATÉ 5 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE.
- CLASSIFICAÇÃO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª^A, 5ª^D, 5ª^{ap}, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^{ap};
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DO ESTILO/ÉPOCA, MODO, COMPASSO DAS OBRAS DO PROGRAMA;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO E CLÁSSICO.

NOTA: Todos os alunos de 3º grau têm obrigatoriamente de realizar uma frequência escrita e oral, nas duas últimas semanas de Janeiro, com os conteúdos ministrados até à data dos testes.

4/5º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

MELODIA:

- ESCRITA DE FRASES MELÓDICAS A DUAS VOZES , MODULANTES (5º GRAU) COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª A, 5ª^D, 5ª^p, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^p, MAIORES (ATÉ 6/7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 5/6 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
- ENTOAÇÃO A SOLO E COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU EM CD, DE FRASES MELÓDICAS ESCRITAS, MODULANTES (5º GRAU), COM USO DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ª A, 5ª^D, 5ª^p, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^p MAIORES (ATÉ 6/7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÓNICAS (ATÉ 5/6 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA, A UMA, DUAS, TRÊS OU QUATRO VOZES;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ESCALAS:
 - MAIORES (MAIOR, MAIOR MISTA PRINCIPAL, MAIOR MISTA SECUNDÁRIA) MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA) – 4º GRAU;
 - 4ª^p HISPANO-ÁRABE, CIGANO-HÚNGARA // HEXÁFONA, CROMÁTICA – 5º GRAU.
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE INTERVALOS DE 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª^{ap}, 4ªA, 5ª^D, 5ª^p, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª^p.

RITMO:

- ESCRITA DE FRASES RÍTMICAS A DUAS PARTES EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA (6 PULSAÇÕES) E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO (5 PULSAÇÕES);
- 20 LEITURAS RÍTMICAS LONGAS (DE 15 A 20 PULSAÇÕES) A UMA PARTE EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA UT= 90 A 120
- LEITURAS RÍTMICAS A UMA PARTE , MULTIMÉTRICA UNITEMPORAL, TEMPO = TEMPO, FAZENDO USO DE MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTAS, REGULARES E IRREGULARES;

EXEMPLO:



- LEITURA:
 - FRASES RÍTMICAS A DUAS PARTES (USANDO FONEMAS E BATIMENTOS) EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO;
 - SOLFEJADAS NA CLAVES DE SOL, FÁ, DÓ NAS 3ª E 4ª LINHAS, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA, REGULAR E IRREGULAR – 4º GRAU;
 - SOLFEJADAS NA CLAVES DE SOL, FÁ, DÓ NAS 1ª, 3ª E 4ª LINHAS, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA, REGULAR E IRREGULAR – 5º GRAU.

HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE SEQUÊNCIAS DE ACORDES MAIORES, MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES E AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E DIMINUTOS NAS 1ª E 2ª INVERSÕES (COM TODAS AS FUNÇÕES TONAIIS E ACORDE DE 7ª ADICIONADA DA DOMINANTE – 5º GRAU).

- CONTRATEMPO REGULAR/IRREGULAR;
- SÍNCOPIA REGULAR/IRREGULAR;
- NOÇÕES BÁSICAS SOBRE TONALIDADE; FUNÇÕES TONAIIS;
- PRINCIPAIS FUNÇÕES TONAIIS – AFIRMAÇÃO DA TONALIDADE;
- GRAUS TONAIIS - GRAUS MODAIS;
- ESCALA MAIOR MISTA PRINCIPAL/SECUNDÁRIA;
- ÍNDICES DE OITAVA;
- TONS ENARMÓNICOS;
- TONS HOMÓNIMOS;
- INTERVALOS - SIMPLES/COMPOSTOS; INVERSÃO;
- CONSTRUÇÃO DE:
 - ACORDES MAIORES, MENORES, DIMINUTOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES E AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL DE TONALIDADES ATÉ 6 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA, MAIOR MISTA PRINCIPAL / SECUNDÁRIA) ATÉ 6 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE.
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO) DAS OBRAS DO PROGRAMA;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO E CLÁSSICO.

CONCEITOS TEÓRICOS:

- NOÇÕES MAIS APROFUNDADAS DE:
 - EXPRESSÃO MUSICAL, ARTICULAÇÃO, DINÂMICA, ANDAMENTO, CARÁCTER EXPRESSIVO;
 - TONALIDADE;
 - MÉTRICA / COMPASSOS – REGULARES E IRREGULARES, SIMPLES E COMPOSTOS;
- NOÇÕES BÁSICAS:
 - FORMA A-B-A;
 - QUADRATURA – MOTIVO – SEMIFRASE – FRASE – PERÍODO - TEMA.
- TONS PRÓXIMOS;
- CONSTRUÇÃO DE:
 - ACORDES MAIORES, MENORES, DIMINUTOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E ACORDES DE 7ª TIPO DOMINANTE DE TONALIDADES ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA, MAIOR MISTA PRINCIPAL / SECUNDÁRIA) ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES (MAIOR, MAIOR MISTA PRINCIPAL, MAIOR MISTA SECUNDÁRIA) MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA) ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - 4ª ESCALAS HISPANO-ÁRABE, CIGANO-HÚNGARA// HEXÁFONA E CROMÁTICA ATÉ 5 ALTERAÇÕES – 5º GRAU.
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO) DE EXCERTOS MUSICAIS DA LISTA DE OBRAS MUSICAIS DO PROGRAMA;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO, CLÁSSICO E ROMÂNTICO – 5º GRAU.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO DE CALOUSTE GULBENKIAN

FORMAÇÃO MUSICAL

2009/2010

MATRIZ DO EXAME ESCRITO DE 5º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS	CRITÉRIOS DE CORRECÇÃO	COTAÇÃO (200 pontos)
1. Após audição ao piano ou em gravação, escrever duas vezes melódicas de um excerto executado.	notas - 90 % células rítmicas - 10 %	45
2. Após audição ao piano, escrever duas frases rítmicas a duas partes, uma de subdivisão binária - 6 pulsações e outra de subdivisão ternária - 5 pulsações.	cada célula rítmica - 2,5	45
3. Após audição ao piano de uma progressão harmónica: <ul style="list-style-type: none">• Escrever soprano;• Cifrar acordes, assinalando os graus da tonalidade, a qualidade dos acordes, as suas posições e a existência ou não de 7ª adicionada no V grau.	<ul style="list-style-type: none">• notas do soprano - 10• escrita de funções - 30	40
4. Após audição ao piano, assinalar e corrigir os erros de cifra de uma progressão harmónica escrita.	4 erros - 2,5 cada	10
5. Após audição em gravação, assinalar e corrigir os erros melódicos numa melodia escrita.	4 erros - 2,5 cada	10
6. Após audição em gravação, assinalar e corrigir os erros rítmicos numa melodia ou frase rítmica escrita.	4 erros - 2,5 cada	10
7. Após audição de uma escala ou obra musical, ao piano ou em gravação, identificar e construir duas organizações sonoras.	2 escalas identificar - 3,0 construir - 2,0	10
8. A partir de nota e cifra indicada, completar a construção dos acordes.	Construção de acordes - 0,25	10
9. Após audição de um excerto de uma das obras do programa, preencher o quadro de audição onde constarão 10 parâmetros a seleccionar de entre os do quadro abaixo indicado.	Cada parâmetro - 1,0	10
10. Desenvolver <u>UM</u> tema à escolha de entre três propostos.		10
	TOTAL	200

Carácter expressivo	Estilo/época	Tipo de obra	Modo	Compasso	Instrumentação/Timbres	Dinâmica
Andamento	Articulação	Registo	Instrumento solista	Ritmo característico	Melodia característica	

Etc, etc...

NOTA: Estes são alguns dos parâmetros possíveis para o quadro de audição. Poderão ser retirados ou acrescentados alguns e substituídos por outros que sejam mais pertinentes.


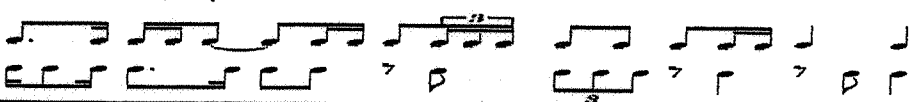
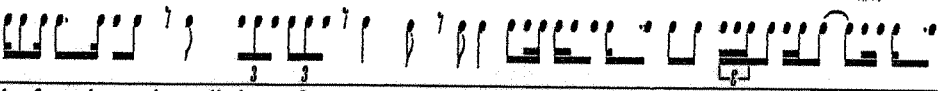
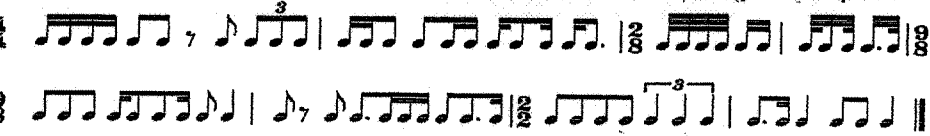
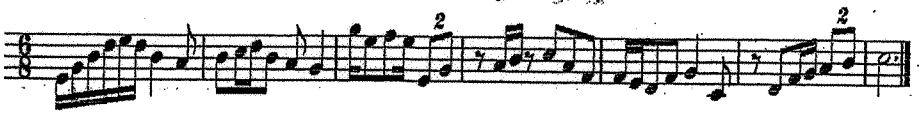

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO DE CALOUSTE GULBENKIAN

FORMAÇÃO MUSICAL

MATRIZ DO EXAME ORAL DE 5º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS	COTAÇÃO (200 pontos)
1. Identificar o período/ época e se possível o compositor do excerto de uma obra ouvido no momento da prova.	10
2. Após leitura à 1ª vista, entoar uma melodia tonal, não esquecendo a marcação de compasso.	40
3. Após leitura à 1ª vista, entoar uma melodia tonal com acompanhamento ao piano, não esquecendo a marcação de compasso.	35
4. Após leitura à 1ª vista, ler fluentemente uma frase rítmica a duas partes (com subdivisão binária ou ternária), executando uma das partes em vocábulos ou fonemas e percutindo a outra.	25
5. ler e percutir uma frase rítmica a uma parte em métrica simples ou composta, sorteada da lista das vinte frases estudadas no 5º grau	15
6. Após leitura à 1ª vista ler, fazendo uso de vocábulos ou fonemas, uma frase multimétrica com a respectiva marcação de compasso.	30
7. Ler à primeira vista por relatividade uma frase apresentada, não esquecendo a marcação de compasso.	25
8. Improvisar uma frase melódica de uma das seguintes formas: a) base harmónica dada e tocada ao piano; b) um ou dois compassos melódicos e continuação rítmica dada;	10
9. Análise auditiva de um excerto de uma obra ouvido no momento da prova, sem apoio de partitura com identificação de: época (2 pontos); modo (2); andamento (2); Compasso (2); marcação compasso (2).	10
TOTAL	200

PROVA ORAL 5º GRAU

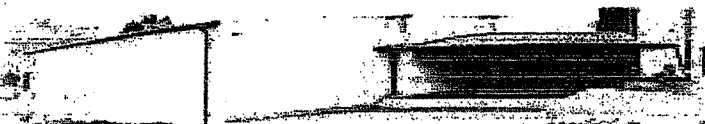
1	Identificar o compositor e o nome da obra do excerto ouvido (obras do programa de 4º e 5º grau – cada aluno ouve um excerto diferente)	10 pontos
2	Entoar uma melodia tonal, com marcação de compasso. 	40 pontos
3	Entoar uma melodia tonal com acompanhamento ao piano, com marcação de compasso.	35 pontos
4	Ler uma frase rítmica a duas partes (com subdivisão binária ou ternária), executando uma das partes em vocábulos ou fonemas e percutindo a outra. 	25 pontos
5	Ler uma frase rítmica a uma parte, sorteada, das 20 estudadas no 5º grau. 	15 pontos
6	Ler fazendo uso de vocábulos ou fonemas, uma frase multimétrica, T=T com marcação de compasso. 	30 pontos
7	Ler por relatividade uma frase apresentada, com marcação de compasso. 	25 pontos
8	Improvisar uma frase melódica de uma das seguintes formas: a) base harmónica dada e tocada ao piano: I vi V iii iiG S V I b) um ou dois compassos melódicos dados e base rítmica; 	10 pontos
9	Analisar auditivamente um excerto de uma obra ouvido no momento da prova com identificação de: época (2p); modo (2); andamento (2); Compasso (2); marcação compasso (2).	10 pontos
	TOTAL	200 Pontos

UMA PARTE/UMA VOZ				
	1º Grau	2º Grau	3º Grau	
E N T O A R - R I T M A R	Frases mel.	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 8ª P Tonalidades M até 2 alterações Tonalidades m (har.) até 1 alteração Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 3 alterações Tonalidades m (har.) até 2 alterações Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 4 alterações Tonalidades m (har.) até 3 alterações Métrica simples e composta
	Escalas	<ul style="list-style-type: none"> Maiores até 2 alterações, menor natural, menor harmônica até 1 alteração 	<ul style="list-style-type: none"> Maiores, menor natural, menor harmônica e melódica 	<ul style="list-style-type: none"> Maiores, menor natural, menor harmônica e melódica
	Intervalos	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P
E S C R E V E R	Frases rit.	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples e composta
	Solfejo	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol e de fá Pauta dupla nas claves de sol e fá 	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol e de fá Pauta dupla nas claves de sol e fá 	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol, fá e dó na 3ª linha
	Frases mel.	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P Tonalidades M até 2 alterações Tonalidades m (har.) até 1 alteração Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 3 alterações Tonalidades m (har.) até 2 alterações Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 4 alterações Tonalidades m (har.) até 3 alterações Métrica simples e composta
I D E N T I F I C A R	Frases	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples - até 5 pulsações, composta - até 4 pulsações. 	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples - até 6 pulsações, composta - até 5 pulsações. 	<ul style="list-style-type: none"> a uma parte em métrica simples - 6 pulsações, composta - 5 pulsações.
	ACORDES	<ul style="list-style-type: none"> Sequências com M e m no estado fundamental com ou sem lógica tonal 	<ul style="list-style-type: none"> sequência com M e m no E.F., 1ª e 2ª inv., com ou sem lógica tonal. 	<ul style="list-style-type: none"> sequência Com acordes M e m no E.F., 1ª e 2ª inv., e D na 1ª inv., com ou sem lógica tonal.
	INTERVALOS	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P melódicos e harmônicos. 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos
T E O R I Z A R	ESCALAS	<ul style="list-style-type: none"> Maiores, menor natural, menor harmônica até 3 alterações 	<ul style="list-style-type: none"> Maiores, menor natural, menor harmônica e melódica até 4 alterações. 	<ul style="list-style-type: none"> Maiores, menor natural, menor harmônica, melódica e menor mista até 5 alterações.
	CONSTRUIR	<ul style="list-style-type: none"> Escalas M, m nat. e m har. até 3 alterações Acordes M e m no estado fundamental Tonalidades, até 2 alterações 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas M, m nat., m har., e m mel. até 4 alterações acordes M e m no E.F., 1ª e 2ª inv., Tonalidades até 3 alterações 	<ul style="list-style-type: none"> Escalas M, m nat., m har., m mel. e menor mista até 5 alterações acordes M e m no E.F., 1ª e 2ª inv., e D na 1ª inv., Tonalidades até 4 alterações
	CLASSIFICAR	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P, melódicos e harmônicos. 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos

DUAS PARTES/DUAS VOZES				
	3º Grau	4º Grau	5º Grau	
E N T O A R - R I T M A R	M E L O D I A	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m e m, 8ª P Tonalidades M até 5 alterações Tonalidades m (har.) até 4 alteração Métrica simples e composta Maiores, menor natural, menor harmônica, melódica, menor mista, maior mista principal/secundária 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m e m, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m e m, 8ª P Tonalidades M até 6 alterações Tonalidades m (har.) até 5 alteração Métrica simples e composta Maiores, menor natural, menor harmônica e melódica 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 7 alterações Tonalidades m (har.) até 6 alteração Métrica simples e composta Maiores, menor natural, menor harmônica e melódica 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P
	R I T M O	<ul style="list-style-type: none"> A 2 partes em métrica simples e composta até 10 T A 1 parte em métrica simples e composta até 10 T Multimétrica T=T até 3 métricas Clave de sol, fá, dó na 3ª e 4ª linhas 	<ul style="list-style-type: none"> 2 partes em métrica simples e composta até 8 T A 1 parte em métrica simples e composta até 15 T Multimétrica T=T até 5 métricas Clave de sol, fá, dó na 3ª e 4ª linhas 	<ul style="list-style-type: none"> 2 partes em métrica simples e composta até 10 T A 1 parte em métrica simples e composta até 20 T Multimétrica T=T até 7 métricas Clave de sol, fá, dó na 3ª, 4ª e 1ª linhas
	Solfejo	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol, fá, dó na 3ª e 4ª linhas 	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol, fá, dó na 3ª e 4ª linhas 	<ul style="list-style-type: none"> Clave de sol, fá, dó na 3ª, 4ª e 1ª linhas
E S C R E V E R	M E L O D I A	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 5 alterações Tonalidades m (har.) até 4 alteração Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 5ª P, 6ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 3 alterações Tonalidades m (har.) até 2 alterações Métrica simples e composta 	<ul style="list-style-type: none"> com 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P Tonalidades M até 4 alterações Tonalidades m (har.) até 3 alteração Métrica simples e composta
	R I T M O	<ul style="list-style-type: none"> em métrica simples - até 5 pulsações, composta - até 4 pulsações. 	<ul style="list-style-type: none"> em métrica simples - até 6 pulsações, composta - até 5 pulsações. 	<ul style="list-style-type: none"> em métrica simples - 6 pulsações, composta - 5 pulsações.
	HARM.	<ul style="list-style-type: none"> Sequências com M e m no estado fundamental com lógica tonal e baixo dado 	<ul style="list-style-type: none"> Sequências com M e m no E.F., 1ª e 2ª Inv., com lógica tonal e baixo dado. 	<ul style="list-style-type: none"> sequência com acordes M e m e D no E.F., 1ª e 2ª Inv., e 7ª DOM., com lógica tonal e baixo dado
IDENTIFICAR	INTERVALOS	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m e m, 8ª P mel., har, simples e compostos 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos
	ESCALAS	<ul style="list-style-type: none"> Escala M, m nat., m har., m mel. e menor mista, maior mista principal/secundária 	<ul style="list-style-type: none"> Escala M, m nat., m har., m mel. e menor mista, maior mista principal/secundária, hispano-árabe e cigano-húngara 	<ul style="list-style-type: none"> Escala M, m nat., m har., m mel. e menor mista, maior mista principal/secundária hispano-árabe e cigano-húngara, cromática e hexáfona
T E O R I Z A R	CONSTRUIR	<ul style="list-style-type: none"> Escala M, m nat., m har., m mel. e menor mista, maior mista principal/secundária até 5 alterações Acordes M, m, D no estado fundamental e invertidos. Aumentados estado fundamental Tonalidades, até 5 alterações 	<ul style="list-style-type: none"> Escala M, m nat., m har., m mel. e menor mista, maior mista principal/secundária, hispano-árabe e cigano-húngara até 6 alterações Acordes M, m, D no estado fundamental e invertidos. Aumentados estado fundamental Tonalidades, até 6 alterações 	<ul style="list-style-type: none"> Acordes M, m, D no estado fundamental e invertidos. Aumentados e 7ª DOM.: estado fundamental Tonalidades, até 7 alterações
	CLASSIFICAR	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m e m, 8ª P mel., har, simples e compostos 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos 	<ul style="list-style-type: none"> 2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P, 4ª A, 5ª D, 5ª P, 6ª M e m, 7ª M e m, 8ª P mel., har, simples e compostos



CALOUSTE GULBENKIAN



FORMAÇÃO MUSICAL

CURSO COMPLEMENTAR DE MÚSICA – 2009/2010

OBJECTIVOS EDUCATIVOS

FUNDAMENTAL:

Apreciação e compreensão da música enquanto arte, permitindo-lhes respostas e reconhecimentos estéticos, dentro de vários géneros e estilos musicais, com organização e compreensão da linguagem musical ao nível semântico, sintáctico, discursivo, histórico-estilístico e notacional.

COGNITIVOS:

OS ALUNOS DEVEM SER CAPAZES DE:

- **DESENVOLVER:**
 - MEMÓRIA AUDITIVA;
 - MÉTODOS DE TRABALHO;
 - DISCERNIMENTO E REFLEXÃO MUSICAL;
 - INTELIGÊNCIA AUDITIVA - RECONHECER, IDENTIFICAR E DISCRIMINAR:
 - ACORDES COM 4 NOTAS;
 - CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS ESTILÍSTICAS FORMAIS DE OBRAS DE DIFERENTES CORRENTES ESTÉTICAS DO SÉC. XX;
 - CARACTERÍSTICAS FORMAIS;
 - CADÊNCIAS HARMÓNICAS.
- ASSOCIAR A NOTAÇÃO DO TEXTO MUSICAL QUE É LIDO (ENTOADO) AO SOM QUE É PRODUZIDO E OUVIDO;
- COMPREENDER E REFLECTIR SOBRE A TONALIDADE, MÉTRICA E EXPRESSIVIDADE DO TEXTO MUSICAL QUE É LIDO E/OU OUVIDO;
- LER PARTITURAS - TOMAR CONSCIÊNCIA E COMPREENDER A LÓGICA E RELAÇÃO ENTRE:
 - NOTAS: SUA ALTURA E NOTAÇÃO;
 - MELODIAS (CONTRAPONTO): SUA ALTURA E NOTAÇÃO;
 - CÉLULAS RÍTMICAS: SUA DURAÇÃO E NOTAÇÃO;
 - ACORDES: SUAS NOTAS, ALTURAS E NOTAÇÃO.
- IMPROVISAR A SOLO E EM GRUPO COMO RESPOSTA A CIFRAS OU A FRASES MELÓDICAS/RÍTMICAS;
- ESCREVER UMA, DUAS E TRÊS VOZES MELÓDICAS DE EXCERTOS MUSICAIS ESCUTADOS (AO PIANO OU EM GRAVAÇÃO);
- TEORIZAR SOBRE OS CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS.

PERFORMATIVOS:

- ENTOAR FLUENTEMENTE A SOLO E EM GRUPO, COM E SEM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU EM CD:
 - NO TOM ORIGINAL E TRANSPONDO, MELODIAS TONAIS OU MODAIS, COM CRESCENTE DOMÍNIO DA DICÇÃO E AFINAÇÃO
 - COMO RESPOSTA A UM TEXTO NOTADO, EXPLORANDO AS DINÂMICAS E ARTICULAÇÕES;

- MÉTRICA / COMPASSOS – REGULARES E IRREGULARES, SIMPLES E COMPOSTOS;
- NOÇÕES BÁSICAS:
 - FORMA A-B-A;
 - QUADRATURA – MOTIVO – SEMIFRASE – FRASE – PERÍODO – TEMA.
- TONS PRÓXIMOS;
- CONSTRUÇÃO DE:
 - ACORDES MAIORES, MENORES, DIMINUTOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E ACORDES DE 7ª TIPO DOMINANTE DE TONALIDADES ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES E MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA, MAIOR MISTA PRINCIPAL / SECUNDÁRIA) ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS MAIORES (MAIOR, MAIOR MISTA PRINCIPAL, MAIOR MISTA SECUNDÁRIA) MENORES (NATURAL, HARMÓNICA, MELÓDICA, MISTA) ATÉ 7 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE;
 - ESCALAS HISPANO-ÁRABE, CIGANO-HÚNGARA, HEXÁFONA E CROMÁTICA ATÉ 5 ALTERAÇÕES – 5º GRAU.
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO) DE EXCERTOS MUSICAIS DA LISTA DE OBRAS MUSICAIS DO PROGRAMA;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO BARROCO, CLÁSSICO E ROMÂNTICO – 5º GRAU.

**LISTA DE OBRAS PARA DESENVOLVIMENTO DO GOSTO REFINADO E
CONHECIMENTO DE REPERTÓRIO DA MÚSICA DO SÉC. XX**

	6º GRAU		
DEBUSSY	PRELÚDIO A SESTA D'UM FAUNO		
RAVEL	CONCERTO PIANO EM SOL		
HOLST	OS PLANETAS		
BÁRTOK	MÚSICA CORDAS, PERC. E CELESTA		
PROKOFIEV	SINF. Nº1		
SHOSTAKOVITCH	1º AND. SINFONIA Nº 15		
GERSHWIN	UM AMERICANO EM PARIS		
COPLAND	3 SKETCHES LATINO-AMERICANOS		
BERNSTEIN	WEST SIDE STORY		
		7º GRAU	
STRAVINSKY	-----	SAGRAÇÃO PRIMAVERA	
MILHAUD	-----	UM BOI NO TELHADO	
HINDEMITH	-----	METAMORFOSES SINFÓNICAS	
MESSIAEN	-----	QUARTETO FIM DO TEMPO	
			8º GRAU
SHOENBERG	-----		NOITE TRANSFIGURADA
ALBAN BERG	-----		PIERROT LUNAIRE
WEBERN	-----		CONCERTO VIOLINO
			PASSACAGLIA
NONO	-----		ESPAÑA EN EL CORAÇON (LA GUERRA)
BÉRIO	-----		11 FOLK SONGS
STOCKHAUSEN	-----		ADIÉU 21
PENDERECKY	-----		STABAT MATER
STEVE REICH	-----		VARIAÇÕES SOPROS, CORDAS, TEC.
GLASS	-----		ANIMA MUNDI
CAGE	-----		CONCERTO PARA PIANO

- MELODIAS PANTONAIS, COM CRESCENTE DOMÍNIO DA DICÇÃO E AFINAÇÃO COMO RESPOSTA A UM TEXTO NOTADO,
EXPLORANDO AS DINÂMICAS E ARTICULAÇÕES;
- MELODIAS MODAIS COM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO, COM CRESCENTE DOMÍNIO DA DICÇÃO, AFINAÇÃO E COORDENAÇÃO PSICO-MOTORA, COMO RESPOSTA A UM TEXTO NOTADO, EXPLORANDO AS DINÂMICAS E ARTICULAÇÕES.
- PERCUTIR E VERBALIZAR COM CRESCENTE DOMÍNIO DA COORDENAÇÃO PSICO-MOTORA:
 - FRASES RÍTMICAS A UMA PARTE, MULTIMÉTRICAS / MULTITEMPORAIS;
 - FRASES RÍTMICAS A 3 NÍVEIS.
- IMPROVISAR MELODICAMENTE COMO RESPOSTA A CIFRAS ESCRITAS OU FRASES MELÓDICAS E RÍTMICAS DADAS.

CRIATIVOS:

- IMPROVISAR;
- COMPOR;
- AJUIZAR E FAZER APRECIÇÃO CRÍTICA E ESTÉTICA;
- RELACIONAR AS ACTIVIDADES MUSICAIS COM OUTRAS ÁREAS DE APRENDIZAGEM;

ATTUDINAIS:

- INTRA-PESSOALIDADE;
- INTER-PESSOALIDADE;
- AUTO-CONFIANÇA;
- AUTO-ESTIMA;
- SOCIALIZAÇÃO;
- MOTIVAÇÃO;
- POSTURA.

MATERIAL:

- Piano;
- Aparelhagem hi-fi;
- Música de todos os géneros, épocas, estilos e culturas.

6º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

MELODIA:

- ESCRITA DE:
 - TEMAS MELÓDICOS TONAIIS (MAIORES/MENORES, EM MÉTRICA REGULAR SIMPLES E COMPOSTA) DE MEMÓRIA, APÓS AUDIÇÃO 5 VEZES, COM DISCERNIMENTO DA TONALIDADE/MODALIDADE E MÉTRICA;
 - EXCERTOS MELÓDICOS A TRÊS VOZES, MAIORES E MENORES HARMÔNICAS EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
 - FRASES MELÓDICAS MODAIS (SEM TRANSPOSIÇÃO) A UMA VOZ, COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- ENTOAÇÃO A SOLO OU EM GRUPO:
 - COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU EM CD, DE MELODIAS ESCRITAS MAIORES (ATÉ 3 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES HARMÔNICAS (ATÉ 2 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTA, TRANSPONDO À VISTA UMA 2ª SUPERIOR OU INFERIOR;
 - MELODIAS MODAIS A UMA VOZ, COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO (SEM TRANSPOSIÇÃO) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;

EXEMPLO:

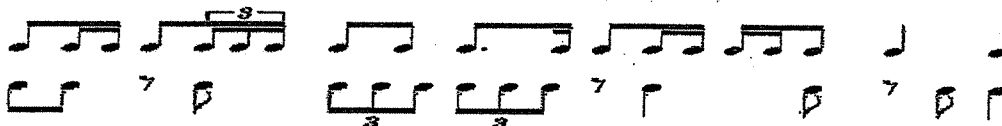


- MELODIAS PANTONAIIS ESCRITAS, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DOS MODOS DÓRICO; FRÍGIO; LÍDIO; MIXOLÍDIO.

RITMO:

- COMPASSOS IRREGULARES – ADITIVOS E SUBTRACTIVOS;
- ESCRITA DE FRASES RÍTMICAS A DUAS PARTES EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA (8 PULSAÇÕES)

EXEMPLO:



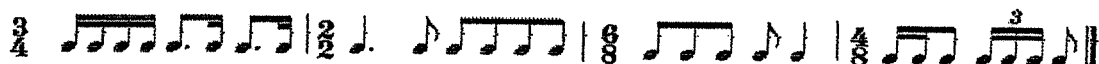
E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO (7 PULSAÇÕES);

EXEMPLO:



- LEITURAS RÍTMICAS:

- A UMA PARTE, MULTIMÉTRICA / MULTITEMPORAL, COLCHEIA=COLCHEIA, FAZENDO USO DE FONEMAS, EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTAS, REGULARES E IRREGULARES, EM QUE COLCHEIA=COLCHEIA;



- A TRÊS PARTES, EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO.

EXEMPLO:



HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DAS CIFRAS DE PROGRESSÕES HARMÓNICAS (COM LÓGICA TONAL), FAZENDO USO DE ACORDES DE TRÊS SONS MAIORES E MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E DIMINUTOS NAS 1ª e 2ª INVERSÕES (COM TODAS AS FUNÇÕES TONAIS); ACORDE DE 7ª TIPO DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL E 1ª INVERSÃO; ACORDE DE 6ª NAPOLITANA; ACORDE DE 6ª ALEMÃ E 6ª ITALIANA; ACORDE DIMINUTO COM 7ª DIMINUTA;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE DOMINANTES SECUNDÁRIAS DA SUB-DOMINANTE E DOMINANTES SECUNDÁRIAS DA DOMINANTE (V/IV, V/V, VII₇/IV, VII₇/V);
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE CADÊNCIAS HARMÓNICAS CONCLUSIVAS AUTÊNTICAS E PLAGAIS (COM E SEM 3ª PICARDA) E NÃO CONCLUSIVAS INTERROMPIDAS E SUSPENSIVAS AO V.

CONCEITOS TEÓRICOS:

- TRANSPOSIÇÃO;
- COMPASSOS IRREGULARES - ADITIVOS E SUBTRACTIVOS;
- TONALIDADE;
- ACORDES DE 7ª DIMINUTA; A_{L65}; I_{T6}; NAP₆;
- FORMA SONATA;
- QUADRATURA;
- ESCALAS DEFECTIVAS - MODOS PENTATÓNICOS;
- CONSTRUÇÃO DE ACORDES DE SÉTIMA DIMINUTA E DOMINANTE (ESTADO FUNDAMENTAL E INVERTIDOS);
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA NO PERÍODO PÓS-ROMÂNTICO, IMPRESSIONISMO E NACIONALISMO DO SÉC. XX;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO; MARCAÇÃO DO COMPASSO; HARMONIA) DE EXCERTOS MUSICAIS BARROCOS, CLÁSSICOS E ROMÂNTICOS, EM PRIMEIRA AUDIÇÃO ;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DA CORRENTE ESTÉTICA, COMpositor E NOME DA OBRA, DE EXCERTOS MUSICAIS DA LISTA DE OBRAS MUSICAIS DO PROGRAMA.

7º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

MELODIA:

- ESCRITA DE:
 - TEMAS MELÓDICOS TONAIIS (MAIORES/MENORES, EM MÉTRICA REGULAR SIMPLES E COMPOSTA) DE MEMÓRIA, APÓS AUDIÇÃO 5 VEZES, COM DISCERNIMENTO DA TONALIDADE E MÉTRICA;
 - TRÊS VOZES DE EXCERTOS MAIORES E MENORES, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
 - MELODIAS MODAIS (SEM TRANSPOSIÇÃO) A UMA VOZ, COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- ENTOAÇÃO A SOLO OU EM GRUPO:
 - COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU EM CD, DE MELODIAS ESCRITAS MAIORES (ATÉ 4 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES (ATÉ 3 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTA, TRANSPONDO À VISTA UMA 2ª E 3ª SUPERIOR OU INFERIOR;
 - MELODIAS MODAIS A UMA VOZ, COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO (COM TRANSPOSIÇÃO) EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
 - MELODIAS PANTONAIIS ESCRITAS, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DOS MODOS DÓRICO; FRÍGIO; LÍDIO; MIXOLÍDIO.

RITMO:

- COMPASSOS IRREGULARES – ADITIVOS E SUBTRACTIVOS;
- LETTURAS RÍTMICAS:
 - A UMA PARTE, MULTIMÉTRICA / MULTITEMPORAL, FAZENDO USO DE FONEMAS, EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTAS, REGULARES E IRREGULARES, EM QUE COLCHEIA=COLCHEIA;
 - A TRÊS PARTES, EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO.

HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DAS CIFRAS DE PROGRESSÕES HARMÓNICAS (COM LÓGICA TONAL), FAZENDO USO DE ACORDES DE TRÊS SONS MAIORES E MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E DIMINUTOS NAS 1ª E 2ª INVERSÕES (COM TODAS AS FUNÇÕES TONAIIS); ACORDE DE 7ª TIPO DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL E 1ª INVERSÃO; ACORDE DE 6ª NAPOLITANA; ACORDE DE 6ª ALEMÃ; ACORDE DE 6ª ITALIANA; ACORDE DE 6ª FRANCESA; ACORDE DE 7ª DIMINUTA; ACORDE MEIO DIMINUTO NO ESTADO FUNDAMENTAL; ACORDE DE 7ª MAIOR NO ESTADO FUNDAMENTAL E ACORDE DE 7ª MENOR NO ESTADO FUNDAMENTAL;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE DOMINANTES SECUNDÁRIAS DE TODOS OS GRAUS DA TONALIDADE;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE CADÊNCIAS HARMÓNICAS CONCLUSIVAS AUTÊNTICAS E PLAGAIS (COM E SEM 3ª PICARDA) E NÃO CONCLUSIVAS INTERROMPIDAS E SUSPENSIVAS AO V.

CONCEITOS TEÓRICOS:

- MODULAÇÃO A TONS PRÓXIMOS;
- LEITURA DE PARTITURAS;
- ORNAMENTAÇÃO;
- ACORDES DE 7ª DIMINUTA; AL_{65} ; IT_6 ; FR_{43} ; NAP_6 ;
- CONSTRUÇÃO DE ACORDES DE 7ª DIMINUTA; 7ª DOMINANTE; 7ª MAIOR; 7ª MENOR; MEIO DIMINUTO (ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES); ACORDES: AL_{65} ; IT_6 ; FR_{43} ; NAP_6 ;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA DO NEO-CLASSICISMO;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO; MARCAÇÃO DO COMPASSO; HARMONIA) DE EXCERTOS MUSICAIS BARROCOS, CLÁSSICOS E ROMÂNTICOS;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DA CORRENTE ESTÉTICA, COMPOSITOR E NOME DA OBRA, DE EXCERTOS MUSICAIS DA LISTA DE OBRAS MUSICAIS DO PROGRAMA.

8º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

MELODIA:

- ESCRITA DE:
 - TEMAS MELÓDICOS TONAIS (MAIORES/MENORES, EM MÉTRICA REGULAR SIMPLES E COMPOSTA) DE MEMÓRIA, APÓS AUDIÇÃO 5 VEZES, COM DISCERNIMENTO DA TONALIDADE/MODALIDADE E MÉTRICA;
 - EXCERTOS MELÓDICOS A TRÊS VOZES, MAIORES E MENORES, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;
 - MELODIAS MODAIS (PODENDO SER TRANSPOSTAS), COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- ENTOAÇÃO A SOLO OU EM GRUPO:
 - COM ACOMPANHAMENTO AO PIANO OU EM CD, DE MELODIAS ESCRITAS MAIORES (ATÉ 6 ALTERAÇÕES NA ARMAÇÃO DE CLAVE) E MENORES (ATÉ 5 ALTERAÇÃO NA ARMAÇÃO DE CLAVE) EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTA, TRANSPONDO À VISTA UMA 2ª, 3ª SUPERIOR OU INFERIOR;
 - MELODIAS MODAIS (COM TRANSPOSIÇÃO), COM UM ACOMPANHAMENTO RÍTMICO PERCUTIDO EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA;

EXEMPLO:

- MELODIAS PANTONAIS ESCRITAS, EM MÉTRICA SIMPLES E COMPOSTA.
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DOS MODOS DÓRICO; FRÍGIO; LÍDIO; MEXOLÍDIO.

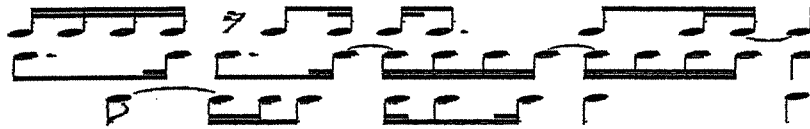
RITMO:

- LEITURAS RÍTMICAS:
 - A UMA PARTE, MULTIMÉTRICA / MULTITEMPORAL, FAZENDO USO DE FONEMAS, EM MÉTRICAS SIMPLES E COMPOSTAS, REGULARES E IRREGULARES, COLCHEIA=COLCHEIA;

EXEMPLO:

- A TRÊS PARTES, EM MÉTRICA SIMPLES COM UT=SEMÍNIMA E EM MÉTRICA COMPOSTA COM UT=SEMÍNIMA COM PONTO.

EXEMPLO:



HARMONIA:

- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DAS CIFRAS DE PROGRESSÕES HARMÔNICAS (COM LÓGICA TONAL), FAZENDO USO DE ACORDES DE TRÊS SONS MAIORES E MENORES NO ESTADO FUNDAMENTAL E INVERSÕES, AUMENTADOS NO ESTADO FUNDAMENTAL E DIMINUTOS NAS 1ª e 2ª INVERSÕES (COM TODAS AS FUNÇÕES TONAIS); ACORDE DE 7ª TIPO DOMINANTE NO ESTADO FUNDAMENTAL E 1ª e 3ª INVERSÕES; ACORDE DE 6ª NAPOLITANA; ACORDE DE 6ª ALEMÃ; ACORDE DE 6ª ITALIANA; ACORDE DE 6ª FRANCESA; ACORDE DE 7ª DIMINUTA; ACORDE MEIO DIMINUTO NO ESTADO FUNDAMENTAL; ACORDE DE 7ª MAIOR NO ESTADO FUNDAMENTAL E NA 3ª INVERSÃO, ACORDE DE 7ª MENOR NO ESTADO FUNDAMENTAL E NA 3ª INVERSÃO E ACORDE DE 9ª DA DOMINANTE;
- RECONHECIMENTO, DISCRIMINAÇÃO E IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE DOMINANTES SECUNDÁRIAS DE TODOS OS GRAUS DA TONALIDADE;
- DE CADÊNCIAS HARMÔNICAS CONCLUSIVAS AUTÊNTICAS E PLAGAIS (COM E SEM 3ª PICARDA) E NÃO CONCLUSIVAS INTERROMPIDAS E SUSPENSIVAS AO V.

CONCEITOS TEÓRICOS:

- MODULAÇÃO A TONS AFASTADOS;
- ACORDES DE 7ª DIMINUTA; AL_{65} ; IT_6 ; FR_{43} ; NAP_6 ;
- CONSTRUÇÃO DE ACORDES DE 7ª DIMINUTA; 7ª DOMINANTE; 7ª MAIOR; 7ª MENOR; MEIO DIMINUTO; 9ª DA DOMINANTE; 11ª (ESTADO FUNDAMENTAL E INVERTIDOS); ACORDES: AL_{65} ; IT_6 ; FR_{43} ; NAP_6 EM TODAS AS TONALIDADES;
- CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS, ESTRUTURAIS E INSTRUMENTAIS DA MÚSICA A PARTIR DA 2ª ESCOLA DE VIENA.
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA (ESTILO/ÉPOCA; MODO; COMPASSO; MARCAÇÃO DO COMPASSO; HARMONIA) DE EXCERTOS MUSICAIS BARROCOS, CLÁSSICOS E ROMÂNTICOS;
- IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DA CORRENTE ESTÉTICA, COMpositor E NOME DA OBRA, DE EXCERTOS MUSICAIS DA LISTA DE OBRAS MUSICAIS DO PROGRAMA.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO DE CALOUSTE GULBENKIAN

FORMAÇÃO MUSICAL

2009/2010

MATRIZ DO EXAME ESCRITO DE 8º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS	CRITÉRIOS DE CORRECÇÃO	COTAÇÃO (200 pontos)
1. Após audição ao piano ou em gravação, escrever três vezes melódicas de um excerto executado - 4 a 8 compassos.	notas - 90 % células rítmicas - 10 %	50
2. Após audição ao piano, escrever melodia modal e acompanhamento rítmico percutido - 4 a 8 compassos.	melodia - 60% ritmo percutido - 40%	40
3. Após audição ao piano de uma progressão harmónica - 8 a 15 acordes: • Cifrar acordes, assinalando os graus da tonalidade, as suas posições e a existência ou não de notas adicionadas - 7ª ou 9ª.	escrita de funções - 40	40
4. Após audição ao piano, assinalar e corrigir os erros de cifra de uma progressão harmónica escrita.	4 erros - 3,0 cada	12
5. Após audição (5 vezes seguidas) de uma obra instrumental ou vocal, em CD, escrever de memória o tema principal. No final, esse tema será escutado uma última vez para confirmar.	métrica- 5,0 tonalidade - 5,0 notas - 10	20
6. Após audição ao piano ou em gravação, identificar as cadências indicando o nome e os dois últimos graus da progressão cadencial.	3 cadências - identificar -5,0 - graus - 1,0	18
7. Após audição de um excerto de uma das obras do programa, preencher o quadro de audição onde constarão 10 parâmetros a seleccionar de entre os do quadro abaixo indicado.	cada parâmetro - 1,0	10
8. Desenvolver <u>UM</u> tema à escolha de entre três propostos.		10

Carácter expressivo	Compositor	Estilo/época	Tipo de obra	Modo	Compasso	Instrumentação/Timbres
Andamento	Dinâmica	Articulação	Registo	Instrumento solista	Ritmo característico	Melodia característica

Etc, etc...

NOTA: Estes são alguns dos parâmetros possíveis para o quadro de audição. Poderão ser retirados ou acrescentados alguns e substituídos por outros que sejam mais pertinentes.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DE AVEIRO DE CALOUSTE GULBENKIAN

FORMAÇÃO MUSICAL

MATRIZ DO EXAME ORAL DE 8º GRAU

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS	COTAÇÃO (200 pontos)
1. Identificar o período/ época, compositor e obra do excerto de uma obra ouvido no momento da prova.	10
2. Após leitura à 1ª vista, entoar uma melodia modal, percutindo o respectivo acompanhamento rítmico.	35
3. Após leitura à 1ª vista, entoar uma melodia tonal com acompanhamento ao piano, com a respectiva marcação de compasso e transpondo-a conforme o solicitado.	35
4. Após leitura à 1ª vista, entoar uma melodia pantonal ou atonal, com a respectiva marcação de compasso.	40
5. Após leitura à 1ª vista ler, fazendo uso de vocábulos ou fonemas, uma das partes de uma frase rítmica a três partes (com subdivisão binária ou ternária) e percutir as duas restantes.	15
6. Após leitura à 1ª vista, ler uma frase rítmica multimétrica e multitemporal, colcheia = colcheia, fazendo uso de vocábulos ou fonemas, com a respectiva marcação de compasso.	35
7. Improvisar uma frase melódica, com a respectiva marcação do compasso, de uma das seguintes formas: a) base harmónica dada e tocada ao piano; b) um ou dois compassos melódicos e base rítmica dada;	10
8. Análise auditiva de um excerto de uma obra ouvido no momento da prova, (sem apoio de partitura) identificando a época (2pontos); o modo (2); o andamento (2); o Compasso (2); fazendo a marcação compasso (2); a Harmonia (5)	15

Anexo VI

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian

R. Fundação Calouste Gulbenkian

4710-394 Braga

AUTORIZAÇÃO

A Direcção do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian autoriza João Carlos Pinto de Almeida a anexar os Programas de Iniciação Musical e Formação Musical deste Conservatório na sua Tese de Mestrado.

Braga, 09 de Novembro de 2009.



Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Programa de Educação Musical - 1º Ano de Escolaridade Ano lectivo de 2005/06

<p>APRENDIZAGENS ACTIVAS</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Actividades exploratórias da sala de aula, nos vários aspectos geográficos (com vivência individual e em grupo) e sonoros (percepção e exploração dos varios timbres de objectos e vozes, dentro e fora da sala de aula). - Actividades dirigidas para o desenvolvimento e controlo psicomotor e equilíbrio emocional, numa forma progressiva (canções, danças com música gravada ou cantada por eles, dramatização de textos) - Adestramento da memória (lengalengas, poesias, frases musicais visualizadas ou ouvidas, objectos da sala, colegas, etc.)
<p>DESENVOLVIMENTO AUDITIVO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - reprodução com a voz ou instrumentos, de pequenas frases melódicas ou rítmicas (cantadas ou tocadas, ao vivo ou em gravação). - identificação de canções, através de pequenos extractos dessas melodias, ou apenas batendo o ritmo das mesmas). - identificação do movimento ascendente e descendente de pequenas frases musicais, no registo médio, por graus conjuntos ou pequenos intervalos (através de gestos).
<p>CONCEITOS: ASPECTOS MELÓDICOS</p>	<p>A representação gráfica do som deve passar por experiências do aluno, inventando outros códigos, até chegar à necessidade da representação convencional.</p> <p>Surge assim a vivência e escrita de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - movimento ascendente e descendente (com indicação por gestos manuais) - reprodução e identificação de graus conjuntos e intervalos de 3º com a seguinte progressão melódica: <i>do - re - mi ; do - re - mi - sol; do - mi - sol</i> <i>do - re - mi - fa - sol - la;</i> <i>do - re - mi - fa - sol - la - si - dó.</i> - frases iguais e parecidas - piano / forte; grave / agudo
<p>CONCEITOS: ASPECTOS RÍTMICOS:</p>	<ul style="list-style-type: none"> - som e silêncio; - lento/ rápido; - pulsação/tempo e ritmo - figuração, com igual duração em cada tempo, para a colcheia, semínima, mínima e pausa de semínima
<p>TEORIA</p>	<ul style="list-style-type: none"> - pauta: linhas e espaços - clave de sol (2ª linha), clave de fá (4ª linha) e de Dó (3ª linha) - leitura das sete notas da escala de dó maior, em graus conjuntos e intervalos de 3ª (<i>sol-mi; mi-do</i>) nas claves dadas.
<p>MATERIAL DIDÁCTICO</p>	<ul style="list-style-type: none"> - canções tradicionais e estrangeiras traduzidas - música erudita gravada - instrumental Orff ou instrumentos individuais.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian – Braga

Programa de Educação Musical – 2º Ano de Escolaridade

Ano Lectivo 2005/2006

Aprendizagens Activas	<ul style="list-style-type: none"> - Prosseguir com a vivência de actividades de desenvolvimento físico – motor e emotivo (individual e em grupo) e de adestramento da memória, através de memorização de lengalengas ou textos das canções.
Desenvolvimento Auditivo	<ul style="list-style-type: none"> - Reproduzir, com a voz ou instrumentos, frases melódicas ou rítmicas, agora mais longas (6 tempos), em tom Maior e menor e em compasso simples e composto. - Reprodução de frases melódicas com identificação de notas dadas - Memorização de melodias dadas com o nome das notas. - Identificação de timbres na sala de aula entre quatro simultâneos. - Apresentar, visual e auditivamente, os instrumentos da orquestra.
Aspectos Melódicos	<ul style="list-style-type: none"> - Reprodução (com voz, instrumentos musicais) de frases melódicas. - Vivência, leitura e representação gráfica de sequência das notas da escala de Dó Maior, por intervalos de 2ª, 3ª e 4ª - Afinação vocal e reconhecimento do movimento melódico através da mímica gestual, seguido de representação gráfica fora e dentro da pauta. - Trabalhar a tonalidade de Dó Maior, com as funções tonais de I e V (através de canções e melodias) - Noção de: Tom inteiro e meio – tom - Vivência e leitura da tonalidade de Lá menor - Introdução à escala Pentatónica em Dó e Fá - Leitura e entoação global.
Aspectos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> - Vivência e identificação dos conceitos de pulsação, divisão do tempo e ritmo. - Reprodução de frases rítmicas e escrita das mesmas, com a figuração dada: semínima, colcheias; mínima e pausa da semínima. - Introdução das células rítmicas: mínima pontuada e sua tradução em ligadura de prolongação; semibreve; colcheia e pausa de colcheia.
Teoria	<ul style="list-style-type: none"> - Visualizar no teclado e reconhecer auditivamente tons inteiros e meios – tons, através dos graus da escala: dó – ré, ré – mi, etc ou mi – fá, si – dó. - Reconhecer a Forma: frases iguais, parecidas e diferentes; A – A variante – B. - Introdução à leitura por relatividade em Fá M - Introdução ao compasso $\frac{3}{4}$ - Clave de Sol, de Fá e de Dó (3ª linha) - Nome das notas (alternadas, ascendente e descendente) - Tom inteiro e meio – tom (identificar na escrita) - Introdução ao intervalo de 3ª M/3ª m - Escrita na clave de Sol e Fá, dos intervalos estudados (quantitativamente)
Material Didáctico	<ul style="list-style-type: none"> - Canções infantis, tradicionais e eruditas. - Material da sala de aula (quadro, caderno etc.) - Instrumental Orff ou instrumentos individuais.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian – Braga

Programa de Educação Musical – 3º Ano de Escolaridade

Ano lectivo de 2005 - 2006

Aprendizagens Activas	<ul style="list-style-type: none"> - Prosseguir com a vivência de actividades de desenvolvimento físico – motor e emotivo (individual e em grupo) e de adiestramento da memória, através de jogos musicais, dança e expressão corporal.
Desenvolvimento Auditivo	<ul style="list-style-type: none"> - Reproduzir, com a voz ou instrumentos, frases melódicas ou rítmicas, agora mais longas (8 tempos), com nome de notas e/ou ritmos. - Vivência do cânone. - Identificar canções, através de pequenas frases, rítmicas ou melódicas, tomando frases do meio e não apenas do início da melodia. - Identificar intervalos dados, tocados ou entoados. - Memorizar melodias dadas com o nome das notas. - Identificar auditivamente, compassos binários e ternários. - Apresentar, visual e auditivamente, os instrumentos da orquestra.
Aspectos Melódicos e Harmónicos	<ul style="list-style-type: none"> - Ler e escrever frases melódicas em graus conjuntos e com os intervalos dados, segundo a progressão melódica estudada. - Continuar a tonalidade de Dó Maior, introduzindo as funções tonais de I e V grau nesta tonalidade. - Improvisar nestes graus e aplicar, coral ou instrumentalmente, em melodias dadas. - Começar a trabalhar na tonalidade de Fá Maior. - Ler com os elementos rítmicos, melódicos e harmónicos dados.
Aspectos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> - Continuar o estudo das figurações rítmicas aprendidas nos anos anteriores, e introduzir a colcheia e duas semicolcheias, semínima pontuada e colcheia, ponto de aumentação e ligadura de prolongação. - Identificar e escrever na divisão binária do tempo. - Ler e escrever nos compassos binário, ternário e quaternário. - Iniciar a leitura em tempo à colcheia (3/8). - Identificar os andamentos <i>Adágio, Andante e Presto</i>
Teoria	<ul style="list-style-type: none"> - Visualizar no teclado e reconhecer auditivamente tons inteiros e meios – tons, através dos graus da escala: dó – ré, ré – mi, etc ou mi – fá, si – dó. - Trabalhar intervalos de 3ª em graus da escala, através das ordenações melódicas. - Passar as figuras rítmicas para metade e dobro. - Escrever e reconhecer os intervalos de 3ª Maior e menor, 2ª Maior e menor. - Começar a trabalhar o intervalo de 4ª perfeita (sol – dó, ré – sol, mi – lá). - Reconhecer a Forma: igual, parecido e diferente; A – A variante – B. - Vivência e identificação de: <i>p – mp – pp</i> e <i>mf – f – ff</i>.
Material Didáctico	<ul style="list-style-type: none"> - Canções tradicionais portuguesas e estrangeiras traduzidas. - Música erudita do período; Renascentista, Barroco, Clássico e Romântico. - Instrumental Orff ou instrumentos individuais.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Programa de Educação Musical - 4º Ano de Escolaridade

Ano lectivo 2005/2006

Aprendizagens Activas	- Continuação de vivência de actividades de desenvolvimento físico-motor e emotivo (individual e em grupo) e de adestramento da memória.
Desenvolvimento Auditivo	<ul style="list-style-type: none"> - Reprodução com a voz ou instrumentos, de frases melódicas ou rítmicas, agora mais longas (8 tempos), com o nome das notas e/ou vocábulos rítmicos. Vivência do cânone. - Identificação de canções, através de pequenas frases, rítmicas ou melódicas, tomando frases do meio e não apenas do início da melodia. - Identificação dos intervalos dados, tocando ou entoando. - Memorização de melodias dadas com o nome das notas. - Apresentação visual e auditiva dos instrumentos de orquestra
Aspectos melódicos e Harmónicos	<p>Vivência, leitura e representação gráfica de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Frases melódicas com os intervalos dados, segundo a progressão melódica estudada - Continuação da tonalidade de Dó M, Fá M e Lá m, continuando as funções tonais I e V graus nesta tonalidade - Introdução aos sustenidos e bemóis: escala de Fá M, Sol M, Ré m e Mi m. - Improvisação nestas tonalidades e aplicação instrumental ou coral - Escrita e leitura global com os elementos rítmicos, melódicos e harmónicos dados. - Tonalidades menores (naturais) das escalas relativas maiores dadas: Ré m e Mi m
Aspectos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none"> - Revisão às células rítmicas dadas nos anos anteriores e introdução às duas semicolcheias e colcheia e as quatro semicolcheias. - Introdução à sincopa de 2 tempos - ♩ ♩ - Divisão binária e ternária do tempo e do compasso (vivência e identificação auditiva) - Introdução à unidade de tempo = ♩ no compasso 3/8 - Introdução ao compasso binário composto 6/8 (vivência) - Passagem das figuras rítmicas para metade e dobro do tempo - Compassos: leitura e escrita em binário, ternário e quaternário (t = t = ♩ t = - Tempo à divisão ternária (vivência) - Continuação com os sinais de dinâmica apresentados anteriormente, audição e vivência dos andamentos: <i>Adágio Andante Presto Prestíssimo</i> - Continuação da leitura rítmica a 2 partes
Teoria	<ul style="list-style-type: none"> - Reconhecimento auditivo de intervalos: 2ª M/m, 3ª M/m, 5ª P e 8ª P. - Ligadura de prolongação e ponto de aumentação - Reconhecimento da Forma: A - A var. - B - Vivência e identificação de: <i>p-mp-pp</i> e <i>mf-f-ff</i> - Escrita na pauta dupla dos intervalos dados - Escrita das escalas Maiores (Dó, Fá e Sol) e menores naturais (Lá, Ré e Mi) dadas.
Material Didáctico	<ul style="list-style-type: none"> - Canções tradicionais e estrangeiras traduzidas - Música erudita - Instrumental Orff ou instrumentos individuais

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Braga

Programa de Formação Musical - 5º Ano de Escolaridade – 2º Ciclo

Ano lectivo - 2005/2006

<p>Aspectos Rítmicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Revisão às células rítmicas até à semicolcheia em compassos simples, usando pontos de aumentação. - Introdução à síncopa com unidade de tempo semínima () - Revisão ao compasso 6/8 e 3/8. Leitura e identificação destes compassos. - Introdução à leitura com $\text{t}=\text{}$ - Introdução à tercina () - Reconhecimento auditivo e escrito de todos os compassos dados. - Reprodução de frases com reconhecimento das figuras rítmicas; cânón rítmico por imitação e improvisação rítmica. - Leitura em polirritmia com as figuras dadas e outros exercícios de coordenação motora.
<p>Aspectos Melódicos e Harmónicos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Reprodução de frases musicais com dificuldade crescente, com reconhecimento de notas nas tonalidades dadas. - Entoação e reconhecimento auditivo de intervalos de 2ª M e m; 3ª M e m; 6ª M, 4ª, 5ª e 8ª perfeitas. - Entoação e reconhecimento dos acordes perfeitos de I, IV, e V graus nas tonalidades Maiores e menores dadas. - Leitura global e reconhecimento de melodias em tonalidades, tendo como dificuldade mínima dois acidentes na clave de Sol e de Fá, tomando por unidade de tempo a <u>semínima</u>, <u>semínima com ponto</u>, <u>colcheia</u> e <u>mínima</u>. - Leitura melódica isorrítmica a duas vozes e leitura global em cânón.
<p>Aspectos Teóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Construção das escalas Maiores e menores (natural e harmónica). - Escrita e leitura: clave de Sol (2ª linha), Fá (4ª linha) e de Dó (3ª linha). - Escrita e leitura dos intervalos de 2ª M e m; 3ª M e m; 6ª; 4ª, 5ª e 8ª perfeita. - Figuras rítmicas, pausas, unidades de tempo, ponto de aumentação, ligaduras de prolongação e expressão. - Revisão às alterações musicais: sustenido e bemol e apresentação do bequadro e suas funções. - Análise da Forma nas melodias dadas. - Leitura por relatividade nas tonalidades dadas.
<p>Literatura a usar</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Canções tradicionais portuguesas e/ou de outros países que tenham as mesmas características musicais. - Música erudita: gregoriano, renascimento, classicismo e romantismo; música contemporânea tonal e atonal.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Braga

Programa de Formação Musical – 6º Ano de Escolaridade – 2º Ciclo

Ano lectivo - 2005/2006

Aspectos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none">- Revisão às células rítmica dadas nos anos anteriores e correspondência entre elas.- Leitura e escrita com tempo igual à mínima, comparando com as unidades de tempo dadas no ano anterior.- Leitura e reconhecimento de ritmos em contratempo.- Ditados rítmicos e improvisação rítmica com as figuras dadas.- Leitura rítmica a duas partes.- Introdução ao compasso 9/8
Aspectos Melódicos e harmónicos	<ul style="list-style-type: none">- Entoação e reconhecimento auditivo dos intervalos dados nos anos anteriores.- Introdução aos intervalos de 6ª m, 7ª M e m- Introdução dos intervalos: M. T. C. (meio – tom – cromático), unísono e enarmonia.- Reprodução de frases melódicas (oral e escrita) com reconhecimento das notas nas tonalidades dadas.- Entoação de melodias a <u>2 vozes</u> em tonalidades Maiores e menores até 3 acidentes na clave de Sol (2ª linha) e Fá (4ª linha).- Leituras musicais: clave de Dó (3ª linha) e introdução à leitura na clave de Dó (4ª linha).- Entoação e reconhecimento dos acordes Perfeitos e <u>inversões</u>, com escrita da respectiva cifra.- Leitura global e reconhecimento de melodias em tonalidades até três acidentes na clave de Sol (2ª linha) e Fá (4ª linha), tomando por unidade de tempo a: <u>mínima</u>, <u>semínima</u>, <u>semínima com ponto</u> (compasso composto), e <u>colcheia</u>.- Leitura melódica isorrítmica a duas vozes.- Leitura por relatividade nas tonalidades dadas.
Aspectos Teóricos	<ul style="list-style-type: none">- Construção das escalas Maiores e menores (natural e harmónica), com todos os acidentes.- Leitura por relatividade com as tonalidades dadas.- Leituras musicais: clave de Fá (4ª linha) e clave de Dó na 3ª linha.- Reconhecimento escrito e auditivo de todos os intervalos simples.- Introdução às escalas menores melódicas a partir de qualquer tónica.- Leitura por relatividade.
Literatura a usar	<ul style="list-style-type: none">- Canções tradicionais portuguesas e/ou de outros países que tenham as mesmas características musicais.- Música erudita: gregoriano, renascimento, classicismo e romantismo; música contemporânea tonal e atonal.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Braga

Programa de Formação Musical – 7º Ano de Escolaridade – 3º Ciclo

Ano lectivo - 2005/2006

Aspectos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none">- Reprodução, identificação e leitura de frases rítmicas a uma e duas partes com as células rítmicas dadas.- Identificação e leitura das células rítmicas sincopadas seguidas ou antecedidas de ligadura de prolongação.- Identificação do ritmo de uma melodia, a partir de frases musicais ouvidas.- Revisão aos compassos dados com prática mais aprofundada dos compassos compostos: 6/8, 9/8, 12/8 e simples 2/8, 2/2- Leitura e identificação das quiáteras: tercina e duína- Ditado rítmico a duas partes.
Aspectos Melódicos e harmónicos	<ul style="list-style-type: none">- Introdução ao ditado global a duas vozes- Leitura e ditado global a uma e duas vozes, individualmente e em grupo até três alterações.- Análise de tonalidades, funções tonais de I IV e V graus, acordes e inversões de acordes nas melodias dadas.- Acorde de 7ª da dominante (identificação e reconhecimento)- Leituras entoadas com percussão (com pouca dificuldade).- Ditado global com percussão ou ostinato.- Improvisação melódica sobre um ritmo dado.- Identificação auditiva dos intervalos dados e dos acordes perfeitos Maiores e menores no seu estado fundamental e inversões.
Aspectos Teóricos	<ul style="list-style-type: none">- Leitura entoada ou rezada nas claves dadas: Sol (2ª linha), Fá (4ª linha), Dó (3ª e 4ª linha).- Leitura não entoada em todas as claves dadas, escritas alternadamente.- Leitura rítmica em compassos simples, variando a unidade de tempo: mínima, semínima e colcheia.- Revisão a todas as escalas maiores e menores e pentatónicas com insistência nas escalas menores: natural, harmónica e melódica.- Introdução aos modos gregorianos autênticos.- Modulações para tons próximos: leitura musical e análise (identificação escrita).- Intervalos melódicos e harmónicos.- Clave de Dó (terceira e quarta linha)- Noção de <u>quiáteras</u> com várias figuras para cada tempo de divisão binária ou ternária.- Análise da Forma e tonalidades em obras escritas ou ouvidas para reconhecimento de estilos e épocas.- Cifras de acordes para o estado fundamental e inversões.
Literatura a usar	<ul style="list-style-type: none">- Música erudita do período medieval e renascença (modos); clássico, romantismo e séc. XX.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Programa de Formação Musical - 8º Ano de escolaridade – 3º Ciclo

Ano Lectivo de 2005 / 2006

Aspectos Melódicos e Harmónicos	<ul style="list-style-type: none">- Leituras entoadas em clave de sol e fá, individuais e em grupo;- Leituras em tonalidades maiores e menores, até 5 alterações, pentatónicas, modos gregorianos: dórico, frígio, mixolídio e cólico.- Leituras entoadas com percussão.- Ditado de sons; ditado global a 1 e 2 vozes, em tonalidades maiores e menores até 5 alterações.- Reconhecimento e realização de acordes maiores e menores no estado fundamental e inversões, e 7ª da dominante.- Exercícios de realização e reconhecimento de intervalos até à 8ª.- Improvisação sobre um tema rítmico dado.- Identificação auditiva de acordes aumentados e diminutos.
Aspectos Rítmicos	<p>Noção teórica e rítmica, a 1 e 2 partes, de:</p> <ul style="list-style-type: none">- Compassos simples, com unidade de tempo à mínima, semínima e colcheia e subdivisão até à semicolcheia;- Compassos compostos (6/8, 9/8 e 12/8);- Tercinas (compassos simples) e duínas (compassos compostos);- Introdução à fusa e semifusa;- Leituras rítmicas a 1 e 2 partes;- Ditados rítmicos a 1 e 2 partes;- Ditados rítmicos com melodia dada;- Improvisação rítmica sobre uma melodia dada.
Teoria	<ul style="list-style-type: none">- Todas as escalas, maiores e menores, pentatónicas e modos anteriormente citados.- Modulações para os tons próximos.- Cadência perfeita.- Cifras de acorde perfeito e inversões (reconhecimento escrito e auditivo).- Clave de dó na 3ª e 4ª linha.- Análise da Forma em trechos musicais.- Análise da Forma e Tonalidade em obras escritas ou ouvidas para reconhecimento.- Realização escrita de acordes aumentados e diminutos
Material didáctico / recursos	<ul style="list-style-type: none">- Música erudita (renascimento, barroco, classicismo, romantismo e contemporânea); música tradicional e popular nacional e estrangeira.

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

Programa de Formação Musical do 9º ano de escolaridade

Ano lectivo de 2005/2006

Aspectos melódicos e harmónicos	<ul style="list-style-type: none">- Leituras melódicas entoadas, alternando nas claves de Sol, Fá (4ª linha) e Dó (todas as linhas).- Leituras entoadas em todas as tonalidades maiores e menores, e em todos os modos gregorianos.- Análise de melodias com modulação para tons próximos e respectiva leitura entoada.- Leitura entoada com percussão.- Identificação auditiva de polifonia a duas vozes; identificação auditiva de frases melódicas a uma voz com maior dificuldade melódica.- Reconhecimento escrito e auditivo de acordes perfeitos maiores e menores no estado fundamental e respectivas inversões; acordes de 7ª da dominante na posição fundamental.
Aspectos rítmicos	<ul style="list-style-type: none">- Leituras em compassos simples com unidade de tempo 2, 4 e 8 e todas as possibilidades de subdivisão até à fusa.- Leituras em compassos compostos em 6/8, 9/8 e 12/8 e compassos mistos (5, 7, 9 e 11 tempos).- Identificação rítmica de frases musicais nos compassos dados duas vezes; identificação rítmica de frases musicais a uma voz com maior dificuldade rítmica.- Leituras musicais com alternância de compasso e de tempo.
Aspectos Teóricos	<ul style="list-style-type: none">- Realização de todas as escalas maiores e menores e modos gregorianos a partir de qualquer altura sonora.- Identificação das tonalidades dadas em qualquer texto musical abordado.- Noção de tons próximos e afastados.- Realização de acordes perfeitos maiores e menores em todos os graus das escalas dadas, no estado fundamental e inversões, com as respectivas cifras.- Identificação escrita dos compassos simples, compostos e mistos.
Material didáctico	<ul style="list-style-type: none">- Música tradicional nacional e estrangeira e música erudita dos vários períodos da história da música.

Formação Musical

Objectivos e Esquematização de Conteúdos

Secundário

Introdução

Na planificação do trabalho da disciplina de Formação Musical para o ensino secundário, tivemos em consideração tratar-se de um nível de ensino em que os alunos muito mais do que aprender conceitos novos, vão desenvolver e aprofundar conhecimentos e destrezas que já vêm sendo trabalhados ao longo dos anos e em que a ênfase deve colocar-se ao nível das dificuldades teóricas e práticas dos trabalhos propostos.

A abordagem temática (como sugere o conceito de unidade didáctica) torna-se por isso difícil de implementar e gerir, até porque a carga lectiva da disciplina também não ajuda, bem pelo contrário. Por outro lado, este é um ciclo de ensino terminal e, na perspectiva do grupo de Formação Musical, preparatório da entrada dos alunos no ensino superior, pelo que os objectivos disciplinares devem ser considerados tendo em conta estes dois pressupostos.

Julgamos que o aperfeiçoamento dos diversos elementos da linguagem musical, se atinge mediante a insistência em exercícios específicos (ditados, leituras e análise de textos musicais) que não se enquadram numa calendarização objectiva nem numa divisão mais ou menos estruturada em unidades didácticas. Ou seja, a evolução faz-se a partir de exercícios com um grau de dificuldade crescente até atingir o nível pretendido.

Este plano de trabalho assenta em dois vectores principais:

- 1) Esquematização dos conteúdos a abordar e dos objectivos a atingir.
- 2) Apresentação de uma sebenta que engloba as leituras (com nível de dificuldade crescente) a trabalhar ao longo do ano.

De uma forma genérica podemos considerar os objectivos a partir de duas áreas que se complementam.

A) Teoria — Aprofundamento dos conceitos aprendidos, bem como desenvolvimento da capacidade analítica relativamente aos diversos elementos que formam a linguagem musical (ritmo, melodia, harmonia, agógica, dinâmica, características específicas da notação, etc.).

B) Prática — Podemos dividir esta componente em duas sub-áreas também elas complementares entre si:

Leitura/Escrita — Desenvolver destrezas na leitura e escrita dos diversos elementos da linguagem musical visando um grau de dificuldade médio-alto.

Audição — Identificação e discriminação de aspectos específicos (melódicos, harmónicos ou outros elementos constitutivos da linguagem musical) a partir de obras, excertos de obras ou exercícios específicos elaborados para o efeito, visando um grau de dificuldade médio-alto.

Formação Musical

10º Ano

Objectivos e Esquematização de conteúdos

Formação Musical - 10º Ano

Ditados Globais	Objetivos	Recursos
<ul style="list-style-type: none"> • Modulantes. 	Reconh. das modulações e cadências; notas iniciais (partindo de uma referência prévia).	Piano. Gravações. Obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.
<ul style="list-style-type: none"> • Com acompanhamento rítmico. 		Piano e percussão de alt. indeterminada. Bibliografia específica.
<ul style="list-style-type: none"> • A 2 ou 3 vozes em estilo contrapontístico. 	Reconh. de modulações e cadências; estrutura harmónica; notas iniciais (partindo de uma referência prévia).	Piano. Gravações de obras. Bibliografia específica.
<ul style="list-style-type: none"> • De espaços a 2 e 3 vozes. 	Reconh. e correcção.	Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.
<ul style="list-style-type: none"> • De erros 	Reconh. e correcção.	Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.
<ul style="list-style-type: none"> • Memorização de frases melódicas. 	Memorização e escrita de frases tonais com 4 ou 6 compassos. Memorização e escrita de frases modais.	Piano. Gravações de obras. Bibliografia específica. Utilizar melodias de canto gregoriano, medievais ou tradicionais portuguesas.
<ul style="list-style-type: none"> • Identificação de estruturas harmónicas simples. 	A partir de melodias com acompanhamento, identificar acordes M., m., 7ª dom., indicando a posição (est. fundam. ou inversões).	

Ditados Rítmicos	Objetivos	Recursos
<ul style="list-style-type: none"> • A partir de obras. 	Escrita do ritmo de excertos	Gravações de obras de

<p>• De espaços</p>	<p>de uma obra a 1, 2 ou 3 vozes.</p> <p>A partir de obras a 1, 2 ou 3 vozes.</p>	<p>diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.</p> <p>Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.</p>
---------------------	---	---

Leituras não cantadas	Objetivos	Recursos
• Rítmicas a várias partes	Indivualmente (2 partes) ou em grupo (+ de 2 partes)	A partir de literatura específica. A partir de obras de diversos estilos e épocas.
• Com mudanças de compasso.	Denominador igual ou diferente.	idem...
• Vários tipos de compasso.	Simple, compostos e mistos.	...
• Cântones rítmicos.		...
• Pautas simples	Com linhas suplementares. Saltos entre diversas tessituras. Quiálteras, síncopas, ornamentos. Com indicações de dinâmica e agógica.	...

Leituras cantadas	Objetivos	Recursos
• De seqüências de arpejos.	Acordes de 3 e 4 sons.	A partir de literatura específica. A partir de obras de diversos estilos e épocas.
• Trechos musicais.	De várias épocas, com e sem acompanhamento. Com percussão de ostinatos ou segunda parte rítmica. A duas, três e quatro partes de tipo contrapontístico e/ou harmónico. Sem articulação dos nomes das notas substituindo-as por uma sílaba. Melodias com texto (será conveniente a tradução e interpretação do mesmo).	idem...
• Transposição.	À vista. Leitura horizontal de	...

trechos musicais com
instrumentos transpositores.

Conteúdo	Objetivos	Referências
<ul style="list-style-type: none"> • Aprofundamento de conceitos teóricos anteriores. 	<p>Será aconselhável partir para o aprofundamento de conceitos com base em trechos musicais concretos e que revelem qualidade, evitando o tratamento meramente teórico que não proporciona motivação e cujo alcance prático é desvalorizado pelo aluno com consequências que se refletem na compreensão e retenção do conteúdo.</p>	<p>Trechos musicais de diversas épocas e estilos. Obras para instrumentos diversos (piano, violino, oboé, voz...).</p> <p>Com 2 ou mais instrumentos (canto e piano, Duos, Trios, Quartetos). Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Análise sumária dos trechos dados. 	<p>Tonalidade, fraseio, cadências, modulações, leitura horizontal e vertical.</p>	<p>Obras ou excertos de obras com 2 partes ou mais. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Compassos • Quiálteras: • Síncopas: • Contra-tempo: • Escalas: • Acordes: • Cadências: 	<p>simples, compostos e mistos.</p> <p>regulares e irregulares</p> <p>regulares e irregulares</p> <p>regular e irregular</p> <p>maior, menor, pentatónica, mista, cromática, modos gregorianos</p> <p>maiores, menores; diminutos, aumentados, de sétima da dominante, de sétima diminuta</p> <p>perfeita, imperfeita, plagal, picarda, suspensiva</p>	<p>A partir de trechos musicais com 1, 2, 3, 4 partes. A partir de trechos orquestrais. Bibliografia específica.</p>

• Intervalos.

Simples, compostos,
naturais, deformados.
Entre várias claves.

Formação Musical

11º Ano

Objectivos e Esquematização de conteúdos

Formação Musical - 11º Ano

Direção Global	Objetivos	Recursos
<ul style="list-style-type: none"> • Modulantes. • Com acompanhamento rítmico. 	<p>Reconh. das modulações e cadências; notas iniciais (partindo de uma referência prévia).</p>	<p>Piano. Gravações. Obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.</p> <p>Piano e percussão de alt. indeterminada. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Corais 3 vozes. 	<p>Reconh. de modulações e cadências; estrutura harmónica; notas iniciais (partindo de uma referência prévia).</p>	<p>Piano. Gravações de obras. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • A 2 ou 3 vozes em estilo contrapontístico. 	<p>Reconh. de modulações e cadências; estrutura harmónica; notas iniciais (partindo de uma referência prévia).</p>	<p>Piano. Gravações de obras. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • De espaços a 2 e 3 vozes. 		<p>Piano. Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • De erros 	<p>Reconh. e correcção.</p>	<p>Piano. Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Memorização de frases melódicas. 	<p>Memorização e escrita de frases tonais com 4 ou 6 compassos. Memorização e escrita de frases modais.</p>	<p>Piano. Gravações de obras. Bibliografia específica. Utilizar melodias de canto gregoriano, medievais ou tradicionais portuguesas.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Identificação de estruturas harmónicas simples. 	<p>A partir de melodias com acompanhamento, identificar acordes M., m., 5ª Aum.; 5ª Dim.; 7ª dom., 7ª Dim. indicando a posição (est. fundam. ou inversões).</p>	

Diálogos Rítmicos	Objetivos	Recursos
• A partir de obras.	Escrita do ritmo de excertos de uma obra a 2 ou 3 vozes.	Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.
• De espaços	A partir de obras a 2 ou 3 vozes.	Gravações de obras de diversos estilos e épocas. Bibliografia específica.

Leituras cantadas	Objetivos	Recursos
• Rítmicas a várias partes	Indivualmente (2 partes) ou em grupo (+ de 2 partes)	A partir de literatura específica. A partir de obras de diversos estilos e épocas.
• Com mudanças de compasso.	Denominador igual ou diferente.	idem...
• Vários tipos de compasso.	Simples, compostos e mistos.	...
• Cânones rítmicos.		...
• Pautas simples	Com linhas suplementares. Saltos entre diversas tessituras. Quiáteras, síncopas, ornamentos. Com indicações de dinâmica e agógica.	...

Leituras cantadas	Objetivos	Recursos
• De seqüências de arpejos.	Acordes de 3 e 4 sons.	A partir de literatura específica. A partir de obras de diversos estilos e épocas.
• Trechos musicais.	De várias épocas, com e sem acompanhamento. Com percussão de ostinatos ou segunda parte rítmica. A duas, três e quatro partes de tipo contrapontístico e/ou harmónico. Sem articulação dos nomes das notas substituindo-as por uma sílaba. Melodias com texto (será conveniente a tradução e interpretação do mesmo).	idem...
• Transposição.	À vista. Leitura horizontal de	...

trechos musicais com
instrumentos transpositores.

Tema/Conteúdo	Objetivos	Recursos
<ul style="list-style-type: none"> • Aprofundamento de conceitos teóricos anteriores. 	<p>Será aconselhável partir para o aprofundamento de conceitos com base em trechos musicais concretos e que revelem qualidade, evitando o tratamento meramente teórico que não proporciona motivação e cujo alcance prático é desvalorizado pelo aluno com consequências que se refletem na compreensão e retenção do conteúdo.</p>	<p>Trechos musicais de diversas épocas e estilos. Obras para instrumentos diversos (piano, violino, oboé, voz...).</p> <p>Com 2 ou mais instrumentos (canto e piano, Duos, Trios, Quartetos). Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Análise sumária dos trechos dados. 	<p>Tonalidade, fraseio, cadências, modulações, leitura horizontal e vertical.</p>	<p>Obras ou excertos de obras com 2 partes ou mais. Bibliografia específica.</p>
<ul style="list-style-type: none"> • Compassos • Quiálteras: • Síncopas: • Contra-tempo: • Escalas: • Acordes: • Cadências: 	<p>simples, compostos e mistos.</p> <p>regulares e irregulares</p> <p>regulares e irregulares</p> <p>regular e irregular</p> <p>maior, menor, pentatónica, mista, cromática, modos gregorianos</p> <p>maiores, menores; diminutos, aumentados, de sétima da dominante, de sétima diminuta</p> <p>perfeita, imperfeita, plagal, picarda, interrompida, meia-cadência,.</p>	<p>A partir de trechos musicais com 1, 2, 3, 4 partes.</p> <p>A partir de trechos orquestrais. Bibliografia específica.</p>

• Intervalos.

Simple, compostos,
naturais, deformados.
Entre várias claves.
Com instrumentos
transpositores.

Formação Musical

12º Ano

Objectivos e Esquematização de conteúdos

Ditados

Ditado de Sons	Objetivos	Observações
	<ul style="list-style-type: none">• 10 Sons com a mesma duração• Série de sons não tonal• Âmbito: Dó 1 a Dó 5.• O ditado deve abranger os 4 índices.• São pedidos os sons, embora os alunos com audição relativa possam construir o ditado por intervalos.	<ul style="list-style-type: none">• Pretende-se avaliar a capacidade de utilizar o conhecimento dos intervalos em tessituras diferentes ou de escrever por audição absoluta os sons ouvidos.
Intervalos melódicos e harmónicos	<ul style="list-style-type: none">• Intervalos ascendentes e descendentes.• Variar a velocidade execução dos intervalos (bem como a duração dos sons, a dinâmica, o ataque e a tessitura).	<ul style="list-style-type: none">• Pretende-se avaliar a capacidade de reconhecer e identificar acordes em estados e posições variados.

Acordes sem encadeamento

- Classificar: PM, Pm, D, A, 7^a: DoM, Dim, Sens; 9^a: M, m.
- Acordes em posição cerrada ou aberta.
- Acordes invertidos.

• Pretende-se avaliar a capacidade de reconhecer e identificar acordes em estados e posições variados.

Cadências

- Cadências: Perf., Imperf., Plagal, Picarda, Suspensiva, Interrompida, Evitada.

• Pretende-se avaliar a capacidade de reconhecer e identificar cadências.

Ditado Rítmico	Objetivos	Observações
A uma voz	<ul style="list-style-type: none"> • Cerca de 5 vezes em função da dificuldade. • Utilizar diversas fontes sonoras. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar a audição rítmica das células em trechos difíceis a uma voz e a audição de simultaneidade nos trechos a duas vozes.
A duas vozes	<ul style="list-style-type: none"> • Bater sempre a pulsação antes de começar. • Usar andamentos e carácter diferentes. • Excertos com ou sem compasso. 	
Com notas dadas a uma voz	<ul style="list-style-type: none"> • Excerto de melodia escrita sem valores rítmicos. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar a capacidade de isolar o ritmo de uma melodia.

Ditado melódico	Objetivos	Observações
Tonal ou Modal	<ul style="list-style-type: none"> • Escrita de uma melodia depois de memorizada. • Ouve-se quatro vezes com espaço de audição interna entre cada uma delas; o aluno escreve; ouve-se uma última vez para conferir. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar a memória e a audição interior.

Ditados Polifônicos	Objetivos	Observações
Fragmentos de corais	<ul style="list-style-type: none"> • Executado ao piano cerca de 5 vezes. • Frase em que não haja necessidade de arpejar, onde não existam demasiadas notas de passagem e retardos, e em que havendo modulação esta seja à dominante ou à tonalidade relativa. • É pedido: ou as quatro 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar a capacidade de: Ouvir funções harmónicas; relacionar quatro vozes e isolar os extremos.

De espaços (3 vozes)
Tonal ou Modal

ou

Contrapontístico (3 vozes)

De detecção de erros (3 vozes). — cerca de 15 erros (rítmicos, melódicos, articulação, dinâmica, fraseado).

vozes, ou as duas extremas e a análise harmónica.

- Não é importante que as vozes intermédias respeitem a posição original.

- Cada aluno utilizará o tipo de audição que lhe é mais conveniente, embora o trabalho na aula incida sempre sobre o reconhecimento funcional.

- Ouvido na íntegra cerca de 6 vezes.

- Os espaços encontram-se sobretudo nas vozes extremas, sendo alguns numa voz intermédia.

- Vários espaços devem coincidir nas três vozes.

- O excerto poderá incluir instrumentos transpositores. O aluno não deverá escrever os sons reais.

- Necessariamente do repertório.

- Deve ser escrito na íntegra (as 3 vozes).

- Tocado ao piano

- Tocar cerca de 5 vezes cada frase do excerto.

- Excerto de uma obra vocal e/ou instrumental, de câmara ou sinfónica.

- Tocar cerca de cinco vezes o excerto

- Pretende-se avaliar a capacidade de relacionar as vozes, a diferenciação tímbrica, a escrita de melodias e no caso de ditados modais, o conhecimento dos modos.

- Pretende-se avaliar a capacidade de relacionar as vozes, a diferenciação tímbrica e a escrita de melodias.

- Pretende-se avaliar a capacidade de audição interior, o relacionamento das linhas melódicas, a leitura vertical e o sentido rítmico.

Leituras

Leitura Rítmica	Objectivos	Observações
Leitura com mudança de compasso a uma voz.	<ul style="list-style-type: none"> • Tempo igual a tempo e figura igual a figura. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar a capacidade de manter a pulsação, a capacidade de comparar figuras em unidades de tempo diferentes, e o rigor rítmico.
Leitura a duas vozes.	<ul style="list-style-type: none"> • Estas leituras devem conter algumas dificuldades rítmicas . • Podem ser executadas com a voz ou e/ou percussão. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o rigor rítmico, a leitura vertical de células e a coordenação motora.

Leitura Modal	Objectivos	Observações
Leitura de uma melodia modal numa clave de dó.	<ul style="list-style-type: none"> • O professor toca as outras vozes. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o conhecimento dos modos e a leitura nas claves de dó.
Leitura de uma melodia modal na clave de sol em simultâneo com uma linha rítmica percutida.	<ul style="list-style-type: none"> • A linha rítmica deve ser executada a partir de outra voz do excerto usado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o conhecimento do modo e a coordenação motora (leitura vertical do ritmo)

Leitura Tonal	Objetivos	Observações
Leitura de uma melodia tonal modulante previamente memorizada.	<ul style="list-style-type: none"> • Na clave de sol, ou de fá sem acompanhamento. • Memorizada antes da execução, na presença do júri, em silêncio. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar as capacidades de audição interior e memorização, bem como o conhecimento e domínio da tonalidade sem a ajuda do apoio harmónico.
Leitura de uma melodia tonal com acompanhamento.	<ul style="list-style-type: none"> • Retirada do repertório romântico ou posterior. O professor executa o acompanhamento ao piano. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o conhecimento da tonalidade e a capacidade de audição e interação com o acompanhamento.

Leitura Pantonal	Objetivos	Observações
Leitura de uma melodia pantonal sem acompanhamento.	<ul style="list-style-type: none"> • Leitura não memorizada. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o conhecimento intervalar puro do aluno e a sua capacidade de relacionar sons sem contexto harmónico.

Leitura Vertical	Objetivos	Observações
Leitura vertical dos acordes de uma frase de coral.	<ul style="list-style-type: none"> • De grau de dificuldade semelhante ao do ditado correspondente da prova escrita. • O aluno deverá cantar todos os acordes, do grave para o agudo, e oitavar, se necessário. • O exemplo deve ter poucas notas de passagem. • Quando as notas de passagem definem outro acorde devem-se repetir as que se mantêm do acorde anterior. 	<ul style="list-style-type: none"> • Pretende-se avaliar o conhecimento harmónico e o conhecimento intervalar.

Aspectos Teóricos	Objetivos	Observações
• Compassos	simples, compostos e mistos.	

• Quiálteras:	regulares e irregulares
• Síncopas:	regulares e irregulares
• Contra-tempo:	regular e irregular
• Escalas:	maior, menores, pentatónica, mista, hexáfona, cromática, modos gregorianos e escalas exóticas (menor cigana, hispano-árabe, andaluza, espanhola)
• Acordes:	maiores, menores; diminutos, aumentados, de sétima da dominante, de sétima diminuta, sétima sensível, 9ª menor
• Cadências:	perfeita, imperfeita, plagal, picarda, interrompida, meia-cadência, evitada.
• Identificação de elementos da linguagem musical que indiciem preparação teórica e cultura musical.	

• **Bibliografia**

Ditados

- Weber, Alain • Étude du Rythme par les Thèmes Musicaux (2 vol.)
- Jollet, Jean-Clément • Dictées Musicales (vol. I, II, III e IV); Gérard Billaudot Éditeur

Leituras e Ditados

- Porta, Ana Maria Navarrete / Buenida, Manuel Moreno **Solfeo (Cursos 3º e 4º e 5º); Sociedade Didatico Musical; Madrid; 1987.**
- Jollet, Jean-Clement **Dictées Musicales**
- Jollet, Jean-Clement **Jeux de Rythmes, 6, 7, 8**
- Fontaine, Fernand **Traité Pratique du Rythme Mesuré**
- Hindemith, Paul **Adiestramiento Elemental para Musicos**
- J. S. Bach **Choral-Gesänge**

Teoria e análise

- Pedro, Dionísio de **Teoria Completa de la Música I e II**
- Michels, Ulrich **Atlas de Música I e II**
- Kennedy, Michael **Dicionário de Música Oxford**
- Sadie, Stanley **New Grove Dictionary of Music and Musicians**