



**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

Telmo José Araújo Sousa

**As canções populares no 1.º e 2.º ciclos:  
A aplicação do Gradual de Iniciação para  
Trompete dos Professores Vasco Faria e  
Vítor Faria no Conservatório Bomfim**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Educação

Telmo José Araújo Sousa

**As canções populares no 1º e 2º ciclos:  
A aplicação do Gradual de Iniciação para  
Trompete dos Professores Vasco Faria e  
Vítor Faria no Conservatório Bomfim**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação do  
**Professor Doutor Vasco Silva de Faria**

## **DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS**

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

### ***Licença concedida aos utilizadores deste trabalho***



**Atribuição-NãoComercial-SemDerivações  
CC BY-NC-ND**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

## **Agradecimentos**

Durante a elaboração deste Relatório, foi-me dado um enorme apoio por parte de várias personalidades, a quem deixo um profundo e sincero agradecimento.

À direção pedagógica, auxiliares e professores do Conservatório Bomfim, em especial ao professor cooperante Artur Oliveira pelo apoio incondicional.

À Professora Doutora Maria Helena Vieira e ao Professor Doutor Vasco Silva de Faria por toda a ajuda e disponibilidade para comigo.

À minha família e aos meus amigos por estarem sempre ao meu lado, e me ajudaram a superar todas as jornadas da vida.

## **Declaração de Integridade**

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, \_\_/\_\_/\_\_\_\_

Assinatura:

## **As canções populares no 1º e 2º ciclos: A aplicação do Gradual de Iniciação para Trompete dos Professores Vasco Faria e Vítor Faria no Conservatório Bomfim**

### **Resumo**

Este Relatório de Estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho no ano letivo 2018/2019. A recolha de dados foi efetuada no Conservatório Bomfim, em Braga, sob supervisão do Professor Doutor Vasco Silva de Faria com o tema *As canções populares no 1º e 2º ciclos: A aplicação do Gradual para Trompete dos Professores Vasco Faria e Vítor Faria*. O repertório trabalhado nos ciclos de iniciação assume, cada vez mais, um papel relevante no que diz respeito à motivação e aos interesses dos alunos no ensino especializado de música. Com este trabalho, foi possível perceber o valor que uma simples peça poderia ter para um aluno. Este estudo incidiu nas canções populares, grande parte delas portuguesas, e procurou ir de encontro ao gosto dos alunos. Para esta investigação foi utilizado um Gradual para Trompete harmonizado por Vítor Faria e Vasco Faria inspirado no livro *Cantigas da Minha Avó* de Delfina Figueiredo. Ao longo das aulas, foi possível observar o impacto que o repertório não convencional poderia ter nas crianças. Os resultados foram muito interessantes, pois este tipo de repertório levou vários alunos a mudarem completamente a postura na sala de aula. Esta passou a ser um momento criativo e estimulante, onde o aluno aprende de uma forma singular. O relatório termina com uma análise dos questionários realizados no decorrer desta investigação, e com uma reflexão final sobre os resultados obtidos ao longo do Estágio Profissional.

**Palavras-Chave:** Gradual para Trompete, Música Popular, Música Portuguesa, Música Tradicional.

## **The popular songs in the 1st and 2nd cycles: The application of the Gradual for Trumpet by Professors Vasco Faria and Vítor Faria at the Bomfim Conservatory**

### **Abstract**

This internship report was made under the Master's Degree in Music Teaching, at University of Minho (2018/2019). The data used in this report was collected at Conservatório Bomfim, under the supervision of Professor Dr. Vasco Silva de Faria with the theme *The popular songs in the 1st and 2nd cycles: The Application of the Gradual for Trumpet of the Professors Vasco Faria and Vítor Faria*. The repertoire used in the initiation cycles assumes, more and more, an important role of what concerns the motivation and interests of students in the specialised teaching of music. With this project, it was possible to understand the value a simple piece could have for a student. This study focused on popular songs, most of them Portuguese, to meet what students want in music classes. For this research was used a Gradual for harmonised trumpet by Vítor and Vasco Faria inspired by the book *Cantigas da Minha Avó* by Delfina Figueiredo. Throughout the lessons, it was possible to realise the impact that unconventional repertoire could have on children. The results were very interesting, as this kind of repertoire led several students to completely change their posture in the classroom. This has become a creative and stimulating moment, where the student learns in a unique way. This internship report ends with an analysis of questionnaires made during this research, and a final reflection on the results obtained.

**Key words:** Gradual for Trumpet, Popular Music, Portuguese Music, Traditional Music.

# Índice

Direitos de Autor e Condições de Utilização do Trabalho por Terceiros.....	ii
Declaração de Integridade .....	iv
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Índice.....	vii
Índice de Figuras.....	ix
Índice de Tabelas .....	ix
Índice de Gráficos.....	ix
Introdução.....	1
Capítulo I - Enquadramento contextual teórico.....	3
1.1. A iniciação Musical.....	3
1.2. Gradual de Canções Populares para Trompete dos Professores Vasco e Vítor Faria ....	6
1.3. A Música Popular e Tradicional.....	10
1.4. Fernando Lopes-Graça e sua obra <i>Viagens da minha Terra</i> .....	14
1.5. A Música Tradicional nas Diferentes Regiões de Portugal .....	17
1.5.1. Região do Minho.....	18
1.5.2. Região de Trás-os-Montes .....	19
1.5.3. Região do Douro.....	20
1.5.4. Região das Beiras.....	21
1.5.5. Região do Alentejo .....	22
1.5.6. Regiões dos Açores e da Madeira.....	22
1.5.7. O Fado .....	23
1.6. O Canto no Ensino do Trompete .....	25
1.7. Kodaly.....	29
1.8. Suzuki.....	31
2. Capítulo II – Contexto e Plano Geral de Intervenção .....	34
2.1. Instituição de Ensino .....	34
2.1.1. Estrutura Organizacional do Conservatório Bomfim .....	36
2.2. Professor Orientador Cooperante.....	37
2.3. Alunos.....	38
2.3.1. Aluno A (Iniciação).....	38
2.3.2. Aluno B (Iniciação).....	39

2.3.3.	Aluno C (Iniciação).....	39
2.3.4.	Aluno D (Iniciação).....	40
2.3.5.	Aluno E (1ºGrau) .....	41
2.3.6.	Aluno F (2ºGrau).....	41
2.3.7.	Aluno G (2ºGrau) .....	42
2.3.8.	Aluno H (3ºGrau) .....	42
2.3.9.	Aluno I (7ºGrau).....	43
2.3.10.	Aluno J (8ºGrau) .....	43
2.3.11.	Orquestra Académica.....	43
2.3.12.	Orquestra Juvenil .....	44
2.4.	Plano Geral de Intervenção .....	45
3.	Capítulo III - Desenvolvimento e Avaliação da Intervenção .....	47
3.1.	Planificações .....	47
3.2.	Relatórios.....	54
3.3.	Recital de Iniciação .....	63
3.4.	Análise dos Questionários.....	66
3.4.1.	Alunos.....	66
3.4.2.	Pais.....	68
3.4.3.	Questionário ao Professor Cooperante Artur Oliveira .....	69
4.	Capítulo IV – Reflexão Final .....	70
5.	Referências Bibliográficas .....	73
6.	Anexos.....	76

## **Índice de Figuras**

Figura 1 - Representação da visão de Gainza (1977, p.41). .....	7
Figura 2 - Canção “Misericórdia, Senhor! .....	15
Figura 3 - Canção “Cantando os reis em Rezende” .....	16
Figura 4 - Canção “Um natal no Ribatejo” .....	16
Figura 5 - Cartaz publicitário do filme “A Severa” de 1931. ....	24
Figura 6 - Ilustração da Visão de Suzuki. ....	33
Figura 7 - Organograma da Estrutura Organizacional do Conservatório Bomfim .....	36
Figura 8 - Peça “Histórias da Carochinha” tocada pelo aluno E. ....	55
Figura 9 - Peça “O pião” tocada pelo aluno A. ....	57
Figura 10 - Peça “O Pastor” tocada pelo aluno D. ....	59
Figura 11 - Excerto da peça “O Cestinho do anão” tocada pelo aluno F. ....	60
Figura 12 - Excerto da peça “Senhor Sapateiro” tocada pelo aluno G.....	61
Figura 13 - Excerto da peça “Anel” tocada pelo aluno N.....	65
Figura 14 - Peça “As cinco pedrinhas” tocada pelo aluno N.....	65

## **Índice de Tabelas**

Tabela 1 - Canções Populares do Gradual para Trompete dos Professores Vasco e Silva Faria. ..	9
Tabela 2 - Os dezanove andamentos da obra Viagens da Minha Terra. ....	17
Tabela 3 - Órgãos de gestão do Conservatório Bomfim .....	34
Tabela 4 - Tabela 4 - Canções populares atribuídas ao aluno A. ....	38
Tabela 5 - Canções populares atribuídas ao aluno B.....	39
Tabela 6 - Canções populares atribuídas ao aluno C.....	40

## **Índice de Gráficos**

Gráfico 1 – Gosto dos alunos pela música portuguesa.....	66
Gráfico 2 - Gosto dos alunos pela música popular. ....	67
Gráfico 3 - Interesse dos alunos pelo canto. ....	67
Gráfico 4 - Gosto dos pais pela música portuguesa.....	68
Gráfico 5 - Conhecimento, por parte dos pais, das canções populares do Gradual. ....	69

## Introdução

Este Relatório de estágio é elaborado no âmbito na unidade curricular de Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho no ano letivo 2018/2019. O Estágio Profissional decorreu no Conservatório do Bomfim com o professor cooperante Artur Oliveira no grupo M21 e M32, sob o tema *As canções populares no 1º e 2º ciclos: A aplicação do Gradual de Iniciação para Trompete dos Professores Vasco Faria e Vítor Faria*.

Os primeiros anos de prática do instrumento são marcantes para um músico. É no 1º e 2º ciclos que os alunos começam a desenvolver as suas competências musicais e despertam o gosto pelo seu instrumento. Assimilam-se os primeiros aspetos base da técnica e a relação do músico com o instrumento fortalece, podendo assim perdurar para o resto da vida. O repertório trabalhado nestes ciclos de iniciação pode ser a chave do sucesso dos alunos. O *Gradual de Iniciação para Trompete* dos Professores Vasco Faria e Vítor Faria é um método inovador, principalmente pela forma como as canções foram recolhidas, harmonizadas e adaptas ao instrumento. São 17 canções populares que poderão motivar os alunos a estudarem mais em casa. Procurará ainda que os pais, caso conheçam as canções, acompanhem e auxiliem o estudo dos filhos.

Este Projeto de Intervenção visa motivar os alunos de trompete nos primeiros anos de iniciação musical, além de procurar que os pais ajudem os filhos no estudo diário do instrumento. Quando os pais e os professores caminham no mesmo sentido, agindo em equipa, poderão facilitar a aprendizagem das crianças.

No enquadramento teórico deste Relatório de estágio, estão referenciados vários autores e pedagogos que acreditam no enorme valor que a Música Popular e Tradicional pode ter na iniciação musical. Foram abordadas também as características da Música Tradicional de várias regiões portuguesas. Esta viagem pelo território nacional, remete-nos para o imenso valor do património musical português, e para as suas características tão distintas num país de pequena dimensão geográfica. É ainda abordada importância do canto nas aulas trompete, essencialmente pela sua pertinência na resolução de problemas de resistência muscular da embocadura. O seu contributo para uma melhor interiorização dos intervalos e conseqüente correção da afinação por partes dos alunos, foi outro dos pontos refletidos. No segundo capítulo, é descrito o contexto escolar onde foi realizado o Estágio Profissional, começando pela caracterização do Conservatório Bomfim, de seguida do professor cooperante, e por fim dos alunos de trompete e orquestras de sopros.

Na última parte deste Relatório, é feita a análise dos questionários realizados e elaborada uma reflexão final, onde são discutidos os resultados desta investigação.

## **Capítulo I - Enquadramento contextual teórico**

### **1.1. A iniciação Musical**

A iniciação é uma fase difícil, onde muitas vezes o aluno não tem vontade para praticar o instrumento. A carga horária do ensino regular é cada vez maior e as crianças acabam por ter imensas atividades paralelas à escola, o tempo que lhes resta serve apenas para brincar. Com repertório do seu agrado, os alunos terão com certeza mais motivação para estudar o instrumento. Para Torres (1998, p.23) este tipo de canções «parece-nos o melhor material para iniciar o ensino da linguagem musical, já que além do seu contributo para a formação musical, permitem-nos aproveitar o seu contributo estético e pedagógico para a formação global do aluno». Segundo Gainza (1977, p.33), ao utilizar, desde muito cedo, as canções tradicionais do país de origem no processo de educação musical, contribui-se, na fase ideal da vida da criança, para que ela adquira um vínculo e uma herança da sua cultura musical, num tempo em que a pressão do meio ambiente e sua capacidade de livre seleção ainda não prevalecem. A capacidade de aprendizagem de uma criança é imensa, pelo que será de todo proveitoso oferecer-lhe uma qualidade de ensino à sua altura. As canções tradicionais e populares do “povo” dar-lhe-ão importantes ferramentas musicais, sociais e afetivas.

O repertório pode ser um importante agente de motivação. Idealmente, o estudo do instrumento deveria ser uma atividade que os descontraia, tal como o brincar. Paralelamente, os pais, sendo conhecedores dos temas, poderão contribuir para aumentar e melhorar a prática do instrumento fora do conservatório. Os pais dos alunos, nesta investigação, têm um papel relevante, pois as canções populares apresentadas e adaptadas no Gradual, não são propriamente as canções que as crianças ouvem hoje em dia. Logo, os pais como estão familiarizados com os temas, terão o papel de “segundo professor”. Suzuki acredita que é importante a participação das famílias no acompanhamento do estudo dos filhos (Sousa, 1995, p.10). Desta forma, a ideia será oferecer às crianças um pouco da cultura musical do seu país desde muito cedo, e que elas possam evoluir musicalmente e tecnicamente de uma forma gradual, consistente e feliz.

Partindo do princípio de que a educação musical da criança deve basear-se na consciência dos componentes musicais do seu ambiente auditivo, o folclore musical é naturalmente o ponto de partida para o ensino (Gainza, 1977, p.31)<sup>1</sup>.

O 1º e 2º ciclos são períodos delicados para os alunos. Torna-se assim importante reforçar, diversificar e inovar os materiais educativos. É essencial que os professores utilizem os métodos que possam, de uma forma assertiva, contribuir para uma aprendizagem mais rica dos alunos. Edgar Willems (1970, p.24) afirma que todas as crianças necessitam de aprender canções populares oriundas do génio da sua raça, canções estas onde a beleza e o gosto musical devem transpor as preocupações pedagógicas. Diz ainda que: «o Educador encarregar-se-á mais tarde de fazer uma escolha judiciosa e de insistir particularmente sobre as canções populares interessantes do ponto de vista rítmico, dos intervalos, dos acordes ou dos modos». Todos estes elementos práticos musicais representam uma fonte de valores essenciais à educação musical de uma criança. Todavia, os elementos afetivos que este tido de repertório representa poderão ser tão ou mais importantes. Gainza (1977, p.32), compara a importância do leite materno para as crianças, preparando-as de certa forma para o futuro, à necessidade que estas têm de contactarem desde muito cedo com a Música Tradicional do seu país.

Aqueles que não percebem a importância do cuidado e da seleção de alimentos na primeira infância, e não reparam nas qualidades indigestas, estão a atacar a intencionalidade psicossomática daquele ser que se pretende educar; qualquer regime rígido, aplicado em idade precoce, envolve o risco de um enfraquecimento crónico das defesas naturais. Da mesma forma que o leite materno, a presença de materiais folclóricos musicais na educação, atenuará o efeito contraproducente de outros materiais pobres e inadequados (Gainza, 1977, p.32)<sup>2</sup>.

Para Rosa Maria Torres (1998, pp.22 e 23), as canções tradicionais são um material pedagógico privilegiado pois são «uma fonte informativa que reúne o cerne da individualidade de uma cultura que faz a ligação entre o passado e o presente». A aprendizagem musical deve ser iniciada com a Música

---

<sup>1</sup> Traduzido de: «Partiendo de la premisa de que la educación musical del niño debe basarse en la toma de conciencia de los componentes musicales de su entorno auditivo, se induce naturalmente la importancia del folklore musical como punto de partida de la enseñanza».

<sup>2</sup> Traduzido de: «Quienes no advierten la importancia que tiene el cuidado y la selección de los alimentos en la primera infancia y no reparam en calidades indigestas, están atentando contra la integridad psicossomática de ese ser que pretende educar; todo régimen duro aplicado en una edad precoz supone el riesgo de un debilitamiento crónico de las defensas naturales. Del mismo modo que la leche materna, la presencia de materiales folklóricos musicales en la educación atenuará el efecto contraproducente de otros materiales más pobres e inadecuados».

Tradicional do próprio país para formar a «língua-materna musical» (Kodaly, citado por Chosky 2001, por sua vez citado por Lopes 2004, p. 14).

Fernando Lopes-Graça (1991, p.51, também citado por Torres, p.23) assume que as canções tradicionais são expressão e documento da vida, um património espiritual da nação portuguesa. Do ponto de vista musical, este tipo de repertório, desenvolve-se em elementos simples no que diz respeito à melodia, a harmonia e ao ritmo, tornando-se assim um bom veículo para a expressão de sentimentos e de ideias elementares concretas (Gainza, 1977, p.32). Havendo uma boa aplicação deste repertório no ensino de música, as crianças transportarão uma enorme riqueza cultural consigo.

O folclore infantil é fácil de entender, claro e sem complicações. Atrai o ouvinte pelo seu ritmo pitoresco, e pela ingenuidade lúdica dos seus textos. Move elementos primitivos básicos, especialmente em relação ao corpo e a afetividade, que se aproxima do homem simples, e, portanto, das crianças (Gainza, 1977, p.32)<sup>3</sup>.

Assim, deseja-se que estas canções sejam preservadas e aplicadas na prática musical, e que paralelamente seja lúdico e divertido para as crianças (Faria, 2009, p.56). A interpretação de canções nas variadas fases de crescimento do indivíduo faz-lhe despertar vibrações tanto a nível físico como mental (Torres, 1998, p.14). Neste sentido, o repertório de 1º e 2º ciclos para trompete ficará, claramente, enriquecido. Tal como relata Torres (1998, p.14) as canções «são poemas que cantam a natureza na sua grande diversidade».

A aplicação de canções populares no ensino de trompete vem preencher algumas lacunas do repertório de 1º e 2º ciclos deste instrumento. Não existindo nenhum método de iniciação de música popular para este instrumento editado, será um verdadeiro avanço aplicar este Gradual no ensino especializado de música. O repertório para trompete ficará mais completo, e as crianças conhecerão e tocarão desde muito cedo as canções dos seus antepassados. Como refere Fernando Lopes-Graça (Weffort, 2006, p.56) a canção popular define a nossa realidade social e cultural. Sendo isto verdade, é importante valorizar as nossas tradições musicais.

(...) ao salientar o papel da tradição na produção do novo, Lopes-Graça evidenciava também aquilo que em primeiro lugar se lhe afigurava como substrato original da criação artística- o património musical nacional (Martingo, 2018, p.64 e 65).

O ensino de trompete em Portugal incide sobretudo em repertório estrangeiro, maioritariamente francês. A música portuguesa é desvalorizada e, muitas vezes, nem sequer é tida em conta no ensino

---

<sup>3</sup> Traduzido de: «El folclore infantil es fácil de captar, claro y sin rebuscamientos. Atrae al oído por su ritmo pintoresco, por la juguetona ingenuidad de sus textos. Mueve elementos primitivos básicos, sobre todo en relación a lo corporal y afectivo, lo cual lo aproxima al hombre sencillo y por lo tanto a los niños».

oficial. Nos últimos anos começaram a surgir compositores portugueses com interesse em escrever música para este instrumento. Um desses exemplos é Jorge Salgueiro com seu método *Gonças e Baía* (Salgueiro, 2012). Este Gradual junta 10 peças progressivas para Trompete e Piano, e foi dedicado ao trompetista Gonçalo Cabica e à pianista Madalena Salgueiro. Como afirma Fernando Lopes-Graça (Weffort, 2006, p. 19) a arte deve ser primeiramente nacional, só depois é que poderá aspirar a categoria universal.

Porque amamos nós a nossa canção popular e por que entendemos que devem amar os Portugueses? Em primeiro lugar, porque ela é bela. No entanto, forçoso é reconhecê-lo, a sua beleza, a sua indiscutível qualidade estética, está ainda a bem dizer por descobrir, e não é nos espécimes correntemente tidos e apreciados na cidade como típicos e representativos do nosso folclore que podemos descobrir essa beleza, essa qualidade estética (Lopes-Graça, citado em Weffort, 2006, p.55).

## **1.2. Gradual de Canções Populares para Trompete dos Professores Vasco e Vítor Faria**

O ensino de trompete em Portugal tem incidido sobretudo em repertório estrangeiro. O repertório utilizado no ensino vocacional no 1º e 2º ciclos de trompete é maioritariamente de compositores franceses. Os alunos iniciam os primeiros anos de prática do instrumento com peças e estudos distantes daquilo que são as suas raízes musicais. A própria abordagem dos alunos ao repertório é “reticente”, e muitas vezes este torna-se um problema na fase inicial do estudo do instrumento. Para muitos deles tocar um instrumento é algo muito diferente daquilo que são as suas atividades habituais. Como tal, é necessário ir de encontro daquilo que são as vivências dos alunos. É prioritário procurar que a música chegue para completar aquilo que é o seu percurso de vida até então. Existem bases culturais que um cidadão português deve preservar e valorizar e das quais se deve orgulhar. Desde o início do século, vários musicólogos e investigadores têm recolhido canções tradicionais portuguesas, com o intuito de prevenir o seu desaparecimento e a sua alteração. Basicamente, pretendiam contribuir para a preservação deste valioso património musical português (Torres, 1991, p. 13).

Violeta Henesy de Gainza, no seu livro *Fundamentos, materiales y Tecnicas de La Education Musical*, publicado em 1977, deixa um importante testemunho do valor da Música tradicional, Popular e Folclórica na educação musical. Dedicar grande parte do seu testemunho a engrandecer as canções que retratam os costumes de uma determinada população e foca-se na realidade espanhola da altura.

O folclore tem unidade, não confunde; tem qualidade não-tóxica; tem uma fúria, educa; tem autenticidade, tem filosofia, ensina. Cada cidade deve contribuir, através de seu próprio alterador de canções, para ampliar a herança musical da humanidade cujo objetivo final é dar, distribuir, espalhar, confundir (Gainza, 1977, p.34)<sup>4</sup>.

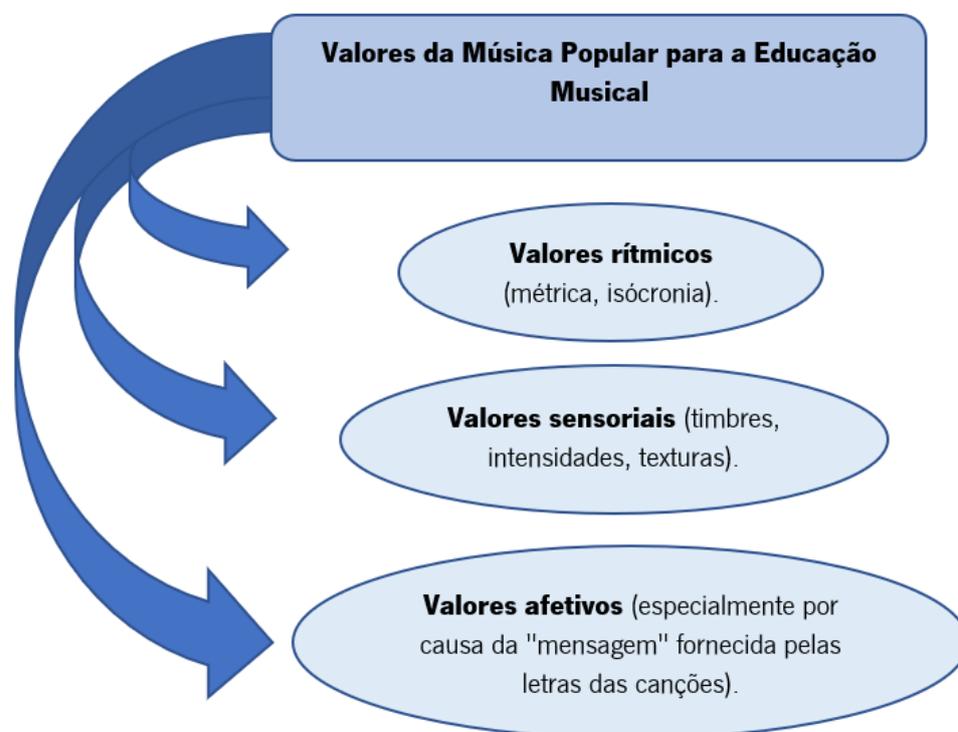


Figura 1 - Representação da visão de Gainza (1977, p.41).

O Gradual aplicado neste trabalho é de uma riqueza enorme. Este método indicado para o 1º e 2º ciclos de trompete reúne um conjunto de dezassete peças de canções de cariz popular e tradicional (Faria, 2009, p. 57). A Música Popular e Tradicional tende por vezes a ser esquecida no ensino oficial de música. Em relação ao trompete, há claramente uma lacuna em relação ao repertório de origem portuguesa. Nesse sentido, este gradual poderá ter um papel relevante, não só porque será repertório inovador para este instrumento, como ajudará a preservar o património musical português.

---

<sup>4</sup> Traduzido de: «El folklore tiene unidad, no confunde; tiene calidad no intoxica; tiene fuerza, educa; tiene autenticidad, une; tiene filosofía, enseña. Cada pueblo debería contribuir, a través de su propio cancionero, a ensanchar el patrimonio musical de la humanidad cuyo fin último es darse, repartirse, difundirse, confundirse».

A escola e o professor são responsáveis por preservar e divulgar a herança cultural de um povo. Da mesma forma que assumem a missão de inculcar respeito e admiração por figuras nacionais, devem inculcar nos seus alunos o culto por valores estéticos permanentes (Gainza, 1977, p.34)<sup>5</sup>.

Como refere Alves (2016, p. 15), as canções de foro popular e tradicional têm uma necessidade urgente de recolha, pois como são transmitidas oralmente, vão sofrendo alterações ao longo dos anos. Estas canções contam a vida de um povo do qual nos devemos orgulhar. Para Magalhães (2016, p. 8), «a música é uma área de expressão que define a herança cultural de cada país». A música popular, como parte integrante da identidade musical, poderá ficar ainda mais rica se todo o seu conhecimento, compreensão e preservação no tempo forem tidos em conta (Magalhães, 2016, p. 6). Assim, o repertório para trompete enriquece com um novo manual, único no país, preservando, também, o património musical português (Faria, 2009, p. 57). É de realçar que o contacto com a Música Popular Portuguesa valorizará a formação dos alunos, pois fará com que haja uma maior diversidade num mundo tão globalizado (Magalhães, 2016, p. 6). Para Gainza (1977, p.33) se as crianças tivessem, nos meios urbanos, mais contacto com a música tradicional, a sua sensibilidade e a sua capacidade captar melhorariam e, por outro lado, suscitaria nelas a necessidade de uma atividade musical partilhada, como o canto a duas ou mais vozes em conjuntos vocais. No mundo em que vivemos, a nossa cultura é cada vez mais adulterada. As crianças e os jovens estão a crescer numa sociedade globalizada, onde os costumes e tradições das suas gerações passadas poderão ficar esquecidos. A escolas terão assim a oportunidade de, no século XXI, lembrar e recrear a o património musical português.

Esta seleção de canções pretende que os alunos identifiquem as melodias logo numa primeira fase, e que se sintam assim motivados a aprender a técnica deste instrumento. Importante será fazer com que as crianças assimilem a cultura musical do seu país, bem como contribuir para a preservação de canções populares e tradicionais portuguesas, através de melodias que lhe são familiares, acompanhadas das respetivas letras (Faria, 2009, p.57).

O Gradual para trompete teve como referência o livro *Cantigas da Minha Avó*, de Delfina Figueiredo, editado em 1982. Junta um conjunto de dezassete peças originais e únicas no país a nível de conceito e conteúdo (Faria, 2009, p. 56). Podemos dividir as dezassete canções em três partes: a primeira parte, da canção 1 à canção 8, será uma boa proposta de repertório para as crianças do 1º e 2º ano do 1º ciclo. Já a segunda parte, da canção 9 à canção 13, serão para as crianças do 3º e 4º ano do 1º ciclo.

---

<sup>5</sup> Traduzido de: «La escuela u el maestro son los encargados de conservar difundir el patrimonio cultural de un pueblo. Del mismo modo que asumen la mision de inculcar el respeto y la admiración por las figuras nacionales, deberian inculcar también en sus alumnos el culto por los valores estéticos permanentes».

As canções finais do Gradual, da 13 à canção 17, como são um pouco mais difíceis, serão uma sugestão para os alunos do 5º e 6º ano do 2º ciclo.

<b>Gradual para Trompete dos Professores Vasco e Vítor Faria</b>		
<b>Nº</b>	<b>Nome</b>	<b>Ciclo/Ano<sup>6</sup></b>
1-	Lá vai uma, lá vão duas	1ªciclo/ 1ª e 2ª ano
2-	O bebé canta só	1ªciclo/ 1º e 2º ano
3-	Pedacinho de gente	1ªciclo/ 1º e 2º ano
4-	As cinco notas	1ªciclo/ 1º e 2º ano
5-	Nasceu o dia	1ªciclo/ 1º e 2º ano
6-	O Balão do João	1ªciclo/ 1º e 2º ano
7-	O Pastor	1ªciclo/ 1º e 2º ano
8-	Papagaio Louro	1ªciclo/ 1º e 2º ano
9-	O Pião	1ªciclo/ 3ª e 4ª ano
10-	A formiga pequenina	1ªciclo/ 3º e 4º ano
11-	A galinha branca	1ªciclo/ 3º e 4º ano
12-	Eu fui ao jardim Celeste	1ªciclo/ 3º e 4º ano
13-	O anel	1ªciclo/ 3º e 4º ano
14-	Senhor sapateiro	2ªciclo/ 5ª e 6ª ano
15-	As cinco pedrinhas	2ªciclo/ 5ª e 6ª ano
16-	História da Carochinha	2ªciclo/ 5ª e 6ª ano
17-	O Cestinho do Anão	2ªciclo/ 5ª e 6ª ano

Tabela 1 - Canções Populares do Gradual para Trompete dos Professores Vasco e Silva Faria.

As peças foram objeto de análise que se baseou em princípios fundamentais da música, dificuldades técnicas, dificuldades expressivas e construção melódica, assim como o fato de terem letra ou não. O Gradual pretende preencher uma lacuna evidente no repertório para trompete na iniciação. (...) preservar melodias tradicionais e populares portuguesas, e de constar em cada uma das peças a letra

<sup>6</sup> Proposta para a atribuição das canções. Podem ser atribuídas em ciclos e anos diferentes, tendo em conta o nível dos alunos.

das canções, visando assim a melhor compreensão e preservação do Património Musical Português (Faria, 2009, p. 57).

### **1.3. A Música Popular e Tradicional**

A tradição beneficia a música e a educação de várias e importantes formas. Proporciona uma base estável para a música e para a instrução, esclarecendo expectativas, estabelecendo políticas e precedentes, e assegurando a continuidade de crenças e práticas. Lembrando-se da experiência passada e trazendo à memória para analisar certas e determinadas situações, é desnecessário reinventar constantemente o que há de novo (Jorgensen, 2003, p.41)<sup>7</sup>.

No momento de definir Música Popular e Tradicional, torna-se difícil individualizar estes conceitos. A alteração dos dois termos é recorrente ao longo da história, no entanto interessa perceber qual a sua importância na formação das crianças, a ponto de afirmar o seu valor no ensino especializado de música em Portugal. Já na segunda metade do século XX, com o crescimento da indústria musical, a música popular acabou por ficar associada à música comercial e de massas (Sardo, 2008, pp.412 e 413). Numa época em que a música é “repetitivamente comercializada”, o marketing torna-se assim o principal agente de transmissão musical, pelo qual os produtores chegam à primeira linha de consumo de música. Isto é bem real nos dias que correm, a música tornou-se uma mercadoria internacionalizada e algumas produtoras multinacionais controlam a vasta distribuição de música internacionalmente (Jorgensen, 2003, p.98). A busca pelo lucro fácil levou a que termo *popular music* se tornar-se num género musical de “rápido consumo”. Quando na música a componente económica domina sobre o conteúdo artístico, a sociedade perde a noção do que realmente interessa. Gainza (1977, p.31) afirma «que é natural, para nós educadores, resistir a aceitar passivamente a atmosfera sonora que os meios de comunicação de massa nos querem habituar- aqueles que normalmente estão a serviço de interesses não-educacionais - e assim tentar impedir que essa atmosfera se torne a norma». Nos dias de hoje, a música *pop*, como é habitualmente designada, está ligada ao fenómeno globalização, resultando, acima de tudo, na ascensão desenfreada dos média. Para Câmara (2001, pp.17 e 18), a rádio tornou-se, no ponto de vista de algumas pessoas, um inimigo da preservação da música tradicional.

---

<sup>7</sup> Traduzido de: «Tradition benefits music and education in important ways. It provides a stable basis for music and instruction by clarifying expectations, establishing policies and precedents, and ensuring continuity of beliefs and practices. Remembering past experience and bringing this memory to bear in analyzing new situations ,makes i unnecessary to constantly reinvent the wheel».

No campo específico do mundo sonoro, as inovações tecnológicas vieram impor uma nova realidade às populações. Assim, a generalização dos audiovisuais obriga os professores desta área a uma tarefa acrescentada que consiste na sensibilização auditiva e estética do educando, encaminhando-o para uma correta descodificação das mensagens, que lhe chegam geralmente de uma forma apressada e pouco seletiva e na valorização dos critérios de seleção (Torres, 1998, p.14).

O levantamento da música tradicional, por parte da população que habita uma determinada zona geográfica, foi usado para cimentar o sentido coletivo nacional (Azevedo, 2018, p.20). Este género musical vai evoluindo ao longo dos anos. Isto acontece porque a humanidade vai se desenvolvendo, e como tal, a música também vai sofrendo modificações. Mas nem sempre esta evolução é para melhor. Como explica Lopes-Graça (Weffort, 2006, p. 57) nos dias de hoje, as nossas casas e escolas são constantemente invadidas por «canções e musiquetas delinquentes e estúpidas» resultado de uma indústria musical desenfreada de larga escala. Mesmo com muito esforço, não se consegue evitar que esta música chegue até nós. Quando se dá conta, as canções e as suas respetivas letras estão memorizadas involuntariamente e são reproduzidas interiormente. O que é facto, é que muito daquilo que é a produção musical do século XX e XXI é perigosamente “descartável”. A chamada música de “modas”, leva-nos a questionar a razão pela qual certas músicas são tão facilmente esquecidas pelas pessoas.

Durante o século XX, os ciclos populares de gosto musical encurtaram significativamente, de anos para meses, semanas, e até dias. No passado, um artista ou uma peça de música continua popular por um longo período de tempo, a popularidade tornou-se bastante efêmera (Jorgensen, 2003, p.99)<sup>8</sup>.

Torres (1998, p.14) afirma que a canção portuguesa pode funcionar com alternativa válida a todo «este amálgama sonoro dos mass media». Justifica dizendo que, a maior parte de vezes, as canções tradicionais portuguesas são indiferentes a qualquer critério de seleção ou política persuasiva, provocando assim um profundo reconhecimento dos valores culturais nacionais (Torres, 1998, p. 14). Neste ponto de vista, a recolha destas canções é essencial para a divulgação e valorização da *nossa música*. Alves (2016, p. 15) afirma que como estas canções são transmitidas oralmente, devem ser recolhidas urgentemente por estarem suscetíveis a sofrer alterações.

---

<sup>8</sup>Traduzido de: «During the twentieth century, popular musical taste cycles shortened significantly, from years to months weeks, and even days. Whereas in the past an artist or a piece of music might remain popular for a long period of time, popularity became quite ephemeral».

(...) os processos de mudança cultural e transferência de práticas culturais foram acelerados com sistemas massivos de transporte e comunicação em rápido desenvolvimento. Todos nós somos, de certo modo, somos "refugiados culturais", e é difícil identificar as nossas raízes (Swanwick, 1988, p.19).

Sardo (2008, p.409) utiliza a metáfora do serandeiro para explicar um dos maiores problemas no que diz respeito à música associada à tradição eminentemente oral. Esta autora, explica esta metáfora dizendo que a música corporiza-se tal como o serandeiro, podendo assim ser testemunhada sem se saber a sua origem e compositor. E ainda, poderá adquirir diferentes características e designações ao longo do tempo e da sua zona geográfica. A música popular pode ter vários significados adjectivantes como: música nacional, música folclórica, música regional, música de matriz rural ou música tradicional (Sardo, 2008, p.409, também citado por Magalhães, 2016, p. 6). Este género musical poderá ser assim uma fusão de todos, no entanto está ligada ao quotidiano do povo. Para Gainza (1977, p.40) o espectro atual da Música Popular é extremamente rico, pelo elevado número de formas e estilos que ocorrem simultaneamente num determinado ambiente. Afirma ainda, que tem ainda mais valor devido à diversa qualidade de inúmeros indivíduos e grupos que adotaram este género musical, e da qual expressam vários tipos de mensagens. Fernando-Lopes-Graça (Weffort, 2006, p. 24) definiu a canção popular portuguesa como «companheira da vida e trabalhos do povo português». Afirma ainda que estas canções refletem o trabalho, a fé, as alegrias, as tristezas, as esperanças, os amores, e os sonhos do povo. As canções populares acompanham as pessoas desde o nascimento até morte, formando «um todo indissolúvel». Segundo Lopes-Graça o próprio ambiente geográfico é retratado nestas canções (Willems, 2006, p.24).

O conceito de Música Tradicional está bastante relacionado com a Música Popular e Folclórica. Esta definição varia para muitos estudiosos desta temática (Reis 2007, p.68, também citado por Alves, 2016, p.13). Para Câmara (2001, p. 3), a Música Tradicional Portuguesa é «parte integrante dum todo que, sem detrimento da sua complexidade, podemos designar como sistema da cultura do povo português». Fernando Lopes-Graça realizou viagens por todo Portugal em busca das suas próprias raízes (Azevedo, 2018, pag.8). A Música Popular e a Música Tradicional espelham os costumes de um povo. Não é fácil definir o que é a Música Tradicional Portuguesa num conceito único, pois cada região acaba por ter a sua própria música, visto que as vivências das pessoas variam perante a zona geográfica específica.

(...) “a música tradicional portuguesa” parece quase só a designação coletiva, geral, que aplicamos, até certo ponto artificialmente, a um rico mosaico de tradições regionais, ou mesmo locais, que pouco mais parecem apresentar de comum do que a utilização duma única língua. A poder falar-se duma

identidade da música tradicional portuguesa, ela terá de ser feita das múltiplas identidades regionais em que, evidentemente, se fragmenta (Câmara, 2001, p.47 e 48).

Para Fernando Lopes-Graça (Weffort, 2006, p.23) folclore é «produto de evolução e transformação». A música, sendo do povo, e retratando os seus costumes, está associada ao folclore. Para que a Música Popular e Música Tradicional seja preservada, terá de haver um interesse das pessoas em recriar o seu próprio passado. Gainza (1977, p.32) afirma que o folclore é a música que conseguiu viajar no tempo, conservando a maioria das suas características essenciais, e que se conseguiu situar ao lado das atuais expressões musicais populares. Por isso, oferece garantias suficientes de força e pureza para se tornar o “primeiro alimento musical” da criança. É neste orgulho pela cultura do povo, que a valorização do património musical deve ser feita pelos professores. São história, hábitos, costumes, amores e desamores que refletem um passado, e que poderão assim passar de geração em geração. Segundo Weffort (2006, p. 23), Fernando Lopes-Graça intervém no âmbito do folclore, não só enquanto músico e compositor, mas também enquanto «cidadão do seu tempo». Para Dias (1990, p.21), devemos considerar o folclore um ramo da etnografia, e não apenas «uma disciplina independente que estuda as populações históricas». Segundo este autor, o folclore é um ramo da etnografia que tem como objetivo especial a recolha e descrição das tradições orais de um povo. Neste ponto de vista, o folclore é um instrumento de recolha e recriação de hábitos e costumes de um povo. A música folclórica, representa assim vivências passadas de um povo, refletindo as histórias e emoções de variadas gerações.

Para aqueles que são alheios ao processo e ouvem de fora, a música folclórica pode parecer monótona e indiferenciada. No entanto, é nas subtis variações melódicas, harmônicas, rítmicas e tímbricas que se distingue um exemplo do outro (mesmo quando pertencem ao mesmo gênero musical), onde a beleza, o valor artístico e musical do folclore é muitas vezes escondido (Gainza, 1977, p.32)<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Traduzido de: «Para quien es ajeno al proceso y lo escucha desde afuera, la música folklórica puede parecer monótona e indiferenciada. Sin embargo, es en las sutiles variaciones melódicas, armónicas, rítmicas y tímbricas que distinguen un ejemplo de otro (aún cuando pertenezcan a la misma especie de género) donde suele esconderse la belleza, el valor artístico y musical del folclore».

#### **1.4. Fernando Lopes-Graça e sua obra *Viagens da minha Terra***

Lopes-Graça é uma das figuras de referência da cultura musical portuguesa, pois, além de um compositor dotado, a sua paixão pela música tradicional portuguesa deu-lhe uma identidade única enquanto compositor (Gama, 2018, p.49). Não se limitou apenas a recolher e a reproduzir material musical popular português. Este compositor, deu-lhe uma roupagem excêntrica e moderna, que só alguém genial o poderia fazer.

(...) se o novo, enquanto instrumento de desalienação, é central na ampla atividade ensaística e musical de Lopes-Graça, não deixa o compositor de evidenciar um incisivo espírito crítico na receção da vanguarda, renunciando ao que nessa prática artística configurasse um pensamento musical sistémico ou, no dizer do compositor, abstrato, apriorístico e escolástico (Martingo, 2018, p.67).

Grande parte das suas composições foram, em primeira instância, para piano e a voz, embora tenha composto para formações muito variadas. Conta com cerca de 300 obras doadas ao museu da música Portuguesa, das quais 93 são para canto e piano, 41 para coro *acapella* e 40 para piano (Gama, 2018, p.49). As raízes tradicionais são claramente notórias no seu espólio, que desta forma autenticam, enriquecem e glorificam as nossas tradições. Fernando Lopes-Graça é um apaixonado pela estética musical da canção portuguesa e, com isto, fez com que a identidade musical nacional se fortalecesse e engrandecesse com as suas obras. Uma obra deste autor que engrandece o património musical português é o ciclo de canções para piano *Viagens na Minha Terra*. É uma peça que aparece como homenagem ao grande escritor português Almeida Garrett. O gosto e orgulho deste autor pelo seu país, fez com que o seu romance homónimo *Viagens na Minha Terra*, publicado em 1846, constituísse um corpo de saber popular que ainda não tido sido visto até então (Dias, 1990, p.209). Almeida Garrett assume assim um papel primordial no ramo da etnografia portuguesa.

É certo que não se focava o espectro meramente literário da cultura popular: os romances a poesia, as lendas e contos, etc., e não a cultura material, tecnológica, social e espiritual, que, no seu conjunto, formam um todo orgânico que é hoje o objeto da etnografia científica (Dias, 1990, p.209).

Almeida Garrett em 1824 escreve uma carta a Duarte Lessa em que fala da sua nova corrente literária. É neste momento, no ano 1824, que se inaugura o movimento folclórico em Portugal, embora nessa época não existisse a palavra folclore. Surge assim o primeiro marco de recriação da cultura portuguesa, inicialmente na literatura, e mais tarde nas mais variadas artes (Dias, 1990, p.209)..

Fernando Lopes-Graça cria uma obra para piano solo recriando temas tradicionais de todo o território português. Esta obra é constituída por dezanove andamentos, e cada um deles baseiam-se em temas de música popular de diferentes regiões portuguesas. Lopes-Graça (1989, p.140, referido em Gama, 2018, p.51) afirma que o trato artístico da canção popular portuguesa é completamente compatível com as novas técnicas de composição musical. Embora este compositor não especifique qual o material base para realização desta obra, é possível perceber quais as canções que serviram de maneio através dos títulos presentes na obra (Gama, 2018, p.51).

t = 58

Mulheres

Homens

Baixo Se-nhor De - - us, ó meu De - -

8

mi - se - ri - cór - dia - a,

us!

13

Se - nho - - - - r(e)!

Figura 2 - Canção “Misericórdia, Senhor!”<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Canção de origem minhota, da localidade de Póvoa de Lanhoso. Serve de inspiração ao primeiro andamento deste ciclo de canções populares para Piano. Fonte da partitura: «Geografias Culturais da Música».

Ó da ca - sa, no-bre gren-te, \_\_\_'Scui-ta - reis e ou - vi - reis \_\_\_ Às por  
 5  
 tas \_\_\_ do O - ri - en - te \_\_\_ São che - ga - dos os três Reis. \_\_\_

Figura 3 - Canção “Cantando os reis em Rezende”.<sup>11</sup>

**Andante**

Pas - to - ri - nhos do de- serto, \_\_\_ è pois certo, Que na noite de Natal \_\_\_  
 10  
 \_\_\_ Num cur - ral, Bai - xou o fi - lho de Deus, \_\_\_ lá dos ceus!

Figura 4 - Canção “Um natal no Ribatejo”.<sup>12</sup>

<b>Os dezanove andamentos da obra <i>Viagens da Minha Terra</i></b>		
Nome	Região	Localidade
1.Procissão de Penitência em São Gens de calvos	Minho	Póvoa de Lanhoso, Braga
2.Na Romaria do Senhor da Serra de Semide	Beira Litoral	Semide, Coimbra
3.Noutros Tempos a Figueira da Foz dançava	Beira Litoral	Figueira da Foz
4.Um natal no Ribatejo	Ribatejo	Localidade não especificada
5.Em alcobaça, dançando um Velho Fandango	Estremadura	Alcobaça, Leiria
6.Em Ourique do Alentejo, durante o S. João	Baixo Alentejo	Ourique, Alentejo
7.Acampando no Marão	Douro Litoral/Trás-os-Montes	Serrão do Marão

<sup>11</sup> Fonte da partitura: «Geografias Culturais da Música».

<sup>12</sup> Fonte da partitura: «Geografias Culturais da Música».

8.Em S. Miguel d'Acha, durante as trovoadas, Mulheres e Homens cantam ao Bendito	Beira Baixa	Idanha-a-Nova
9.Em terras do Douro	Douro	Localidade não especificada
10.Nas faldas da Serra da Estrela	Serra da Estrela	Localidade não especificada
11.Silves já há moiras encantadas	Algarve	Silves, Faro
12.Cantando os Reis	Beira Alta	Resende, Viseu
13.Em Pegarinhos, uma velhinha canta uma antiga canção de roca	Trás-os-Montes	Vila Real
14.Na Citânia de Briteiros	Minho	Guimarães/Braga
15.Em Monsanto da Beira, Apanhando a Margaça	Beira Interior/Beira Baixa	Monsanto, Idanha-a-Nova
16.Na Ria de Aveiro	Beira Litoral	Aveiro
17.Em Setúbal, Comendo a Bela Laranja	Estremadura	Setúbal
18.Em vinhais, escutando um Velho Romance	Trás-os-Montes	Bragança
19.Os adufes Troam na Romaria da Senhora da Póvoa	Monsanto da Beira	Póvoa de Vale-de-Lobo

Tabela 2 - Os dezanove andamentos da obra *Viagens da Minha Terra*.

## 1.5. A Música Tradicional nas Diferentes Regiões de Portugal

Geografia e música mobilizam a ciranda que entrelaça arte e ciência, dando voz a perspetivas verdadeiramente humanas para a interpretação do mundo, onde a música, viva na intenção de cada nota, traduz o indizível da palavra (Azevedo, 2018, p.12).

É notório que a Música Tradicional diverge de região para região. As vivências e costumes de um povo estão ligadas a determinadas áreas geográficas. A influência que, por exemplo, a proximidade com o mar tem na vida das pessoas é significativa. Todas as características geográficas de uma determinada região vão fazer com que as pessoas criem costumes distintos. As Músicas Popular e Música Tradicional vêm assim descrever inúmeras características específicas das mais variadas zonas geográficas. Como foi referido anteriormente, este tipo de música está ligado às vivências do povo, como tal, terá características de imenso valor cultural e afetivo. Estes conceitos abrangem o património musical de várias regiões, tornando-se assim mais valiosos para a formação dos pequenos músicos. O repertório do 1º e 2º ciclos de trompete ficaria mais rico, no teor cultural, se estas canções fossem incluídas no ensino vocacional de música. Segundo Torres (1998, p.35) o nosso Cancioneiro Musical é surpreendentemente rico, pois a sua imensidade de espécimes é de extrema importância para o ensino de vários conteúdos da música.

A autora afirma que: «através destas melodias simples, podemos encontrar material didático suficiente para o estudo de todas as componentes da linguagem musical: ritmo, compassos, forma, harmonia, escalas, tonalidades». Ao longo da história, Portugal padecia de variantes geográficas e influências culturais que condicionaram este património musical tão valioso (Torres, 1998, p.35).

A nova proposta é que se aproveite esta diversidade musical para a aprendizagem dos conteúdos teóricos da linguagem musical e, logo que possível, por comparação se passe à literatura musical das diferentes épocas. O texto em língua materna permite ao aluno uma melhor memorização das noções apreendidas, proporcionando-lhe uma maior abrangência de conhecimento na sequência de estudos posteriores (Torres, 1998, pp.35 e 36).

### **1.5.1. Região do Minho**

Analisando a música proveniente do Minho, tendo como principais cidades Braga e Viana do Castelo, pode-se constatar que existe uma forte atividade musical das suas gentes. É famosa a sua canção (minhota) e os seus grupos musicais são irreverentes e genuínos. Segundo Torres (1998, p.30) após uma análise pormenorizada destas canções, conclui-se que estes espécimes são ritmicamente e melodicamente muito simples. Diz ainda que, geralmente a melodia se desenvolve em tonalidades maiores e ocasionalmente em menores, sendo a melodia desenvolvida em graus conjuntos. Didaticamente, estas melodias são interessantes nos cantares polifónicos em movimento paralelo de terceiras e quintas, como por exemplo a canção “Segadinhas” (Mapa Geral das Canções, nº 6). E também em fabordão, com terceiras e sextas superiores que nos remete para o acorde invertido. A *Morangueira* (Mapa Geral das Canções, nº 28) é um exemplo disso mesmo (Torres, 1998, p.30). Fernando Lopes-Graça (Weffort, 2006, p. 171) apelidou a canção minhota de «lugar-comum da canção popular portuguesa». Os *Corais Geresianos* de Vergílio Pereira são um testemunho relevante do repertório minhoto (Pereira, citado em Miranda, 2017, p.16). É uma região onde vários grupos tradicionais tocam e cantam algumas das canções mais belas oriundas do Minho. Sardo (2008, p.430), defende que a cultura da antiga Grécia permaneceu principalmente na oralidade na região minhota, embora geograficamente afastadas. Outra obra de relevo é o *Cancioneiro Minhoto* elaborado por Gonçalo Sampaio (1865-1937) pelo Catedrático de Botânica na Universidade do Porto. Este Cancioneiro inclui, além de textos editados em anos anteriores, «um conjunto de transcrições cuja organização obedece classificação proposta pelo autor» (Sardo, 2008, p. 429).

(...) admito que, com maior probabilidade, se está na presença de uma melodia arcaica – talvez a de mais remota origem que se conserva em Portugal – gerada ainda nos tubos sonoros da velhíssima sirinix e vinda até aos nossos dias em associação com a prática extremamente antiga, de lavrar a terra (Sampaio, citado em Sardo, 2008, p.430).

### **1.5.2. Região de Trás-os-Montes**

Na região de Trás-os-Montes, a prática musical do povo é de um encanto sublime. Os seus grupos musicais e os seus cantares, muita pela localização geográfica desta região, são bastante distintos de todas as regiões portuguesas. Fernando Lopes-Graça (Weffort, 2006, p. 171) afirma que os cantos transmontanos representam uma das mais profundas e originais manifestações de música regional portuguesa. É importante destacar o valor do grupo de Pauliteiros de Miranda, que elevam a música tradicional desta região acompanhado dos seus bailes vivos e másculos. Mais concretamente no nordeste transmontano, estes dançadores coloridos são presença habitual nas festas religiosas da região. São grupos que se encontram principalmente no planalto mirandês, incluindo os concelhos de Mogadouro, Miranda e Vimioso, porém também em todas as terras de Miranda até ao concelho de Macedo de Cavaleiros. Como no final do século XX se observou um processo de folclorização por toda a Europa, os pauliteiros começaram a percorrer o país e o estrangeiro apresentando as suas danças únicas. Surgiam assim, vários grupos de pauliteiros nas comunidades portuguesas no estrangeiro, em tunas académicas e noutras regiões do território português. A dança dos paulitos, ou como é geralmente denominada, dança dos pauliteiros, vem na tradição das danças de espadas do tipo encadeado que se repartem por toda a Europa. Este tipo de dança é normalmente interpretada por o oito homens, chamados de pauliteiros, que tradicionalmente devem ser solteiros.

A palavra “pauliteiros” vem do termo “paulito”, e está associada aos dois pauzinhos que são percutidos por cada homem. Os instrumentos que acompanham esta dança são: a gaita-de-foles, a caixa e bombo, ou pelo tamborileiro. Pode ainda ser executado apenas pelo canto ou pelo som do bombo. As danças dos pauliteiros atingem o seu auge nas festas religiosas, logo depois da procissão. É nesta altura das festas populares que os dançadores são obrigados a dançar com o traje completo, e por tradição apresentam todo o seu repertório. Como o dia começa logo com peditórios protagonizados pelos pauliteiros, o cansaço no final dia já é considerável. Logo, estes acabam por exibirem apenas os mais populares. Além deste tipo de festas, os pauliteiros atuam também em casamentos (Alge, 2015, pag. 3, 4 e 7).

*Desde Manhã, inda noite,  
Anté la missa ampear,  
Dançoran lhaços e lhaços,  
A bem dezir, sem parar.  
E aí van eilhes agora  
La porceição a animar,  
Frescos cum 'uas alfaces,  
Cummo quem vem de nadar.*

(Versos mirandeses de Manuel Preto<sup>13</sup>)

Esta região possui ainda os mais virtuosos tocadores de gaita-de-foles (Lopes-Graça citado em Weffort, 2006, p. 165). Os trabalhos *Folclore do Concelho de Vinhais* do Padre Firmino e os *Corais Mirandeses* de Virgílio Pereira assumem uma importância singular, no que diz respeito à preservação do património musical de Trás-os-Montes (Câmara, 2001, 13). Do ponto de vista pedagógico, a região de Trás dos montes e Alto Douro é muito interessante, não apenas pelas suas particularidades a nível musical, mas também pelas características literárias autênticas das suas canções (Torres, 1998, p.34). As *Magas* e as *Segadas* são as cantigas mais características desta região. Estas carregam um valor etnográfico, por serem cantigas funcionais, cantadas em horas específicas do dia. Estruturalmente, respeitam a forma antifonal, pois uma voz de cada grupo responde à voz do outro grupo. Esta resposta é feita num intervalo de quinta, tal como era habitual na etnomusicologia de vários povos. O âmbito das vozes destas duas vozes limitava-se a uma oitava. Melodicamente, a canção constrói-se dentro de um tetracorde ou pentacorde por graus conjuntos. Destaca-se ainda uma influência medieval nas suas canções. A sua forma quase livre e com elementos melódicos melismáticos reflete, nestas canções, uma inspiração trovadoresca (Torres, 1998, p.34 e 35).

### **1.5.3. Região do Douro**

A música oriunda do Douro Litoral aproxima-se bastante da música tradicional minhota, contudo, as canções apresentam um âmbito vocal mais alargado desenvolvendo-se também, grande parte das vezes, por terceiras paralelas (Torres, 1998, p.31). A localização física destas duas regiões fez com que também a música se cruzasse, criando assim uma cultura musical popular idêntica. Tendo em conta o estudo da tonalidade, as canções do Douro Litoral, como surgem na forma monódica, possibilitam ao

---

<sup>13</sup> Versos Mirandeses de Manuel Preto presentes na sua obra *Moços Samartino* (p.82 e 83), escrita em 1993.

aluno de memorizar e interiorizar as inversões, ao mesmo tempo que entoam a melodia com texto ou com o nome as notas (Torres, 1998, p.31). Os grupos de bombos (Zés Pereiras), formados por bombos caixas e concertinas são um agrupamento musical muito habitual nesta região. Os Ranchos folclóricos também têm uma atividade musical considerável, contribuindo assim para a preservação e divulgação dos cantares populares. A Chula é o principal gênero musical desta região, e é interpretado por concertinas e cantores ao desafio (Miranda, 2017, p. 18). A Viola Amarantina é um instrumento típico tradicional da região do Douro.

#### **1.5.4. Região das Beiras**

A música tradicional da região das beiras desde cedo começou a despertar a curiosidade dos investigadores. O primeiro a debruçar-se sobre esta temática foi Pedro Fernandes Tomás. Em 1896, este escritor, não músico, publicou as suas *Canções Populares da Beira* (Lopes-Graça citado em Weffort, 2006, p. 635). A “Farrapeira”, a “Ciranda” e a “Tirana” são danças (melodias coreografadas) tradicionais desta região. Algumas danças populares da beira, tal como a “Moda do indo eu” explicam os jogos tradicionais de diversão e integração das pessoas na comunidade (Câmara, 2001, pp. 62 e 63). Torres (1998, p.32) diz que as melodias da região da beira-baixa são de enorme riqueza musical, e têm particularidades tanto nos aspetos rítmicos como na estrutura melódica. Grande parte das canções são heterométricas e a alternância métrica é normalmente regular. A nível melódico, devido a diversidade de escalas apresentadas, estas canções são valiosíssimas. Como é comum no repertório tradicional das outras regiões, as escalas mais utilizadas são tonais. Porém, na região da beira-baixa é frequente a utilização de escalas modais, tais como o modo frígio(mi), frígio cromatizado (fá-si; sol-si), eólio(lá) com e sem sensível, e de uma forma pouco frequente o dórico(ré) e o lídio(fá). Nesta região, existem ainda canções que se desenvolvem melodicamente numa escala indefinida, ou em várias escalas. Isto porque ocorre uma constante alteração no 3<sup>a</sup> (tonalidade maior e menor), 4<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> grau (sensível da dominante e da tónica) onde por vezes ocorre a modulação para uma tonalidade com a mesma ou diferente tónica (Torres, 1991, p.32). Fernando Lopes-Graça (1981, notas nº108, p.317, citado por Torres, 1991, p.33) designa estas escalas, resultados das parecências às escalas orientais, de «modalismo orientalizado». Uma das características particulares destas escalas é a utilização do intervalo de 2<sup>a</sup> aumentada e 3<sup>a</sup> maior (Torres, 1998, p.33). Curioso será reavivar este tipo canções tradicionais nas escolas, como forma pedagógica de integração, socialização e fomento do civismo das crianças. Um dos instrumentos tradicionais mais relevantes de Portugal, o adufe, é “filho” desta região.

### **1.5.5. Região do Alentejo**

O cante alentejano, atualmente património da humanidade, é o principal ex-libris da música tradicional alentejana. Conhecido e admirado de Norte a Sul de Portugal, é um marco da música portuguesa. Estes cantares têm como principais características a polifonia (3ª paralelas) e, se for cantado a solo, os melismas. O ponto canta a primeira quadra improvisando. De seguida, o alto canta a segunda quadra uma terceira acima da melodia, tendo igualmente lugar para improvisar dentro do seu gosto e capacidades. Estas canções assumem o movimento polifónico, no segundo verso, com a entrada do coro que repete a melodia apresentada pelo ponto. O tipo polifónico é interessante, pois há uma mistura entre o tonal e o modal. O alto e o ponto ao improvisarem sobre uma melodia numa tonalidade maior, acabam por vezes por alterar o 4º e o 7º grau assumindo assim a forma modal (Torres, 1998, p.33). São admiráveis os corais desta região onde as vozes bem projetadas entoam músicas populares e tradicionais portuguesas. Historicamente, este cante poderá ter origem cristã ou árabe, pois existem defensores das duas teses (Weffort, 2006, p.106 e 107).

A primeira particularidade que nele se pode assinalar é o tratar-se de um canto coletivo. Na sua mais eminente expressão étnica e artística, a música folclórica alentejana é uma música coral, de formulação polifónica (por aqui diverge ela radicalmente da música árabe), o mais geralmente cantada por indivíduos do sexo masculino, fatores que conferem a estes cantos uma expressão de gravidade, até mesmo de grandeza por vezes épica, não obstante o sentimento nostálgico, o lirismo repassadamente “saudoso” de que se acham impregnados (Weffort, 2006, p. 150).

### **1.5.6. Regiões dos Açores e da Madeira**

Algumas das mais belas canções populares portuguesas são oriundas do arquipélago dos açores. As suas melodias simples, abordam uma temática muito particular das ilhas, como as romarias, as danças tradicionais e o mar. Neste arquipélago, as primeiras recolhas de música tradicional remontam para o início da década de 20, do século passado, mas não é possível atualmente pormenorizar de que modo foram realizadas (Câmara, 2001, p. 16).

A recolha e publicação de música do arquipélago da Madeira teve um contributo essencial na primeira metade do século XX. O folclorista local Carlos M. Santos publica em 1937 *Tocares e Cantares da Ilha* e, já em 1942, *Trovas e Bailados da Ilha*. Este autor contribuiu assim, de forma crucial, para a preservação do património musical do povo madeirense. Recentemente, Artur Andrade e António Aragão

fizeram recolhas fonográficas, disponíveis agora em disco, em diversas localidades da ilha da Madeira (Câmara, 2001, p. 15).

### **1.5.7. O Fado**

Para terminar esta reflexão sobre a música popular e tradicional por regiões, não se poderia deixar de abordar aquele que é o género musical mais português, o fado. Este género um musical é o rosto da Música Popular e Tradicional portuguesa dentro e fora de Portugal. É claramente um Ícone da cidade de Lisboa (Mendonça, 2012, p. 71). Por outro lado, em Coimbra o fado está mais associado à atividade académica. Como é característico nesta cidade, canta-se e toca-se a saudade dos verdes anos da vida universitária. O instrumento, parte integrante deste género musical, é a guitarra portuguesa cuja a afinação diverge de Lisboa para Coimbra.

Para Lopes-Graça a canção portuguesa era sofrida. Este compositor era purista, pois acreditava na existência de um folclore autêntico, que contrastava com o que denominava de “contrafação folclórica”. Sendo assim, Fernando Lopes-Graça propõe duas classificações possíveis para a canção portuguesa: a primeira monódicas e polifónicas, e a segunda tonais, modais e cromáticas (Sardo, 2007, p.451).

Lopes-Graça em 1950 e 1960 faz uma reflexão sobre a canção popular portuguesa, expressando a sua opinião claramente negativa em relação ao fado, vindo-o a chamar a este género musical português “vômito do povo”. Associado também a estas décadas, está a reabilitação e afirmação do fado como canção nacional. O que é facto é que era conveniente, dentro do panorama político português, a manutenção do fado como canção universal do nosso país. Por este motivo, o Estado Novo permitia a inclusão deste género na programação da rádio e a sua apresentação no teatro e na revista (Sardo, 2007, p.451).

O filme “Severa” de Leitão de Barros, de 1931 reflete um pouco da promoção do fado pelos setores artísticos vanguardistas da época. Este filme, sendo o primeiro filme sonoro português, teve como tema o fado e baseava-se numa novela de Júlio Dantas. Posto isto, este género musical viria a ser uma constante na produção cinematográfica portuguesa nos anos 30 e 40, acabando por ser um fenómeno de audiências que alimentavam a rádio, a indústria discográfica e o comércio editorial de partituras (Sardo, 2007, p.451 e 452).



Figura 5 - Cartaz publicitário do filme “A Severa” de 1931<sup>14</sup>.

Tanto no que diz respeito ao teatro como no que toca ao cinema, os fados de maior sucesso cantados nos palcos ou no ecrã são em geral editados depois em partitura para piano solo ou canto e piano para irem assim alimentar a prática musical doméstica que já tínhamos visto estar ligada ao fado desde pelo menos 1870 (Nery, 2004, p.218 citado em Sardo, 2007, p.452).

O fado mantém assim uma tolerância política, tornando-se quase institucional no início da segunda metade do século XX, embora a rádio reproduzir-se regularmente as vozes de Maria Teresa de Noronha e de Amália Rodrigues desde os anos 30. A grande noite de fado surge em 1951 por iniciativa da Caixa de Previdência dos Profissionais da Imprensa de Lisboa. Este invento fez com vários cantores se projetassem, assumindo assim muitos o estatuto de “fadistas profissionais”. A aceitação pelo Estado Novo deste género musical popular deu com que este se desenvolvesse, passando das casas de fado e tabernas aos grandes palcos nacionais e internacionais, transformando-se num «ícone de portugalidade».

---

<sup>14</sup> Autorizado por Jorge Leite. Disponível em: <http://restosdecoleccion.blogspot.com/2018/08/a-severa-primeiro-filme-sonoro-fonofilme.html>

A tolerância do fado, por parte do regime político da época, alterou a sua faceta irreverente e de crítica social, associando-lhe uma temática saudosista e bucólica (Sardo, 2017, p.453).

Sardo (2007, p.453) faz uma ligação muito interessante entre os interesses do estado Novo e o fado interpretado por Amália Rodrigues” Uma Casa Portuguesa”. Segundo esta autora, o regime político português tinha a intenção de passar uma mensagem ao povo de humildade e contentamento na pobreza. Na minha opinião, a letra desta canção incide primeiramente na beleza da solidariedade para com as outras pessoas, levando o povo a interiorizar a segunda parte da mensagem, que remete para o orgulho que é ter um humilde e pobre lar. Esta temática enquadra-se naquilo que foi estilo de vida imposto pelo ao estado português durante anos.

*Numa casa portuguesa fica bem,  
pão e vinho sobre a mesa.  
E se à porta humildemente bate alguém,  
senta-se à mesa com a gente.  
Fica bem essa fraqueza, fica bem,  
que o povo nunca a desmente.  
A alegria da pobreza está nesta grande riqueza  
de dar e ficar contente.  
  
(...) No conforto pobrezinho do meu lar,  
há fartura de carinho.  
A cortina da janela e o luar,  
mais o sol que bate nela.  
Basta pouco, pouquinho pra alegrar,  
uma existência singela.  
É só amor, pão e vinho,  
e um caldo verde, verdinho a fumegar na tijela!*

(Excerto da letra da canção portuguesa “uma casa portuguesa” escrita em 1953 por Reinaldo Ferreira imortalizado por Amália Rodrigues)

## **1.6. O Canto no Ensino do Trompete**

O trompete é um dos instrumentos mais antigos do mundo. A primeira representação da do trompete, foi feita há cerca de 1500 anos a.C., e chegou até aos dias johe através de pinturas

encontradas no túmulo do faraó egípcio Tutankhamon. Ao longo da história inúmeras civilizações, tais como antiga Grécia, China, Índia, Roma Antiga e Tibete tiveram o Trompete enraizado nas suas culturas. É comum, nas escrituras bíblicas, aparecerem várias referências ao trompete, instrumento que através do som representa, para esta religião, vozes de anjos (Vasco, 2009, p.16).

Ou longo de vários séculos a construção do instrumento foi se alternando, conforme as particularidades musicais de cada período. O trompete moderno é um instrumento bastante evoluído mecanicamente em relação aos seus antecessores. Este instrumento é extremamente versátil no que diz respeito à adaptação aos diferentes estilos musicais. É comum associarmos o trompete à orquestra, no entanto, é também um instrumento muito presente na música jazz, pop e folk. Importante também será referir que, no âmbito da música antiga, há um papel muito relevante do *piccolo* e do trompete natural.

(...) nos séculos XVII e XVIII, um novo trompete ganhou popularidade: a trompete natural (surge por volta de 1663). Trata-se de uma Trompete constituída por um tubo metálico cilíndrico sem quaisquer válvulas, tendo numa extremidade uma espécie de bocal e na outra uma campânula, e que produz harmônicos naturais. Era habitual, ao utilizar várias trompetes em conjunto, cada uma delas usar só os harmônicos de uma determinada zona (Faria, 2009, p.17).

É natural associar o canto a qualquer instrumento. Sendo o trompete um instrumento de sopros, é possível até compara-la à técnica da respiração do canto. O canto é o instrumento musical natural do ser humano. A carga emocional que o canto possui é uma ferramenta de todo valiosa, que permite perceber e desenvolver a componente expressiva da música. Quando um instrumentista faz a analogia entre o canto e o seu instrumento, percebe que há muitos pontos comuns que podem ser aproveitados para o seu desenvolvimento enquanto músico.

Na educação musical o canto assume um papel essencial, pois é a melhor forma de desenvolver a audição interior (Willems, 1970, p.23). O canto tem um papel importantíssimo também no ensino do trompete. No ensino do 1º e 2º ciclos deste instrumento, o canto, é um valiosíssimo meio para que os alunos assimilem fundamentos base da música. Segundo Torres (1998, p.23) se o aluno conseguir imitar a cantar corretamente a melodia e o texto de uma canção tradicionais, irá desenvolver a sua memória auditiva e aumentar o vocabulário da língua materna. Diz ainda que «se compreende e identifica os conceitos da linguagem musical e os adapta a outras canções, desenvolve o nível intelectual; se memoriza canções com textos e o nome das notas, desenvolve a memória em geral e a leitura musical; se interpreta ou observa várias versões da mesma canção, desenvolve o sentido estético; se pratica

música de conjunto coral ou instrumental, desenvolve ainda o sentido social» (1998, 23). Para Kodaly (1946, citado em Torres, 1998, p.43) os alunos que aprendem, antes de tocar um instrumento, a cantar, assimilam mais depressa a melodia. Este pedagogo completa dizendo que, resultado do canto, os alunos ficam com uma leitura mais apurada. Isto fará com que estes mais facilmente acedam à “obra dos grandes espíritos”, e que conheçam mais composições com menos esforço e em menos tempo.

(...) o Método de Kodaly depende do canto, o mais importante de todos os meios musicais de expressão. As crianças, tendo já abordado o canto na sua formação musical no berçário, continuam, de forma ativa, a cantar ao longo da sua formação musical nas escolas de música, conservatórios gerais e especializados, e até mesmo na Academia Liszt. Mesmo que uma criança nunca aprenda a tocar o instrumento, ela terá sempre esse excelente meio para a compreensão e apreciação da música (...). Kodaly considerou a voz humana o instrumento mais imediato e disponível para o homem e como melhor meio de aproximação e apreciação da música. Toda música pode ser cantada; nas melhores performances das orquestras de alto nível, as cordas e instrumentos de sopro simplesmente cantam (Szonyi, 1990, p.29)<sup>15</sup>.

O trompete é um instrumento que, dentro da família dos sopros de metal, é conhecido pela sua dificuldade física, derivado de ter um bocal muito pequeno. O cansaço físico nas aulas dos músculos da cara dos alunos é muito frequente. Muitas vezes, a aula ainda está a meio e já o aluno não consegue tocar mais. Este facto deve-se, essencialmente, ao pouco domínio técnico do instrumento, o que faz com que a gestão do cansaço não seja feita da melhor maneira. Nesse sentido, o canto deverá ser um recurso chave nas aulas deste instrumento. Como referi anteriormente, os alunos numa fase inicial do estudo do Trompete apresentam dificuldades físicas em tocar constantemente durante a aula. Logo, o recurso ao trabalho do canto fará com o aluno possa «descansar» ao longo da aula, e assimilar outros fundamentos relevantes no Trompete. Com a aplicação de canções populares no ensino deste instrumento, este processo pedagógico será completo. O aluno não só fará uma maior gestão muscular ao longo da aula,

---

<sup>15</sup> Traduzido de: «(...), the Kodaly Method depends upon singing, the most importante of all musical means of expression. Children, having already approached all their music-making by singing at the nursery school, continue to sing throughout their active musical education at general and specialist music schools or conservatoires, and even Liszt Academy. Even if he never learns to play na instrument, a child will always have this excelente means to the understanding and appreciation of music (...). Kodaly considered the human voice to the instrument which is most immediately available to man and as the best means of approaching and appreciating music. All music can be referred to singing; in the best performances of top-rank orchestras, the strings and wind instruments simply sing (Szonyi, 1990, p. 29)».

podendo retirar ainda mais partido da mesma, como também poderá assimilar melhor a afinação entre intervalos, desenvolver o seu sentido rítmico, e tomar consciência da frase melódica. Ainda poderá aumentar o seu conhecimento sobre a sua língua materna, assegurando a preservação da música que reflete as suas origens, e à qual pertence.

Daremos especial importância à qualidade expressiva do canto que, ao fazer com que a melodia seja vivenciada, torna-a mais próxima da sensibilidade da criança (Gainza, 1977, p.4 e 5)<sup>16</sup>.

Segundo Willems (1970, p.74) as canções que se ensinam às crianças e jovens são muitas vezes difíceis, o que leva a que estes alunos não tenham uma boa ligação inicial com estas canções. A escolha deve ser bem deliberada. É importante que o aluno se identifique com a canção, podendo desta forma retirar os devidos benefícios da mesma. A motivação para o estudo dos alunos, nesta minha investigação, é um ponto crucial. O aluno, ao gostar da canção, terá outro ânimo para tocar e cantar mais vezes fora da sala de aula. Outra das características principais das canções para Willems (1970, p.74) é o fato de terem palavras que conduzem por vezes ao sentimentalismo. Como refere este autor, muitos dos melhores pedagogos recomendam o uso de «belos cantos, simples e profundos», nos quais a prosódia deve ser tida em conta. Para mim, terá mais valor uma canção que tenha uma boa articulação entre letra e música, do que uma que tenha apenas uma melodia bonita.

Em contrapartida, terá que haver uma adaptação constante ao aluno, para perceber até que o ponto este repertório está a ser benéfico para ele. Ao longo dos vários anos de formação contactei com muitos trompetistas, e encontrei sempre alguém que não se sentia muito confortável a cantar, e também que era muito seletivo na escolha do repertório.

A rejeição que a criança experimenta, na proximidade da adolescência(...) tem, no nosso entender, a mesma raiz e a mesma explicação que outras tantas rejeições temporárias de objetos e situações; Afetando muito de perto, provocando uma ansiedade natural que o “empurra” a fugir de si mesmo, e para investigar o mundo exterior, refugiando-se no mutável e na moda (Gainza, 1977, p.32)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Traduzido de: «Daremos especial importancia a la calidad expresiva del canto que, al volver más vívida la melodía, la convierte modelo más próximo a la sensibilidad del niño».

<sup>17</sup> Traduzido de: «El rechazo que el niño experimenta, en la proximidad de la adolescencia, por aquello que le es propio o cercano- el folklore nacional en este caso- unido al encandilamiento que le produce lo ajeno, tiene a nuestro entender la misma raíz y la misma explicación que otros tantos rechazos temporarios de objetos y situaciones; por afectaría muy de cerca, le provocan una ansiedad natural que lo impulsa a huir de si mismo e indagar en el mundo exterior, refugiándose en lo cambiante e en la moda».

O aluno, para aproveitar o valor total que uma canção lhe pode oferecer, deverá escolher dentro de um lote de canções selecionadas pelo professor. Será benéfico para o aluno de Trompete cantar as melodias e o respetivo texto da canção. A alternância entre o canto e a execução no trompete formarão alunos musicalmente mais completos, dinâmicos e capazes. As crianças poderão assim desenvolver componentes importantes com a prática vocal e a memória auditiva. O objetivo será que os alunos do 1º e 2º ciclos do ensino vocacional de música, estejam mais motivados na prática do trompete, e que cresçam numa escola que lhe ofereça um ensino mais completo e diversificado.

Assim como o arquiteto utiliza-se do corpo humano para conceber as escalas de suas estruturas de vida cotidiana, a voz humana, em conexão com o ouvido, deve fornecer os referenciais para as discussões acústico saudáveis à vida (Schafer, 1991, p.207).

## **1.7. Kodaly**

Kodaly, licenciado em estudo Germânicos e Húngaros em 1906, era um homem do saber. Dominava vários idiomas, tais como o grego, o latim, o húngaro, o alemão, o inglês, o francês e o italiano. Em 1904 diplomou-se em composição na *Zene Akademia* de Budapeste, atualmente Academia Liszt. Concluiu a tese de Doutoramento em Filosofia em 1906 com o título da tese "*A Magyar Népal Strofászerkezete*" (Estrutura Estrófica da Canção do Povo Magiar). Este homem, com uma vasta formação académica, veio deixar uma das obras importantes no campo da pedagogia musical (Cruz, 1998, p. 4).

No Método Húngaro está bem presente a questão da importância da música tradicional na iniciação. Kodaly é a grande figura desta forma de pensar a educação musical. Este compositor desenvolveu um conceito pedagógico baseado nas tradições musicais e culturais da Hungria e da Europa. Uma componente essencial do conceito educacional de Zoltán Kodály é o uso constante de canções tradicionais, populares e folclóricas no currículo da educação musical nas escolas. Para Kodaly, as crianças deveriam iniciar os estudos musicais apenas com canções populares da Hungria e, posteriormente, é que irão ao encontro da melhor música da tradição musical erudita da Europa (Swanwick, 1988, p.15). Gainza (1977, p. 33) afirma que a maciça musicalização do povo húngaro, que o compositor e pedagogo Zoltan Kodaly planejou e executou com vários pedagogos da época, foi alcançada acima de tudo pela nobreza e autenticidade dos materiais musicais usados. O que constitui a essência do sistema pedagógico de Zoltan Kodaly, que por sua vez inspira novas produções musicais, é o folclore de seu povo (Gainza, 1977, p.33). Esta forma de pensar a pedagogia musical, foi integrada

na educação musical do ensino genérico e ensino artístico na Hungria. O Instituto Kodaly da Academia de Música Liszt (na cidade de Kecskemét) tem as escolas do ensino artístico especializado como seu principal centro de difusão (Nemes, 2018).

Embora o conceito tenha sido criado na Hungria, graças aos seus princípios, às práticas pedagógicas bem estruturadas, bem como ao seu humanismo intrínseco, pode ser adotado em qualquer outro país desde que, tenha sido estudado criteriosamente e que, as especificidades locais sejam tomadas em conta (Nemes, 2018, diretor pedagógico do Instituto Kodaly).

Kodaly era um defensor da inserção de canções populares no ensino de música. Era pedagogo valorizava muito o canto nas aulas desde tenra idade. Kodaly, tal como Bartók, escreveu várias obras para canto, expressamente a pensar na população escolar. Era comum as suas obras terem poemas e melodias populares, pois estes acreditavam que para as crianças era mais fácil aprender aquilo que lhe é mais “familiar”. A utilização deste material didático contribui ainda para a preservação do património musical do seu país (Cruz, 1998, p. 6). Uma criança aprender a falar, ouvindo e reproduzindo em imitação. Quando abordados a temática das canções tradicionais e populares, associamos sempre uma letra na língua materna (Torres, 1998, p. 23). Torres (1998, p. 23) refuta assim a ideia de que: “a ascensão natural, a melodia e o ritmo numa língua estão implícitas nas suas canções, e com maior evidência na poesia popular, originando determinados padrões que caracterizam a sua originalidade musical”.

Kodaly afirma que as canções folclóricas em simultâneo com a língua materna da criança, devem ser adquiridas quando a criança é ainda muito jovem. A canção folclórica húngara, para as crianças húngaras, é a base da aprendizagem musical (Szonyi, 1990, p.25)<sup>18</sup>.

Apesar deste conceito ter sido criado na Hungria, como tem práticas pedagógicas e princípios bem organizados, onde o humanismo está bem presente, terá igualmente imenso valor se for aplicado em qualquer outro país. Será importante as especificidades locais serem tomadas em conta e terá que ser tenha sido estudado e aplicado com rigor (Nemes, 2018).

Os dez volumes do *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, o primeiro dos quais inteiramente dedicado à música infantil, contém mais de 1000 canções (Chosky, 1974). Esta publicação resultou de

---

<sup>18</sup> Traduzido de: «Kodaly maintained that folk-songs is the child's musical mother tongue must be acquired when the child is still very young, in the same manner as he learns to speak. For Hungarian children it's naturally Hungarian folk-song and consequently the music instruction here is based upon it (Szonyi, 1990, p. 25)».

uma recolha de repertório tradicional e na sua compilação e estudo do ponto de vista científico, na qual Kodaly foi um dos principais compositores envolvidos. (Hargreaves 1986, citado por Lopes 2004).

Segundo Kodaly (1946, citado em Torres, 1998, p.43) os jovens devem ser ensinados, sempre que seja possível, através de boa música. Diz ainda que para um bom ensino das crianças e jovens que estão a dar os primeiros passos na música é necessário bons professores e boa literatura. Kodaly (1946, citado em Torres, 1998, p.43) afirma que “a música é de todos”, ela é parte indispensável da cultura humana universal. Desta forma, a escola deve acolher toda e qualquer criança independente das apetências naturais que demonstra na fase inicial de aprendizagem. Todas as crianças devem ter acesso ao ensino de música e todos os professores devem acolher e ensinar da melhor forma todos os seus alunos.

## **1.8. Suzuki**

Shinichi Suzuki defende que os pais podem contribuir para uma melhor aprendizagem dos filhos. Quando responsabilizamos apenas os professores e as crianças o processo ensino aprendizagem, estamos a encurtar e a condicionar as ferramentas que dispomos para uma melhor qualidade de ensino. No século XXI, temos que alargar as possibilidades para que as crianças e jovens aprendam de uma forma mais eficaz e consistente. Os pais são um ponto de união indispensável ao sucesso escolar dos alunos. Eles passam mais tempo com os filhos do que os professores, o que faz com que tenham mais momentos para consolidar aprendizagens aprendidas na escola. Além disso, carregam um “estatuto emocional”, que lhes proporcionam uma relação de extrema proximidade, e lhes permitem nas circunstâncias certas, perceber interesses, dificuldades e comportamentos.

Suzuki nasceu em Nagoya, no Japão, a 1898, Japão. Iniciou o estudo de violina apenas aos dezassete anos, embora tivesse trabalhado na sua infância na fábrica de violinos do pai. Viajou para Berlim, depois de terminar os estudos no Japão, onde foi aluno de Karl Klinger durante oito anos. Voltou para o Japão, em 1928, e fundou o Suzuki-Quarteto e a Orquestra de Cordas de Tóquio. Descobriu a grande capacidade de lecionar a crianças, quando iniciou a carreira de professor universitário no Japão (Fernandes, 2011, p.38).

Em 1945, com o fim da Segunda Guerra Mundial, Suzuki foi convidado ser professor em Matsumoto. Aceitou, especialmente, porque queria aplicar o seu processo de educação musical nas crianças. Passado um ano, e depois do sucesso que a sua pedagogia teve nas crianças, fundou em 1950, o Instituto de Educação do Talento, que se viria a tornar internacionalmente conhecido. A ideia

pedagógicas de Suzuki fizeram com que muitas pessoas ganhassem um novo alento, depois da dura guerra que o Japão atravessou. Shinichi Suzuki fica conhecido no Estados Unidos depois de filme exibido em 1958, em que os seus alunos eram protagonistas. Em 1964, Suzuki e alguns dos seus alunos foram convidados para dar alguns concertos nos Estados Unidos pela Associação Americana dos Pedagogos de Instrumentos de Corda (Fernandes, 2011, p.38 e 39).

Suzuki desenvolveu o seu famoso método usado especialmente por professores de violino em todo o mundo. Atualmente existem adaptações para outros instrumentos, como por exemplo piano (Sousa, 1995, p.10). Para Suzuki todas as crianças têm potencial para tocar um instrumento. Este método é indicado a crianças e jovens que, depois das aulas levam uma gravação para casa para terem esse material áudio como auxiliar do estudo. Os pais colaboram nesta aprendizagem, acompanhando e orientando o estudo das crianças. (Pagano citado em Sousa, 1995, p 38 e 38).

Na fase inicial da aprendizagem de um instrumento, os pais desempenham um papel crucial (se não o mais importante) (Santos, 2016, p.55).

Um dos objetivos que esta investigação se propõe explorar é o acompanhamento do estudo por parte dos pais. Se os alunos tiveram apoio no estudo do instrumento em casa, o progresso será maior. Os pais, certamente conhecerão melhor as canções que os seus filhos. Segundo Gainza (1977, p.4), quem canta com a uma criança, ou está ao lado de uma criança que canta, aprende a identificar-se com ela, e através da repetição, criam um jogo espontâneo e profundo. Esta será uma das razões para os pais auxiliarem os filhos, mesmo que não tenham formação musical. Suzuki sugere as seguintes condições para desenvolver as competências ao nível máximo: iniciar o mais cedo possível o instrumento, gerar o melhor ambiente possível, utilizar um bom método de ensino, transmitir e desenvolver um hábito de estudo, e ter os melhores professores. É nesta conjuntura que a relação triangular entre professores, pais e alunos é fundamental no desenvolvimento da criança (Eizaguirre, 2014, p. 27).

O destino das crianças está nas mãos dos pais. (Suzuki, 1971, também citado por Eizaguirre, 2014, p.27)<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Frase original: «*The destiny of a child is in his parents' hands*».

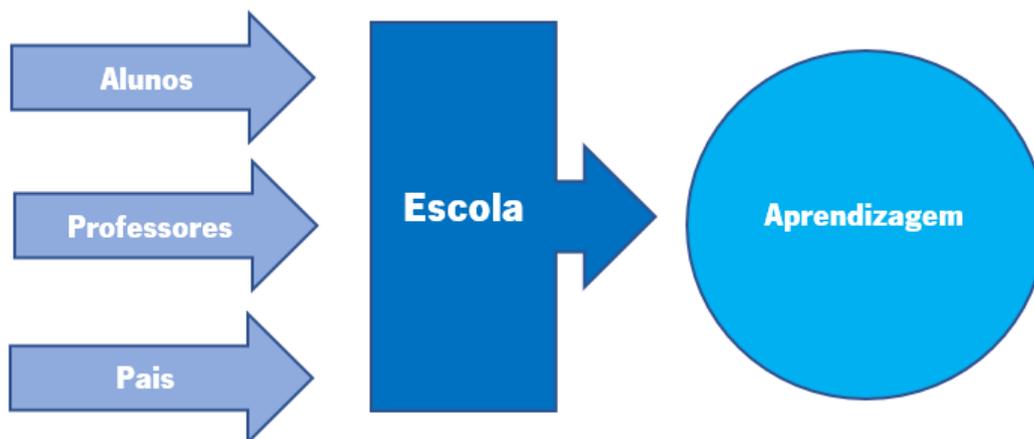


Figura 6 - Ilustração da Visão de Suzuki.

Para que os alunos possam melhorar os seus resultados, terá que haver uma melhor articulação entre a família e a escola. Nos dias que correm é difícil solicitar a presença dos pais nas aulas dos filhos, pois a grande parte dos seus horários laborais, maioritariamente, não o permitiriam, além de que se tornaria cansativo para eles. Inserir repertório tradicional português no ensino vocacional poderia criar uma “relação musical” benéfica entre pais e os alunos. O facto dos pais conhecerem as canções fará com que estes possam acompanhar o estudo dos filhos em casa.

Todas as pessoas aprenderiam a cantar corretamente, mais ainda, a ler e escrever as suas próprias ideias musicais, se pais e professores evocassem o ensino da música com a mesma paciência, convicção e cuidado com que os encorajam a falar sua língua materna. A música deve ser a primeira língua que a criança aprende, depois da sua própria língua ou mesmo junto com ela (Gainza, 1977, p.3)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Traduzido de: «Todas las personas aprenderían a cantar correctamente y más aún, a leer y escribir sus propias ideas musicales si los padre e maestros se abocaran a la enseñanza del canto con la misma paciencia, convicción y cuidado que los anima que el idioma materno a sus vástagos. La música debería ser el primer idioma que el niño dominara después de su propia lengua o junto con ella».

## **2. Capítulo II – Contexto e Plano Geral de Intervenção**

### **2.1. Instituição de Ensino**

O estágio profissional foi desenvolvido no Conservatório Bomfim. Este conservatório, anteriormente Companhia da Música, foi criado em 1993. Ao longo da sua história realizou protocolos com a Câmara Municipal de Braga, Universidade do Minho e com o instituto Português de Museus, tornando-se assim uma referência cultural no campo artístico. Está sobre tutela da Fundação Stela e Oswaldo Bomfim, Instituição particular Solidariedade Social de Utilidade Pública e de Organização não governamental. O projeto educativo do Conservatório Bomfim pretende promover a cultura a um nível de excelência. (Conservatório Bomfim, 2013, citado por Eizaguirre, 2014).

O Conservatório Bomfim assinou em 2008 um protocolo com a câmara Municipal de Braga, que permite a cedência de novas instalações, construídas de raiz e projetadas pelo reputado arquiteto Eduardo Souta de Moura, situadas no Mercado Cultural do Carandá e que se encontram em funcionamento desde o ano letivo de 2010/2011. O arquiteto Eduardo Souta de Moura foi premiado em 2011 com o Pritzker, o mais alto prémio da arquitetura, que distingue o excepcional trabalho do arquiteto; e o Prémio *IHRU* em 2012, pela reconversão do antigo Mercado do carandá, para o Mercado Cultural onde se encontra hoje o Conservatório Bomfim (Conservatório Bomfim, 2018).

A Fundação Bomfim, enquanto Entidade Titular do Conservatório Bomfim, foi criada em 1993 e é uma IPSS e ONG-D. "Servir o próximo" é o lema desta fundação que se inspira na parábola do "Bom Samaritano" da religião católica.

Tabela 3 - Órgãos de gestão do Conservatório Bomfim

<b>Órgãos de gestão do Conservatório Bomfim:</b>
a) o Conselho de Administração da Fundação Bomfim;
b) a Direção Pedagógica
c) Conselho Pedagógico;
d) os Departamentos Curriculares.

O Conselho de Administração da Fundação Bomfim é constituído por sete elementos, segundo os Estatutos da Fundação Bomfim e é eleito pela Assembleia Geral da Igreja Evangélica Baptista de Braga. Ao abrigo do Artigo 38.º do Decreto-Lei n.º 152/2013, é seu dever:

- a) Definir orientações gerais para a escola;
- b) Assegurar os investimentos necessários ao normal funcionamento do estabelecimento;
- c) Representar a escola em todos os assuntos de natureza administrativa e financeira;
- d) Responder pela correta aplicação dos apoios financeiros recebidos;
- e) Estabelecer a organização administrativa e as condições de funcionamento da escola;
- f) Assegurar a contratação e a gestão do pessoal;
- g) Prestar ao Ministério da Educação e Ciência as informações que este, nos termos da lei, solicitar;
- h) Assegurar a divulgação pública do projeto educativo, das condições de ensino e os resultados académicos obtidos pela escola, nomeadamente nas provas e exames nacionais, e tornar públicas as demais informações necessárias a uma escolha informada a ser feita pelas famílias e pelos alunos;
- i) Manter registos escolares dos alunos, em condições de autenticidade e segurança;
- j) Cumprir as demais obrigações impostas por lei;

(Conservatório Bomfim, 2018)

A execução do Projeto Educativo no final de cada ano letivo é da competência do Conselho de Administração, tal como e o cumprimento do Regulamento Interno, bem a aplicação da Carta de Valores e Princípios da Fundação Bomfim. De três em três anos, sob proposta da Direção Pedagógica, procede-se à revisão do Projeto Educativo.

Segundo ainda com o espírito que preside à Lei de Bases do Sistema Educativo (Lei n.º 49/2005, de 30 de agosto), o projeto educativo, desenvolvido pelo Conservatório Bomfim, visa «contribuir para o desenvolvimento global da personalidade através do cultivo dos valores éticos, estéticos, do trabalho, respeito pela diferença, e, desse modo, contribuir para a construção de indivíduos participantes na vida democrática, enquanto cidadãos ativos, críticos e intervenientes» (Conservatório Bomfim, 2018).

(...) procura contribuir no âmbito da sua atividade, para a preservação da memória coletiva, valorizando o património musical português, sem prejuízo da matriz europeia e do diálogo intercultural de que resulta a matriz internacional da prática e repertório musical. Procura ainda estimular a participação dos diversos intervenientes do processo educativo na construção da comunidade escolar, contribuindo desse modo para uma cidadania participada, interveniente, crítica e responsável, ao

mesmo tempo que promove, pela criação de mecanismos de articulação com a sociedade, as autarquias, e as universidades da região, uma profícua interação entre a comunidade escolar e a comunidade em geral (Conservatório Bomfim, 2018).

### 2.1.1. Estrutura Organizacional do Conservatório Bomfim

Em consonância com o disposto no Decreto-Lei 344/90, em particular, no seu Art. 2º, é também objetivo do Conservatório Bomfim promover o acesso à cultura, à comunicação e expressão musical, educar a fruição estética e potenciar a capacidade crítica, bem como detetar aptidões específicas, proporcionando para o efeito formação especializada de excelência, a nível vocacional e profissional, destinada a executantes e potenciais profissionais da música.

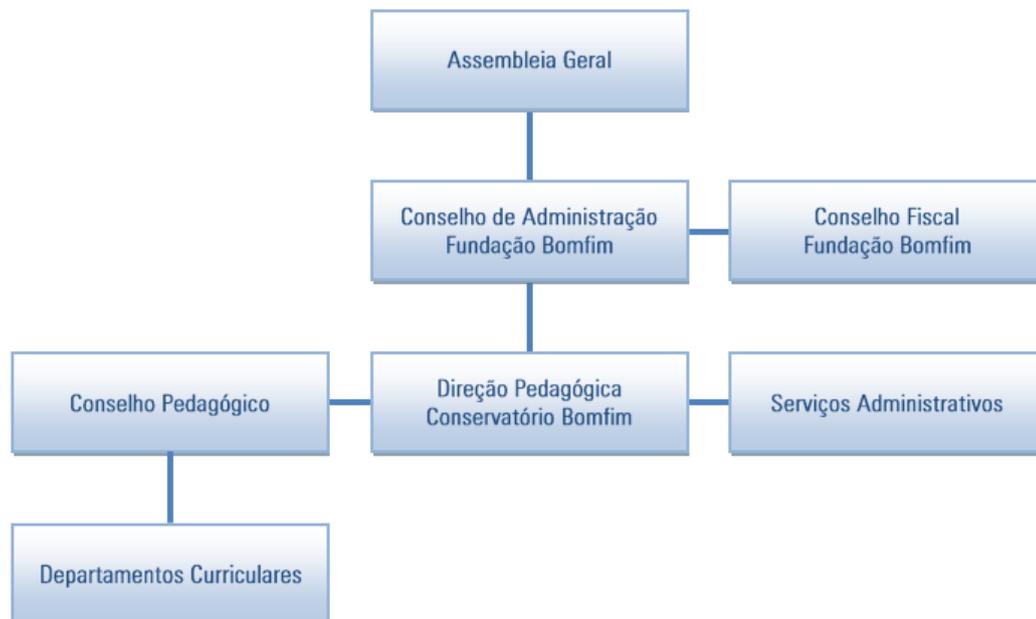


Figura 7 - Organograma da Estrutura Organizacional do Conservatório Bomfim

O Conservatório Bomfim tem como objetivo identificar, estimular e desenvolver as capacidades musicais das crianças, através de um ensino musical de grande exigência técnica e artística, adequado do ponto de vista pedagógico. Propõe igualmente e desenvolver o prazer da música, a autoestima, a sociabilidade, a educação estética e humanista dos seus alunos (Conservatório Bomfim, 2018).

Este estabelecimento conta com cerca de 400 alunos, sendo que grande parte está em regime articulado. Foi em 2002 que o Conservatório Bomfim, na altura Companhia da Música, passou a ser um Estabelecimento de Ensino Particular e Cooperativo especializado em música, em regime de paralelismo pedagógico e reconhecido pelo Ministério da Educação, sendo posteriormente reconhecida a sua autonomia pedagógica em 2013, aquando da publicação no Diário da República do Estatuto do Ensino

Particular e cooperativo (Conservatório Bomfim, 2018). Os professores que lecionam neste Conservatório de ensino são profissionalizados e conta com vários alunos premiados em concursos nacionais e internacionais (Conservatório Bomfim, 2013, citado por Eizaguirre, 2014). Criada pela Fundação Bomfim, Instituição Particular de Solidariedade Social (IPSS) e Organização Não Governamental para o Desenvolvimento (ONGD), sem fins lucrativos, que emerge da Igreja Evangélica Baptista de Braga, o Conservatório Bomfim reclama para si os valores cristãos da entidade instituidora, promovendo, no âmbito do ensino artístico, a solidariedade, o desenvolvimento pessoal, social e espiritual, e a cooperação entre os povos.

## **2.2. Professor Orientador Cooperante**

O professor cooperante nasceu a 27 de fevereiro de 1983 em Calvos, Póvoa de Lanhoso. Aos 8 anos iniciou os seus estudos musicais na Banda Musical de Calvos com o Maestro José Costa. Ingressou em 1997 na Academia de Música Valentim Moreira de Sá na Classe de Trompete do professor Vasco Faria, terminando o 8º grau em 2009 com 18 valores. Posteriormente, nesta mesma Academia colaborou com a Orquestra de Sopros sob a direção do professor Vítor Matos, na qual fez vários em Portugal e Espanha, apresentando-se a solo pela primeira vez em 2001.

Em 2011 licenciou-se em Música na Universidade do Minho, onde estudou com os professores de Trompete Vasco Faria e Pierre Dutot. Durante o percurso académico frequentou Masterclasses com os Professores Vasco Faria, Steven Mason, John Aigi Hurn, Kevin Wauldron e Pierre Dutot. Trabalhou com os maestros Vítor Matos, Pedro Neves, Toby Hofman, Jean Marc Burfin, Francois Benda, entre outros. Colaborou com a Orquestra Académica da Universidade do Minho, Orquestra do Minho, Orquestra do Norte e Orquestra Bomfim. É docente desde 2009 de Trompete e Classe Conjunto na Companhia da Música/Conservatório Bomfim em Braga. Leciona desde 2011 as mesmas disciplinas na Academia de Música Valentim Moreira de Sá/Conservatório de Guimarães.

A convite da Federação de Bandas do Minho, em 2013, participou como orientador do naipe de Trompetes no estágio de Orquestra de Sopros desta federação. No ano letivo 2013/2014 foi diretor artístico da Sociedade Filarmónica de Vilar Chão em Vieira do Minho.

Participa regularmente em cursos de aperfeiçoamento na área de direção de orquestra, destacando-se o último com o maestro Jean Marc Burfin. Em 2015 terminou o Mestrado em Ensino de

Música no grupo de recrutamento M 21, ministrado pela Universidade do Minho. É diretor artístico desde do ano de 2015 da Banda Musical de Calvos, bem como responsável pela escola de música.

## **2.3. Alunos**

### **2.3.1. Aluno A (Iniciação)**

O aluno A frequentou o 3º ano de iniciação, e é muito enérgico e falador. Ao longo deste ano letivo demonstrou constantemente falta de estudo. Durante grande parte do ano tentou arranjar estratégias para o tocar o mínimo possível nas aulas. Foi um aluno que no primeiro e segundo período não teve o melhor rendimento, pois tinha falta de confiança derivado do pouco estudo que diário do instrumento. O aluno A tem capacidades intelectuais, porem não as aplica no trompete por preguiça. Ao longo destes dois períodos, ele achou difíceis todas as peças que o professor lhe atribuiu. Apesar de tudo, a partir do terceiro período começou a estudar um pouco mais, e isso refletiu-se nas aulas. A sua atitude e disponibilidade foi muito diferente neste último período, as aulas para ele começaram a ter mais importância, e o seu aproveitamento melhorou consideravelmente.

No decorrer desta investigação recebeu a canção popular «Papagaio Louro». Esta peça começou a ser trabalhada nas aulas no início do segundo período, e teve um bom impacto no aluno. O aluno reagiu de forma muito reticente à a canção atribuída, no entanto, à medida que ia conhecendo melhor a peça foi evoluindo progressivamente. O aluno A não gostava de cantar, o que acabou por ser uma pequena barreira ao desenvolvimento deste projeto. Todavia, foi possível desenvolvê-lo com sucesso utilizando outros recursos pedagógicos.

<b>Peças atribuídas ao aluno A do Gradual dos Professores Vasco e Vítor Faria</b>	
2º Período	Peça: «Papagaio Louro»
3º Período	Peça: «O Pião»

Tabela 4 - Tabela 4 - Canções populares atribuídas ao aluno A.

### 2.3.2. Aluno B (Iniciação)

O aluno B frequenta o 1º ano de iniciação, e é muito inteligente e interessado. Ao longo deste ano letivo mostrou bastante trabalho e interesse e na disciplina. Tem uma personalidade forte e tem espírito competitivo, o que fez que a sua evolução tenha sido muito rápida e consistente. Cumpriu com muito aproveitamento a disciplina de trompete ao longo dos três períodos. Destaca-se dos restantes elementos da classe pelas suas boas prestações nas audições de trompete. Não reflete qualquer tipo de pressão associada à ansiedade de tocar em público. O seu comportamento variou bastante, pois teve aulas em que cooperava com os professores, e teve outras em que destabilizava o funcionamento normal das aulas através de atitudes infantis e um pouco arrogantes. Embora o seu comportamento não tenha sido o mais correto, apresenta qualidades que fazem prever um excelente percurso musical neste Conservatório.

A peça “O balão do João” foi a primeira peça a ser atribuída ao aluno B. Esta peça, que pertence ao gradual de trompete dos professores Vasco e Silva, começou a ser trabalhada no início do 2º período e teve um excelente impacto no aluno. O aluno reagiu de forma muito positiva à a canção atribuída e teve resultados admiráveis nas aulas.

Peças atribuídas ao aluno B do Gradual dos Professores Vasco e Silva Faria	
2º Período	Peça: “O Balão do João”
3º Período	Peça: “Lá vai uma, lá vão duas”

Tabela 5 - Canções populares atribuídas ao aluno B.

### 2.3.3. Aluno C (Iniciação)

O aluno C frequentou o 1º ano de iniciação, e é muito calado e pacato. Ao longo deste ano letivo demonstrou constantemente falta de estudo e uma grande apatia nas aulas e o instrumento. O aluno é muito inteligente, no entanto evolui muito lentamente nas aulas de Trompete por falta de concentração. Demonstra muita passividade em relação ao instrumento, em certos momentos nas aulas o aluno “desligava” completamente das aulas e ficava calado a pensar noutros assuntos não relacionados. Apesar das dificuldades de concentração, o aluno C cumpriu com aproveitamento a disciplina de

trompete. Como este aluno frequentou o primeiro ano de Iniciação, o trabalho sobre as peças ao longo do ano não foi tão intenso. O aluno C necessitou de mais tempo para aprender a componente de base técnica do instrumento.

Foi-lhe atribuída pelo professor cooperante a canção popular “Lá vai uma lá vão duas”. Esta peça, que pertence ao *Gradual de Iniciação para Trompete* utilizado neste estágio profissional, teve um impacto positivo no aluno. Embora o aluno reagiu-se de forma um pouco apática à canção atribuída, à medida que o aluno ia conhecendo e trabalhando a peça ficou mais motivado.

<b>Peças atribuídas ao aluno C do Gradual dos Professores Vasco e Silva Faria</b>	
2º Período	Peça: “Lá vai uma, lá vão duas”
3º Período	Peça: “O Balão do João”

Tabela 6 - Canções populares atribuídas ao aluno C.

#### **2.3.4. Aluno D (Iniciação)**

O aluno D frequentou o 4º ano de iniciação no Conservatório e ao longo de todo o ano demonstrou estudar imenso em casa, embora não o desenvolvesse o estudo da melhor forma. O aluno D tem apetência natural para tocar Trompete, apesar disso tem uma atitude muito infantil nas aulas que o impede de evoluir. O seu comportamento não foi o mais indicado nas aulas de trompete. Rejeitou várias vezes executar as peças e os estudos nas aulas, o que fez com a sua evolução não fosse consistente. O primeiro e segundo período para este aluno foram muito atribulados. Como a postura e a atitude do aluno não eram corretas nas aulas, a relação com o professor cooperante acabou por não ser a melhor. Já no terceiro período, o aluno conseguiu melhorar um pouco o comportamento, o que acabou por lhe proporcionar uma maior evolução nessa fase final. Se o seu comportamento fosse melhor, provavelmente o seu desempenho teria sido muito mais interessante. É um aluno que irá concorrer ao ensino articulado de música neste Conservatório. O nível do aluno é bom, no entanto terá a concorrência de alunos com percursos musicais mais favoráveis. Apesar deste percurso controverso, cumpriu com bom aproveitamento disciplina de trompete.

Recebeu do professor, no decorrer do meu projeto, a peça “O Pastor”. Esta canção popular do *Gradual de Iniciação para Trompete*, teve um excelente impacto no aluno. O aluno C gostou muito da canção atribuída, ao ponto de em poucas aulas a ter memorizado. Ficou bastante motivado com a peça,

o que resultou numa excelente audição realizada no final do segundo período. A peça “O Pastor” foi escolhida pelo aluno para a sua prova de acesso ao ensino articulado. O aluno C foi, comparativamente com todos os alunos que receberam uma peça do Gradual para Trompete dos Professores Vasco e Vitor faria, quem apresentou a maior evolução.

### **2.3.5. Aluno E (1ºGrau)**

O aluno E frequentou 1º Grau de trompete. Ao longo do ano demonstrou bastante trabalho e interesse e na disciplina de Trompete. Tem uma boa apetência natural para tocar Trompete e cumpriu com bastante aproveitamento esta disciplina. Destaca-se pela participação na audição geral do conservatório no final do 1º período. Como o aluno E é muito interessado, a sua evolução foi consistente ao longo do ano letivo. Como tem bastante talento, e caso a sua atitude madura e trabalhadora se mantenha até ao final do curso, prevê-se um excelente percurso neste Conservatório. O aluno E foi exemplar no que diz respeito à componente sócia afetiva, tanto para o professor cooperante como para o professor estagiário.

Recebeu do professor cooperante, no decorrer desta investigação, a peça “Histórias da Carochinha”. Esta peça, que pertence ao gradual de trompete dos professores Vasco e Silva, começou a ser trabalhada no início do 2º período. O aluno E reagiu de forma positiva à canção atribuída, tendo feito um bom trabalho ao longo deste projeto de investigação. Não apresentou dificuldades na interpretação e compreensão da canção popular. Destaca-se ainda a boa entoação do aluno que facilitou o trabalho nas aulas de intervenção. O aluno tem descendência estrangeira, todavia mostrou-se sempre muito disponível para colaborar num projeto de investigação que incide sobre música portuguesa. Esta disponibilidade e amabilidade serão elementos muito importantes que o aluno carregará consigo ao longo na sua vida.

### **2.3.6. Aluno F (2ºGrau)**

O aluno F frequentou o 2ºGrau de trompete no Conservatório Bomfim. Foi revelando um estudo regular ao longo do ano letivo. Nas aulas é muito falador, o que dá por vezes a perção que quer tocar o mínimo possível na aula. A personalidade do aluno reflete alguma ansiedade e impaciência perante determinadas situações. Este aluno gosta bastante do seu instrumento, porém, como é muito preguiçoso, não despende o tempo devido para o estudo diário de Trompete. Caso venha a aumentar e melhorar o seu estudo em casa, poderá alcançar resultados excelentes neste Conservatório. O aluno F tem apetência

natural para tocar Trompete, não só na componente técnica como também na componente interpretativa. O som, ao longo do ano letivo, foi a sua maior qualidade enquanto trompetista. Mostrou também uma boa flexibilidade de lábios, e uma articulação bastante precisa para um aluno de 2º Grau. Apesar de tudo, tem cumprido com muito aproveitamento a disciplina de trompete. Em todos os períodos do passado ano letivo o aluno terminou com classificação máxima à disciplina de Trompete.

Recebeu do professor cooperante a peça “O Cestinho do Anão”. Esta canção popular foi a canção mais difícil atribuída no projeto. O aluno gostou na melodia da canção, no entanto achou a peça difícil tecnicamente. O fato desta canção ser atribuída no início do 2º período, proporcionou ao aluno um longo período de tempo para trabalhar e maturar a peça. No 3º período o aluno F já sentia mais confiança nas suas capacidades, logo, sempre que o aluno tocava a canção popular “O cestinho do anão”, fazia excelentes *performances*. Destaque para qualidades vocais do aluno, que o ajudaram bastante na interiorização da peça.

### **2.3.7. Aluno G (2ºGrau)**

O aluno G frequentou o 2ºGrau em Trompete no Conservatório Bomfim, e é talentoso e um pouco desconcentrado concentrado. Ao longo do primeiro e segundo período demonstrou falta de foco ao executar Trompete nas aulas. O aluno G gosta muito do instrumento e tem interesse em tornar-se trompetista profissional no futuro. A eficiência da sua embocadura foi a maior qualidade do aluno ao longo do ano letivo. As outras componentes técnicas, como a flexibilidade, o registo e a coluna de ar também estiveram também num bom plano. Destaca-se pela positiva a sua participação Audição Geral no Conservatório no final do 1º período, onde só os alunos com melhores resultados a integram. Teve bastante aproveitamento na disciplina de Trompete, terminando os três períodos com classificação máxima.

Recebeu do professor a canção popular “Senhor Sapateiro”. O aluno G gostou bastante da canção atribuída e ultrapassou naturalmente as dificuldades da peça. A sua entoação não era muito desenvolvida, o que fez com que o aluno se sentisse desconfortável quando lhe foi pedido para cantar.

### **2.3.8. Aluno H (3ºGrau)**

O aluno H frequentou o 3ºGrau na disciplina de Trompete. Teve um excelente comportamento na sala de aula. Ao longo de todo o ano letivo demonstrou pouco estudo, exceto na semana antes das

provas. O aluno tinha um bom nível técnico, no entanto o som habitualmente apresentava um pouco de ruído. Ao longo das aulas percebia-se que o aluno não tinha um correto funcionamento da coluna de ar, o que fazia com que o seu registo agudo fosse limitado. Apresentava muita tensão na respiração, que era resultado do pouco estudo diário. Contudo, na semana antes das provas, o aluno estudava bastante e conseguia obter boas classificações à disciplina de Trompete. Obteve bom aproveitamento nesta disciplina nos três períodos do ano letivo. Destaca-se pela positiva a sua boa prova de avaliação de Trompete do primeiro período.

### **2.3.9. Aluno I (7ºGrau)**

O aluno I frequentou o 7ºGrau de Trompete no Conservatório Bomfim. Estudou os últimos 6 anos com outro professor de Trompete. Este aluno apresentava várias dificuldades que o impediam de abordar corretamente o instrumento, contudo ao longo do ano letivo demonstrou uma crescente evolução. A sua prova no 1º período não foi bem conseguida. Todavia, este aluno apresentou um progresso louvável durante o ano. Destaca-se pela positiva a evolução da sua coluna de ar, do som, e do registo. A motivação do aluno perante a aula de trompete tem vindo a crescer. Se o aluno continuar a evoluir a este ritmo no próximo ano letivo, pode acabar o 8º Grau com um bom nível artístico.

### **2.3.10. Aluno J (8ºGrau)**

O aluno J foi finalista do curso secundário de Trompete do Conservatório Bomfim. Iniciou o estudo de Trompete com outro professor. Este aluno demonstrou muito interesse e afincio na disciplina de instrumento. Ao longo do ano letivo, demonstrou uma crescente evolução. Tocou obras de referência no que diz respeito a repertório solístico para Trompete. Teve que fazer uma correção na embocadura para conseguir aumentar a sua resistência muscular facial. O aluno J não se sentia confortável com a sua embocadura, pois não conseguia fazer um estudo diário consistente por falta de resistência muscular. Destaca-se pela positiva a evolução da sua coluna de ar e do registo agudo. O aluno mostrou-se sempre muito motivado nas aulas de Trompete.

### **2.3.11. Orquestra Académica**

Esta aula corresponde à disciplina de Classe Conjunto dos alunos mais antigos do Conservatório. A Orquestra tem uma boa sonoridade e entrosamento. É uma Orquestra de sopros ainda sem o naipe de percussão. Os trombonistas da Orquestra, sendo apenas dois, tinham um papel um pouco mais difícil. Um dos elementos faltava bastante, o que fez com que este naipe não tivesse o devido progresso. Só no 3º período é que se juntou um trompista à Orquestra. Até lá, este naipe não tinha representantes. Ao longo deste ano letivo, os alunos demonstraram bastante evolução. São alunos muito motivados e com um excelente comportamento. Nas aulas trabalharam-se certas passagens mais complicadas. Nesta disciplina, durante o ano letivo, interpretaram-se várias peças, mas a que mereceu mais destaque foi a “Danzon nº3” de Artur Marquez (2015). A aula iniciava com um pequeno aquecimento numa escala comum a todos os instrumentos. Foram abordados os seguintes conteúdos: afinação, som de grupo, articulação, dinâmicas e interpretação.

### **2.3.12. Orquestra Juvenil**

Esta aula corresponde à disciplina de Classe Conjunto dos alunos dos graus iniciais do Conservatório. Os alunos têm alguns problemas de afinação, como é habitual nestas idades. É uma Orquestra de sopros ainda sem o naipe de percussão. Destacam-se pela negativa o naipe de fagotes, principalmente pelo comportamento de um dos seus elementos. Pela positiva destacam-se os naites des flautas, clarinetes e trompetes. Ao longo das aulas trabalharam-se intensivamente certas passagens mais complicadas. A obra mais trabalhada pela orquestra foi “*The Red, White and Blues*” com o arranjo de Andy Feldstein (1993). A aula iniciava por vezes com um pequeno aquecimento numa escala comum. A escala escolhida pelo professor cooperante era habitualmente a de Fá Maior, sendo esta explorada em diferentes articulações. Foram trabalhados os seguintes conteúdos: afinação, som de grupo, articulação, dinâmicas e interpretação.

## 2.4. Plano Geral de Intervenção

Objetivos:

- Perceber a importância das canções populares no 1º e 2º ciclo de trompete;
- Aumentar a motivação dos alunos para o estudo do instrumento;
- Fomentar, desde muito cedo, o gosto pela música popular;
- Fazer com que aja um acompanhamento mais assíduo no estudo por parte dos pais dos alunos;
- Contribuir para preservação e valorização da música popular e tradicional portuguesa;
- Reconhecer o valor dos métodos para trompete criados por professores portugueses;
- Comprovar a importância deste método no 1º e 2º ciclo do trompete em Portugal;

Perguntas de investigação:

- Qual a importância das canções populares no 1º e 2º ciclo de trompete?
- Quais os benefícios da utilização deste gradual para Trompete no 1º e 2º ciclo no Conservatório Bomfim?
- Os alunos irão estar motivados, e conseqüentemente estudarão mais em casa?
- Os pais acompanharão o estudo dos filhos em casa?
- Os alunos irão progredir consideravelmente em relação ao ponto de partida?
- Este gradual, de autores portugueses, deve ser mais utilizado em Portugal?

<b>Alunos</b>	<b>Canções populares atribuídas</b>
Aluno A (Iniciação)	“Papagaio Louro”
Aluno B (Iniciação)	“O balão do João”
Aluno C (Iniciação)	“Lá vai uma, lá vão duas”
Aluno D (Iniciação)	“O Pastor”

Aluno L* <sup>21</sup> (Iniciação)	“Eu fui ao jardim Celeste”
Aluno M* (Iniciação)	“O Pião”
Aluno N* (Iniciação)	“O anel”
Aluno O* (Iniciação)	“As cinco pedrinhas”
Aluno E (1º Grau)	“Histórias da Carochinha”
Aluno F (2º Grau)	“O cestinho do anão”
Aluno G (2º Grau)	“Senhor sapateiro”

Tabela 7 - Distribuição das peças do Gradual para Trompete dos Professores Vasco e Vítor Faria.

---

\*Alunos que não constavam no horário de observação do professor estagiário. Foram estudados através de questionários, e da avaliação da audição de iniciação do conservatório realizada a 23 de março de 2013.

### **3. Capítulo III - Desenvolvimento e Avaliação da Intervenção**

#### **3.1. Planificações**

Numa primeira fase do estágio profissional, as observações das aulas permitiram recolher informações fundamentais sobre os alunos. As suas dificuldades e talentos foram-se tornando claras, sendo dessa forma possível desenhar um plano de intervenção que pudesse de alguma forma contribuir para o excelente trabalho do professor cooperante Artur Oliveira. Ao longo do 1º período tentou-se desenvolver a melhor estratégia para benefício dos alunos da classe de Trompete do Conservatório Bomfim. Surgiu então a ideia de aplicar *Gradual de Iniciação para Trompete*, um livro de peças indicado para o 1º e 2º ciclos do ensino básico.

No início do 2º período, fez-se uma seleção de onze canções populares e atribuiu-se, consoante o nível de exigência, uma peça a cada um dos onze alunos da classe de Trompete do professor Artur Oliveira. A partir do momento em que os alunos receberam as peças e as começaram a trabalhar nas aulas, começou-se a estudar o plano de aula ideal para cada um deles. Como todos os onze alunos têm percursos, competências e personalidades diferentes, foi extremamente desafiante criar planos de aula que envolvessem em pleno cada aluno, e pudessem, dessa forma, corresponder a todos os objetivos do projeto de intervenção.

Depois das planificações que desenhei para cada aula em que intervim, fiz um relatório de cada uma delas em descrevi o correu bem e o que ficou por atingir. Esta reflexão permitiu identificar eventuais lacunas em cada planificação. No geral, todas as planificações foram cumpridas, embora os resultados só venham a ser visíveis numa fase posterior de desenvolvimento dos alunos.

As planificações foram uma ferramenta essencial para manter a dinâmica das aulas. Nesse sentido, é importante realçar o valor das planificações de aula no estágio profissional. Seguem três exemplos das planificações idealizadas antes de duas aulas, correspondentes aos alunos F e G.

Plano de aula		
<b>Escola:</b> Conservatório Bomfim (Braga)	<b>Data:</b> 21/02/2019	<b>Aluno</b> F
<b>Aula nº1</b>	<b>Conceitos fundamentais a desenvolver:</b> Eficácia da respiração e motivação	
Exercícios técnicos e repertório para instrumento: Trompete	<b>Duração da aula:</b> 45'00''	<b>Hora:</b> 15h15-16h
<b>Função didática:</b> Introdução		
<b>Objetivos da aula:</b> Desenvolver a eficácia da respiração do aluno; perceber o nível motivacional da canção popular "O cestinho do anão".		
<b>Sumário:</b> Relaxamento. Exercícios de respiração. Estudos nº 5 e 6 de Sigmund Hering. Peça "O cestinho do anão", arranjo dos Professores Vitor e Vasco Faria.		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivo Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Critérios de Êxito	Minutagem 45'00''
Inicial	<b>Relaxamento</b>	Relaxamento corporal.	Através da audição de uma música escolhida para relaxar, fizeram-se vários exercícios simples de relaxamento com o aluno. Vários exercícios para relaxar e despertar o corpo, para uma maior disposição física e mental na performance.	Corpo e a mente relaxados para um melhor desempenho prático do instrumento.	5'
	<b>Respiração</b>	Melhorar a coluna de ar e a eficácia da respiração.	Foram feitos vários exercícios para melhorar a coluna de ar do aluno. Alguns destes exercícios	Coluna de ar do aluno mais consistente. Respiração diafragmática e pouca	10'

			também são aplicados ao Canto. Foram feitos ainda alguns exercícios para desenvolver a eficiência da respiração. O exercício consiste em inspirar, aguentar o ar dentro dos pulmões e expirar em intervalos de tempo iguais (ex.: inspirar durante 10 segundos, aguentar o ar dentro dos pulmões durante 10 segundos, e expirar durante 10 segundos).	pressão nos lábios no ato da <i>performance</i> .	
<b>Fundamental</b>	<b>Estudos</b>	Trabalhar os estudos nº 5 e 6 de Sigmund Hering.	Após a execução total dos estudos, corrigir, de forma metódica, os erros apresentados. Foi utilizado o metrônomo para que o aluno tivesse mais rigor rítmico.	Executar significativamente melhor as passagens específicas onde havia erros. Tocar os estudos do início ao fim, sem paragens, e com boa qualidade sonora e interpretativa. Conhecer a melodia e a letra da canção.	15'
	<b>Peças</b>	Trabalhar a peça “O cestinho do anão”, arranjo dos Professores Vitor e Vasco Faria.	Nesta aula tivemos apenas a fazer a leitura das notas e a cantar a melodia.		15'

<b>Final</b>	<b>Reflexão e Trabalho para casa</b>	Diálogo com o aluno sobre os aspetos que foram melhorados e desenvolvidos durante a aula, e a sua devida explicação. Foi pedido ao aluno para estudar Trompete em conjunto com o irmão. O objetivo é que ambos consigam evoluir estudando em conjunto.
--------------	--------------------------------------	---

Plano de aula		
Aula supervisionada pelo Professor Doutor Vasco Faria		
<b>Escola:</b> Conservatório Bomfim (Braga)	<b>Data:</b> 06/05/2019	<b>Aluno</b> G
<b>Aula nº2</b>	<b>Conceitos fundamentais a desenvolver:</b> Eficácia da respiração e motivação	
Exercícios técnicos e repertório para instrumento: Trompete	<b>Duração da aula:</b> 45'00''	<b>Hora:</b> 17h-17h45''
<b>Função didática:</b> Consolidação da base técnica do Trompete; desenvolvimento da entoação; consolidação da peça “Senhor sapateiro”;		
<b>Objetivos da aula:</b> Desenvolver a eficácia da respiração do aluno; perceber o nível motivacional da canção popular “Senhor sapateiro”.		
<b>Sumário:</b> Relaxamento. Exercícios de respiração. Estudos nº 4 Sigmund Hering. Peça “Senhor Sapateiro”, arranjo dos Professores Vasco e Vítor Faria.		

Parte da Aula	Conteúdo	Objetivo Específico	Organização Metodológica/ Descrição do Exercício	Critérios de Êxito	Minutagem 45'00''
Inicial	<b>Relaxamento</b>	Relaxamento corporal.	Através da audição de uma música escolhida para relaxar, fizeram-se vários exercícios simples de relaxamento com o aluno. Vários exercícios para relaxar e despertar o corpo, para uma maior disposição física e mental na performance.	Corpo e a mente relaxados para um melhor desempenho prático do instrumento.	5'
	<b>Respiração</b>	Melhorar a coluna de ar e a eficácia da respiração.	Foram feitos vários exercícios para melhorar a coluna de ar do aluno. Alguns destes exercícios	Coluna de ar do aluno mais consistente. Respiração diafragmática e pouca	10'

			também são aplicados ao Canto. Foram feitos ainda alguns exercícios para desenvolver a eficiência da respiração. O exercício consiste em inspirar, aguentar o ar dentro dos pulmões e expirar em intervalos de tempo iguais (ex.: inspirar durante 10 segundos, aguentar o ar dentro dos pulmões durante 10 segundos, e expirar durante 10 segundos).	pressão nos lábios no ato da <i>performance</i> .	
<b>Fundamental</b>	<b>Estudos</b>	Trabalhar o estudo nº 4 de Sigmund Hering.	Iniciar o estudo um pouco mais lento para facilitar o trabalho do som e da articulação. Perceber onde existem falhas e trabalhar essas passagens específicas.	Executar significativamente melhor as passagens específicas onde havia erros. Tocar os estudos do início ao fim, sem paragens, e com boa qualidade sonora e interpretativa.	15'
	<b>Peças</b>	Trabalhar a peça "Senhor Sapateiro", arranjo dos Professores Vasco e Vítor Faria.	Cantar com o aluno a canção popular para corrigir a afinação e a estabilidade rítmica.		15'

	<b>Reflexão e Trabalho para casa</b>	Compreender e assimilar os objetivos melhorados na aula, e como fazer para continuar a progredir. Foi pedido ao aluno para trabalhar em casa mais exercícios de flexibilidade e articulação.
--	--------------------------------------	---

## 3.2. Relatórios

### Relatório das aulas nº1 e 2 do aluno E

Foram feitos com o aluno vários exercícios simples de relaxamento, com recurso a audição de música selecionada para relaxamento. O aluno normalmente é muito calmo, sereno e capaz de canalizar bem as suas energias para a aula. Apesar disto, optou-se pela realização deste exercício para prevenir agitação devido à mudança de professor.

Foram feitos vários exercícios para melhorar a coluna de ar do aluno. Alguns destes exercícios também são aplicados ao canto. Fez-se ainda um exercício de respiração, comum a todos os alunos, que tem como objetivo aumentar a eficácia da respiração. O exercício consiste em inspirar durante dez segundos, aguentar o ar dentro dos pulmões durante dez segundos e expirar num intervalo de tempo igual. Adaptei-o a cada aluno, podendo aumentar ou diminuir o tempo do exercício.

De seguida, realizou-se um exercício de flexibilidade de lábios, correspondente ao primeiro exercício do livro de flexibilidade do Professor Bai Lin (1996). O aluno demonstrou algumas dificuldades neste exercício, o que indica que não pratica regularmente estes exercícios fora das aulas.

Posteriormente, trabalhou-se o estudo nº13 do método para trompete de Arban (1982). O aluno apresentou o estudo num bom nível. No entanto, foi necessário aperfeiçoar a sua articulação e qualidade sonora.

Depois, executou-se a peça *Lyra* de H. A. Vandercook (2013). Esta estava bem trabalhada pelo aluno, embora estivesse um pouco mais lenta do que o sugerido pelo compositor. Perante esta situação, a pouco e pouco foi-se chegando ao andamento original da peça. O resultado final foi muito positivo, tendo o aluno demonstrado progresso.

Na parte final da aula, trabalhou-se a peça incluída no projeto de investigação do autor, “Histórias da Carochinha”. Esta peça teve um impacto positivo no aluno, visto que este se mostrou muito motivado a executá-la, quer no Trompete quer vocalmente.

Na segunda aula voltou-se a seguir o mesmo plano para consolidar os componentes trabalhados na primeira aula. Deu-se ênfase à peça inserida no projeto de investigação para perceber se havia melhorias significativas em relação à primeira aula. O aluno, depois de cantar a canção popular várias vezes, conseguiu tocá-la no instrumento com alguma facilidade. Apesar da ascendência estrangeira, o

aluno adaptou-se bem à canção popular portuguesa, mostrando-se motivado e feliz durante a interpretação da peça.



Figura 8 - Peça “Histórias da Carochinha” tocada pelo aluno E.

«Diz-se que uma vez  
uma Carochinha,  
achou cinco Reis  
varrendo a Cozinha»

(Letra na canção popular «Histórias da Carochinha»)

#### Relatório das aulas nº 1 e 2 do aluno B

A aula iniciou com a execução de vários exercícios simples de relaxamento. O aluno questionou o exercício numa primeira fase, porém depois de lhe ser explicado a importância do relaxamento, o aluno colaborou de forma muito positiva. Sendo o aluno B muito perspicaz, foi possível retirar o devido valor deste exercício. Com este aluno foram ainda feitos os exercícios de respiração comuns a todos os planos de aula.

Posteriormente, foram trabalhados os estudos nº 3 e 4º do Livro *Listen, Look, and Learn* de Separk (2013). O aluno B executou bem estes estudos, apesar de frequentar apenas o primeiro ano de iniciação. Demonstrou ainda muita competência na hora da performance.

O aluno mostrou-se motivado para tocar a canção popular o “O balão do João”. Nesta aula registaram bastantes progressos, principalmente ao nível rítmico. O som melhorou ligeiramente, e as notas e o ritmo da peça já estavam completamente assimilados. O aluno mostrou-se muito confortável a

cantar a peça devido ao fato de possuir uma boa capacidade de entoação. Depois de entoar a canção, o aluno melhorou bastante na execução no Trompete.

De seguida, a peça nº1 do livro *Gonças e Biaia* (2012) foi executada pelo aluno B. Esta revelou-se um pouco difícil ainda para ele, principalmente porque a articulação exigida pela peça é um pouco rápida. Como tal, trabalhou-se a peça a um andamento bastante mais lento, visando aperfeiçoar a articulação com língua.

Na segunda aula repetimos o relaxamento e os exercícios de respiração. Estes exercícios ajudaram o aluno a ficar mais calmo, pois estava muito impaciente no início da aula. Voltaram a ser trabalhados os mesmos estudos da primeira aula, tendo o aluno conseguido rapidamente executá-los.

Introduziu-se ainda uma nova peça, intitulada “Lá vai uma, lá vão duas”. Como o aluno já conhecia bem esta canção popular, consegui rápidos progressos. O Gradual de canções populares aplicado no projeto de estágio fez muito sentido para o aluno B.

#### Relatório das aulas nº1 e 2 do aluno C

Foram repetidos os exercícios de relaxamento comuns em todos os planos de aula. O aluno é muito calmo e sereno, no entanto está muitas vezes desconcentrado. Os exercícios de respiração fizeram-lhe bastante bem, pois ficou mais focado na aula e conseqüentemente conseguiu bons progressos.

Durante a aula o aluno demonstrou algumas dificuldades na vibração dos lábios. Foram feitos vários exercícios só com bocal para colmatar este problema. Após cinco minutos de trabalho apenas com o bocal, voltou-se à execução do Trompete. No final da aula o aluno C foi capaz de tocar os estudos nº 3 e 4º do Livro *Listen, Look, and Learn* de Separk (2013) até ao fim com uma boa qualidade sonora.

Quando o aluno C recebeu a peça “Lá vai uma lá vão duas” ficou bastante reticente. No entanto, ao longo da aula começou a demonstrar algum interesse. Nesta aula, o aluno executou apenas um pouco do primeiro compasso da obra, e cantou a melodia com letra.

Na segunda aula, repetiu-se o relaxamento e os exercícios de respiração. Todos estes exercícios contribuíram para melhorar a concentração do aluno C. Posteriormente, o aluno teve o primeiro contacto com a peça “O balão do João”. Apesar de ser a primeira abordagem da peça numa aula, o aluno, como já conhecia esta a canção popular, conseguiu executá-la com facilidade.

#### Relatório das aulas nº1 e 2 do aluno A

No início da aula, foram realizados vários exercícios de relaxamento. Estes exercícios foram muito relevantes, visto que o aluno é bastante ansioso. Além disso, permitiram ao aluno estar mais concentrado na aula e por conseguinte progredir mais rapidamente.

Seguidamente, iniciou-se o trabalho dos estudos nº 5 e 6 Livro *Listen, Look, and Learn* de Separk (2013). À medida que o tempo foi passando, o aluno A começou a apresentar muito cansaço muscular na embocadura. Através da alteração do plano estipulado para a aula, foi feita uma gestão do esforço do aluno, passando este a incluir vários períodos de descanso muscular.

Posteriormente, iniciou-se o trabalho da peça *“Anthem”* de Mike Hannickel (2002). Depois da execução desta peça, foram registados vários erros rítmicos e de articulação. De seguida, trabalharam estes dois aspetos com o apoio da gravação áudio da parte de piano. Na última parte da aula, iniciou-se o estudo da peça incluída no projeto de investigação *“Papagaio Loiro”*. A primeira abordagem da peça por parte do aluno foi realizada a um andamento lento. Desta forma, o aluno pode assimilar, de forma gradual, o ritmo e a melodia da canção popular.

Na segunda aula, os exercícios de respiração e relaxamento foram novamente realizados. Estes exercícios não alteraram, significativamente, o comportamento do aluno. Nesta aula o aluno apresentou mais resistência muscular, pelo que foi permitido aperfeiçoar pormenorizadamente alguns aspetos dos estudos nº 5 e 6 Livro *Listen, Look, and Learn* de Separk (2013). A articulação do aluno foi consideravelmente mais precisa, já o som não apresentou progressos. De seguida, o aluno D apresentou a peça *“Evening Shadows”* de Timothy Johnson (2002) a um bom nível, sendo assim pertinente realizar um trabalho de junção com a parte de piano. Na última parte da aula, foi trabalhada a peça o *“O Pião”* inserida no projeto de investigação. Esta apresentava alguns erros de notas e ritmo, pelo que foi necessário, no imediato, corrigir estes dois aspetos.



Figura 9 - Peça *“O pião”* tocada pelo aluno A.

«Eu tenho um pião,  
um pião que dança.

Eu tenho um pião,  
Mas não te dou não.»  
(Letra na canção popular «Pião»)

#### Relatório das aulas nº1 e 2 do aluno D

Foram realizados no início da aula vários exercícios simples de relaxamento e respiração com o aluno D. Este apresentou um comportamento desadequado em todas as aulas observadas, pelo que seria importante acalmar e relaxar o aluno no início da aula. Estes exercícios proporcionaram ao aluno um melhor desempenho na aula de Trompete, pois foram evidentes várias melhorias ao nível da concentração e comportamento.

Visto que o aluno possui apetência natural para tocar trompete, os estudos nº 2 e 3 Robert W. Getchell do Livro *First Book of Practical Studies for Conet and Trumpet (1983)* não apresentaram nenhuma dificuldade relevante para o aluno. Este executou-os de forma natural, consistente e com boa qualidade sonora. Posteriormente, trabalhou-se a canção popular "O pastor" do *Gradual de Iniciação para Trompete* dos Professores Vasco e Vítor Faria. Esta peça revelou-se extremamente motivadora para o aluno D.

Na segunda aula, foram mais uma vez repetidos os exercícios de relaxamento e de respiração. O comportamento do aluno não se alterou significativamente, sendo que as melhorias neste campo observadas na primeira aula não voltaram a ser sentidas.

De seguida, trabalharam-se os estudos nº 2 e 3 Robert W. Getchell do Livro *First Book of Practical Studies for Conet and Trumpet (1983)*. Tal como na primeira aula, o aluno não demonstrou dificuldades a executa-los. De seguida, iniciou-se o trabalho das escalas de Sib maior e Dó maior. O aluno D não se recordava das alterações da escala Sib Maior, pelo que teve de pedir ao professor estagiário para o relembrar. A escala de Dó Maior não foi difícil para o aluno, pois este executou-a no imediato e com boa qualidade sonora.

Na última parte da aula trabalhou-se a canção popular "O pastor" do *Gradual de Iniciação para Trompete* dos Professores Vasco e Vítor Faria. O aluno apresentou a peça decorada, com qualidade sonora e com uma articulação bastante precisa.



Figura 10 - Peça “O Pastor” tocada pelo aluno D.

«Quando eu era menino preendi com meu pai,  
a guardar os rebanhos a cantar trai-lai-lai!  
Lai-lai, lai-lai, cantando vai pastor.  
Lai-lai, lai-lai, cantando vai pastor vai!»  
(Letra na canção popular «O Pastor»)

#### Relatório das aulas nº 1 e 2 do aluno F

Foram realizados com o aluno F vários exercícios simples de relaxamento e respiração. Como aluno é muito extrovertido, estes exercícios tiveram como objetivo canalizar toda essa energia para aula de trompete. Verificaram-se várias melhorias, principalmente ao nível da concentração e da coluna de ar.

De seguida procedeu-se ao trabalho dos estudos nº 5 e 6 do Livro *The Sigmund Hering Trumpet Course* de Sigmund Hering (1983). O aluno F iniciou o estudo nº 5 com uma excelente qualidade sonora. A articulação estava bem definida, porém não havia uma pulsação consistente. Utilizei o metrônomo para que ele tivesse mais rigor rítmico, e pudesse, desta forma, perceber e corrigir a instabilidade da pulsação. No final dos 15 minutos de trabalho que delineei para o aperfeiçoamento dos estudos, os resultados foram visivelmente positivos.

O aluno F reagiu de forma reticente quando lhe foi atribuída a canção popular “O Cestinho do Anão”, no entanto, ao longo da aula, começou a ganhar interesse e gosto pela obra. Nesta aula o aluno realizou apenas o solfejo das notas e entoação das duas primeiras pautas da canção popular.

Na segunda aula repetimos os exercícios de relaxamento e de respiração comuns a todos os planos de aula. Mais uma vez, os exercícios ajudaram o aluno a retirar mais proveito da aula Trompete. De seguida, o aluno F tocou os estudos nº 5 e 6 do Livro *The Sigmund Hering Trumpet Course* de Sigmund Hering (1983) sem dificuldades. Já as escalas foram uma “barreira” para ele, porém, após várias repetições, conseguiu superar-se. A aula prosseguiu com o aluno a executar de forma eximia a canção popular “O Cestinho do Anão” . Na parte final da aula, foi pedido ao aluno para cantar esta peça, e ele fê-lo muito bem.



Figura 11 - Excerto da peça “O Cestinho do anão” tocada pelo aluno F.

«Em Lisboa no bairro Alto, hoje vi um Anão,  
 Que trazia fechado um Cestinho na mão.  
 Eu Ficava intrigado com o seu pregão,  
 Sem saber o que havia no cesto do Anão.»

(Excerto da letra na canção popular «O Cestinho do anão»)

#### Relatório das aulas nº1 e 2 do aluno G

A aula iniciou com a realização de alguns exercícios de relaxamento e respiração. Como o aluno G muito distraído nas aulas, estes exercícios foram claramente benéficos para o aluno.

De seguida, o aluno executou o estudo nº 4 do Livro *The Sigmund Hering Trumpet Course* de Sigmund Hering (1983). Visto que o aluno tem apetência natural para música e uma embocadura muito promissora, apresentou o estudo na aula sem grandes dificuldades. No entanto, o cansaço muscular da embocadura demonstrado na fase final do estudo reflete o pouco estudo diário de instrumento por parte do aluno.

Posteriormente o aluno G interpretou a canção popular “Senhor Sapateiro” do *Gradual de Iniciação para Trompete* utilizado nesta investigação. A peça em geral foi acessível para o aluno, embora a segunda parte da canção tenha necessitado de correções. Trabalhou-se a peça numa primeira fase através do solfejo e só depois através do canto. A canção popular apresentava ainda alguma inconsistência quando a aula findou.

Na segunda aula, foram novamente realizados exercícios de relaxamento e de respiração comuns a todos os planos de aula. Os exercícios tiveram uma boa influencia no desempenho do aluno G na sala de aula. A peça “Senhor Sapateiro” do *Gradual de Iniciação para Trompete*, nesta segunda aula estava muito bem, destacando a excelente qualidade sonora do aluno. Posteriormente, o aluno esteve a cantar um pouco a canção para interiorizar melhor a melodia e a afinação dos intervalos. No final da aula o aluno ficou visivelmente satisfeito pelo seu bom trabalho.



Figura 12 - Excerto da peça “Senhor Sapateiro” tocada pelo aluno G.

«Senhor Sapateiro, cosa o meu sapato.

Não posso calça-lo, está estragado.

Sim senhor, vou arranjar, eu já estou a martelar.»

(Excerto da letra na canção popular «Senhor Sapateiro»)

### Trabalho para casa

Em todas as aulas de intervenção na aula individual de Trompete, foram dadas várias sugestões aos alunos para um estudo diário mais eficaz do instrumento. Além de ser pedido aos alunos para praticarem mais exercícios de técnica de Trompete em casa, foi-lhes dito para perguntarem aos pais ou avós se conhecem canção popular que lhes foi atribuída. O objetivo seria que os pais, caso conheçam a

peças, os auxiliassem no estudo e assim que se incluíssem no processo ensino-aprendizagem dos filhos. Esta ligação de entajuda é muito importante nestes primeiros anos de iniciação musical das crianças.

#### Relatório das aulas nº 1, 2 e 3 Orquestra Académica

Cada uma das três aulas de classe conjunto lecionadas no âmbito do estágio profissional estava dividida em dois blocos de 45 minutos. Nas três aulas de intervenção nesta disciplina foi utilizada a escala de Fá Maior para, além de aquecer, trabalhar a afinação, o som e a articulação da orquestra. A primeira vez, os alunos tocaram quatro tempos cada nota. De seguida, os alunos tocaram cada nota com figuras rítmicas diferentes. Ao longo do aquecimento, o som e afinação do grupo foram melhorando gradualmente.

Na primeira aula, a orquestra executou a obra “Danzon nº2” (2015) de Artur Marquez. Foram trabalhadas por secções algumas passagens técnicas de maior dificuldade. Depois dos alunos corrigirem estas passagens, voltou-se ao trabalho geral de orquestra. Nesta aula, destacaram-se pela positiva os naipes dos clarinetes e das flautas pela segurança com que executaram os seus papéis. Menos bem esteve o naipe dos trombones, pois revelou uma clara falta de estudo das peças fora da aula.

Na segunda aula, a orquestra trabalhou a obra “Danzon nº2” (2015) de Artur Marquez. Mais uma vez trabalhei por secções algumas passagens técnicas mais complicadas. Quando os alunos se sentiam mais confortáveis com as passagens de maior dificuldade, voltou-se ao trabalho geral de orquestra. Foi abordado oralmente um pouco do contexto desta peça, visto que grande parte dos alunos não a conheciam. Depois de lhes serem transmitidas estas informações os alunos interpretaram bastante melhor a obra.

Na terceira e última aula de intervenção, a Orquestra Académica apresentou a obra “Danzon nº2” (2015) de Artur Marquez num bom nível. Apesar disto, foi necessário trabalhar algumas passagens do naipe dos trombones. A obra apresentou uma linguagem musical mais correta e contextualizada.

#### Relatório das aulas nº 1, 2 e 3 Orquestra Juvenil

Nas três aulas de intervenção na Orquestra Juvenil, foi utilizada a escala de Fá Maior para equalizar articulação e corrigir a afinação da Orquestra. No primeiro exercício, os alunos tocaram cada nota quatro tempos. De seguida, os alunos tocaram cada nota com figuras rítmicas distintas sugeridas inicialmente

pelo professor. Estes exercícios proporcionaram aos alunos uma melhor qualidade do som e uma afinação mais correta.

Na primeira aula, a Orquestra Juvenil executou a obra “*The Red, White and Blues*” arranjo de Andy Feldstein. Foram trabalhadas algumas passagens técnicas de maior dificuldade por secções. Depois dos alunos corrigirem estas passagens, voltou-se ao trabalho geral de orquestra. Nesta aula, destacaram-se pela positiva os naipes dos trompetes e dos trombones pela segurança com que executaram os seus papeis. Menos bem esteve o naipe das trompas, pois apresentaram um comportamento desadequado na aula.

Na segunda aula, a orquestra executou a obra “*The Red, White and Blues*” de Andy Feldstein. Toda a obra foi trabalhada a um andamento lento para facilitar aos alunos a leitura musical. Gradualmente, e à medida que os alunos progrediam, foi-se aumentando o andamento. A orquestra, no final da aula, apresentou bons progressos.

Na terceira aula, a orquestra interpretou as obras “*The Red, White and Blues*” de Andy Feldstein num bom nível. Embora o comportamento dos alunos não tenha sido adequado, foi possível melhorar a afinação e articulação do grupo. A orquestra juvenil tem alunos promissores que, melhorando o comportamento na sala de aula, terão certamente um futuro de sucesso na área da música.

### **3.3. Recital de Iniciação**

No dia 23 de março realizou-se no Conservatório Bomfim um Recital de Iniciação de instrumentos de sopro. Participaram seis alunos de trompete da classe do professor Artur Oliveira, e todos eles iniciaram a sua apresentação com uma peça do *Gradual de Iniciação para Trompete* aplicado nesta investigação. Através desta audição foi possível avaliar os alunos que não estiveram incluídos nas aulas de intervenção. Como tal, foi feita uma avaliação da sua prestação de maneira a perceber se as peças foram bem conseguidas e trabalhadas por eles. Neste recital estiveram presentes os pais, que viriam posteriormente a preencher um questionário em que eles próprios avaliaram a audição dos seus filhos.

#### Aluno A

O aluno A apresentou em primeiro lugar nesta audição a peça “papagaio Loiro”. Teve uma boa prestação no recital, no entanto a segunda peça que interpretou foi um pouco melhor do que a primeira.

Notou-se algum nervosismo por parte do aluno da fase inicial da sua apresentação. Apesar disso, conseguiu uma *performance* bastante consistente. Obteve a nota “bom” nesta audição.

#### Aluno D

O aluno D interpretou a canção popular “O pastor” nesta audição. Fez uma *performance* muito boa, tanto na primeira obra como na segunda. A peça “O pastor” foi peça melhor conseguida pelo aluno. Ele apresentou a obra decore, e todos os aspetos técnicos exigidos foram muito bem executados. O aluno demonstrou-se muito motivado pela peça ao longo das aulas, e esta audição prova isto mesmo. A classificação atribuída pelo júri ao aluno D foi “muito bom”.

#### Aluno L

O aluno L frequentou o 3º ano de iniciação em Trompete do Conservatório Bomfim e apresentou nesta audição a peça “Eu fui ao jardim da celeste”. Demonstrou ter apetência natural para tocar trompete. A audição deste aluno em geral foi excelente, apesar disso podesse destacar a interpretação exímia da canção popular. Depois desta excelente *performance* no recital, o aluno alcançou a classificação “muito bom”.

#### Aluno M

O aluno M pertenceu à turma de iniciação musical do 4º ano do Conservatório Bomfim. Interpretou nesta audição a canção popular “O pião”, e demonstrou uma atitude e comportamento exemplar ao longo de todo o recital. O aluno demonstrou ter a peça muito bem trabalhada. O fato da canção ser muito conhecida, facilitou imenso o trabalho da obra. Obteve por parte do Júri a classificação “muito bom”.

#### Aluno N

O aluno N interpretou a peça “O anel” neste Recital de Iniciação. Embora esta canção não fosse das mais conhecidas do Gradual, o aluno realizou um bom trabalho. Apresentou algumas dificuldades de flexibilidade e articulação ao longo da sua apresentação. Começou a audição com algum nervosismo, porém à medida que o tempo foi passando ficou mais calmo. A classificação atribuída pelo júri foi “bom”.



Figura 13 - Excerto da peça "Anel" tocada pelo aluno N.

#### Aluno O

O aluno O apresentou neste recital a canção popular "As cinco pedrinhas". Fez uma excelente audição, interpretando de forma muito consistente, tanto tecnicamente como musicalmente, as duas peças. Demonstrou ter uma grande maturidade musical ao interpretar de forma ímpar a peça inserida neste projeto de estágio. Depois da deliberação dos Júris, foi atribuída a nota "muito bom" ao aluno.



Figura 14 - Peça "As cinco pedrinhas" tocada pelo aluno N.

### 3.4. Análise dos Questionários

Depois de do processo de observação e intervenção, foi necessário fazer alguns questionários para averiguar a importância desta investigação no âmbito do Mestrado em Ensino de Música. Os questionários são abrangidos pela temática da Música popular e Tradicional, e ainda contêm questões concretas sobre a importância pedagógica do *Gradual de Iniciação para Trompete* dos Professores Vasco e Vítor faria. Foi realizado um questionário aos alunos que trabalharam a peças deste Gradual, outro aos seus pais, e por fim ao professor cooperante. Os onze alunos do 1º e 2º ciclos da classe de Trompete do professor Artur Oliveira foram todos inquiridos sobre a pertinência deste Gradual. Foram recolhidos 9 questionários realizados pelos pais destes alunos que, embora a uma amostra não seja significativa, trazem informações relevantes sobre o papel dos pais nesta investigação.

#### 3.4.1. Alunos

Em geral os alunos demonstraram bastante interesse pelo repertório trabalhado. Destaca-se o gosto dos aluno pela música portuguesa e popular. Os aluno, segundo os questionarios, mostraram não conhecer a totalidade das canções populares presentes nesta gradual, no entanto grande parte afirmou conhecer pelo menos algumas delas.

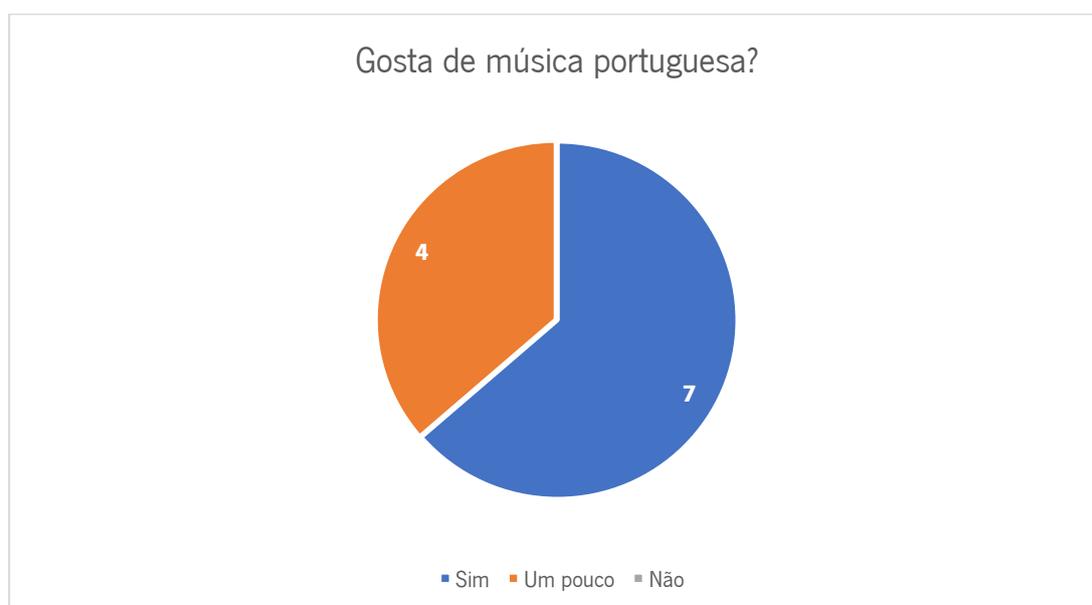


Gráfico 1 – Gosto dos alunos pela música portuguesa.

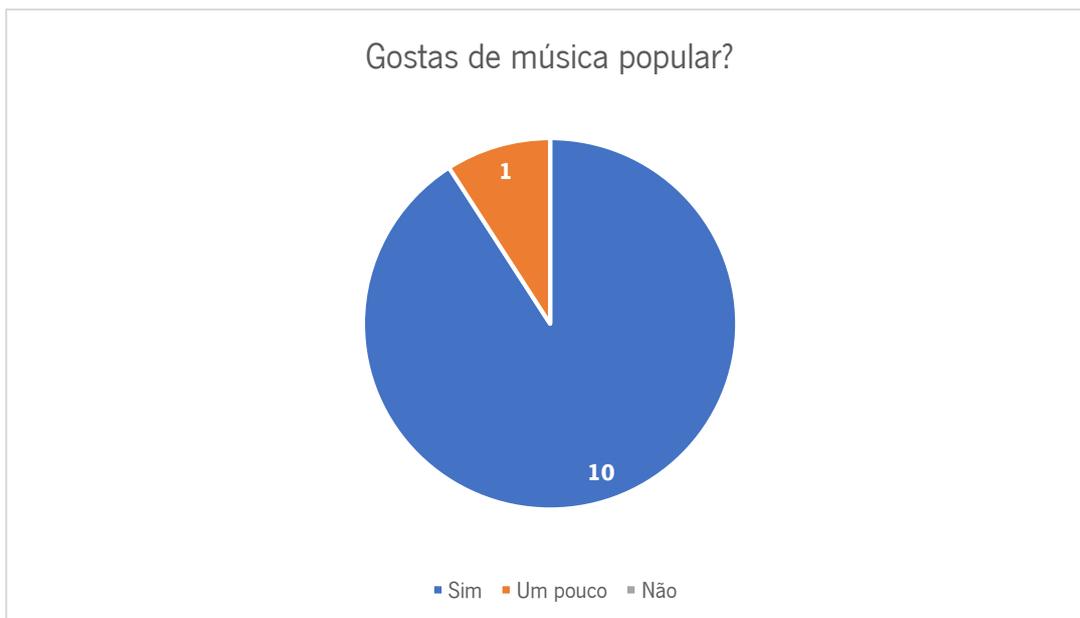


Gráfico 2 - Gosto dos alunos pela música popular.

Os questionários feitos aos alunos continham duas questões sobre a importância do canto nas aulas de trompete. Embora os vários alunos inquiridos deste estudo tivessem por hábito cantar, apresentaram-se motivados ao fazê-lo nas aulas. Segundo os questionários, o desenvolvimento do canto nas aulas de trompete através de canções populares demonstrou ser, na generalidade, desafiador e motivador para os alunos inquiridos.

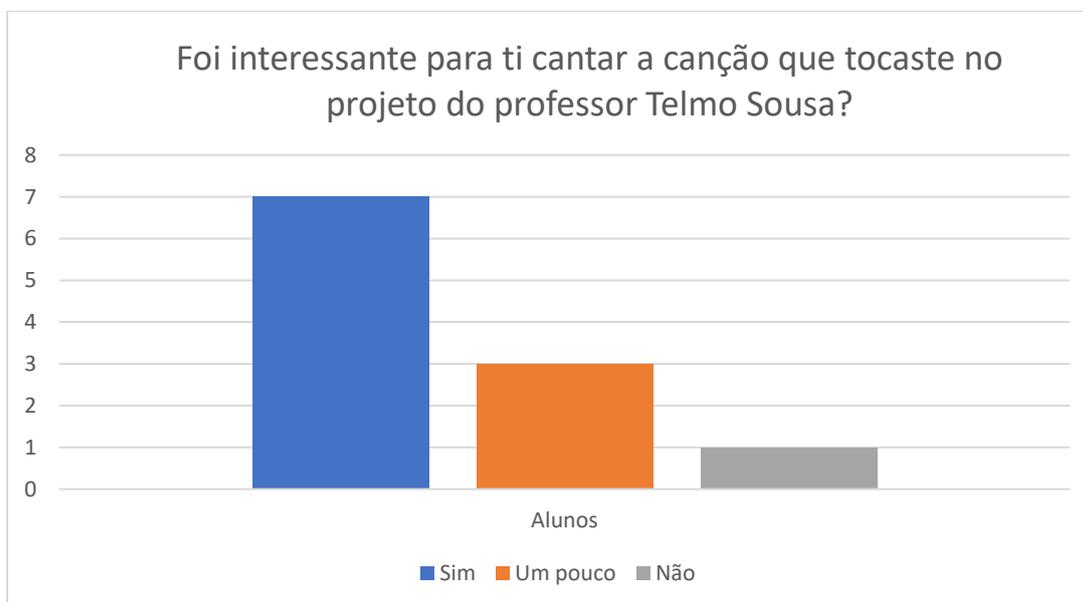


Gráfico 3 - Interesse dos alunos pelo canto.

Todos os alunos afirmaram que sentiram melhorias após terem trabalhado estas canções nas aulas. Estes, maioritariamente, consideraram as suas audições muito satisfatórias. Numa amostra de onze alunos inquiridos, oito afirmaram gostar das canções que lhes foram atribuídas.

### 3.4.2. Pais

Globalmente todos os pais inquiridos gostam de música de música portuguesas. É importante realçar o fato destes encarregados de educação terem referido, em grande parte, que não tinham preferência em relação origem do repertório trabalho pelos seus filhos no Conservatório.

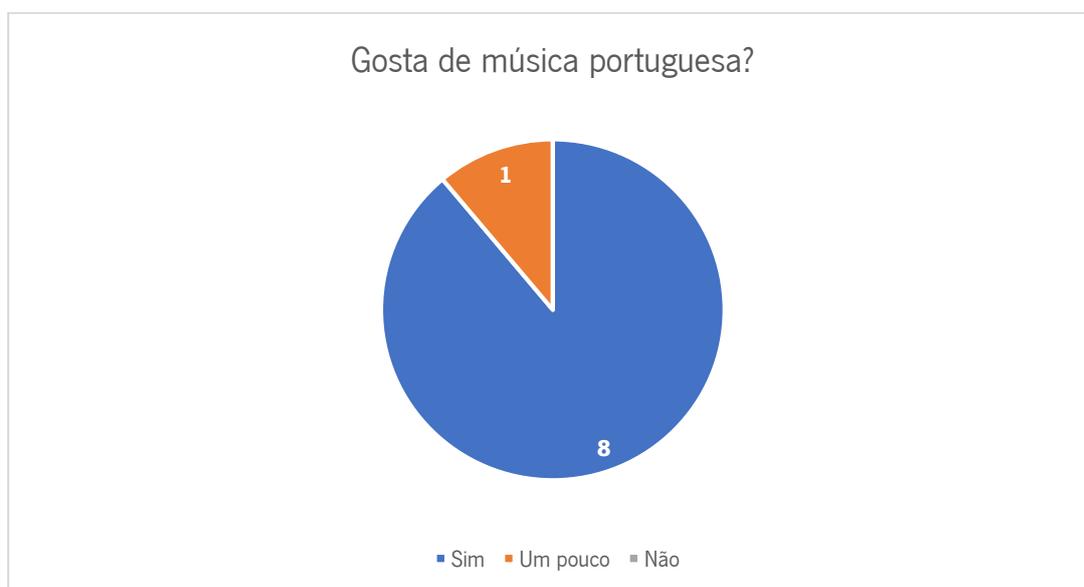


Gráfico 4 - Gosto dos pais pela música portuguesa.

Procurou-se averiguar através dos questionários a importância do acompanhamento do estudo por parte dos pais. Os resultados não foram conclusivos, pois além da amostra não ser significativa, vários pais não conheciam as canções que os filhos interpretaram. Todavia, os que conheciam ajudaram os filhos na preparação deste repertório. Todos eles gostaram de ouvir os seus filhos a executar estas peças nas audições, e mais de metade dos pais inquiridos afirmaram terem gostado muito das suas prestações. Os pais que participaram neste estudo sentiram melhorias musicais significativas nos seus filhos, ainda que vários realcem a irrelevância do repertório trabalhado ser ou não de origem portuguesa. Alguns pais inquiridos, vincaram a importância do repertório musical português e manifestam interesse em ver ouvir os seus filhos a interpretar mais regularmente este tipo de repertório.

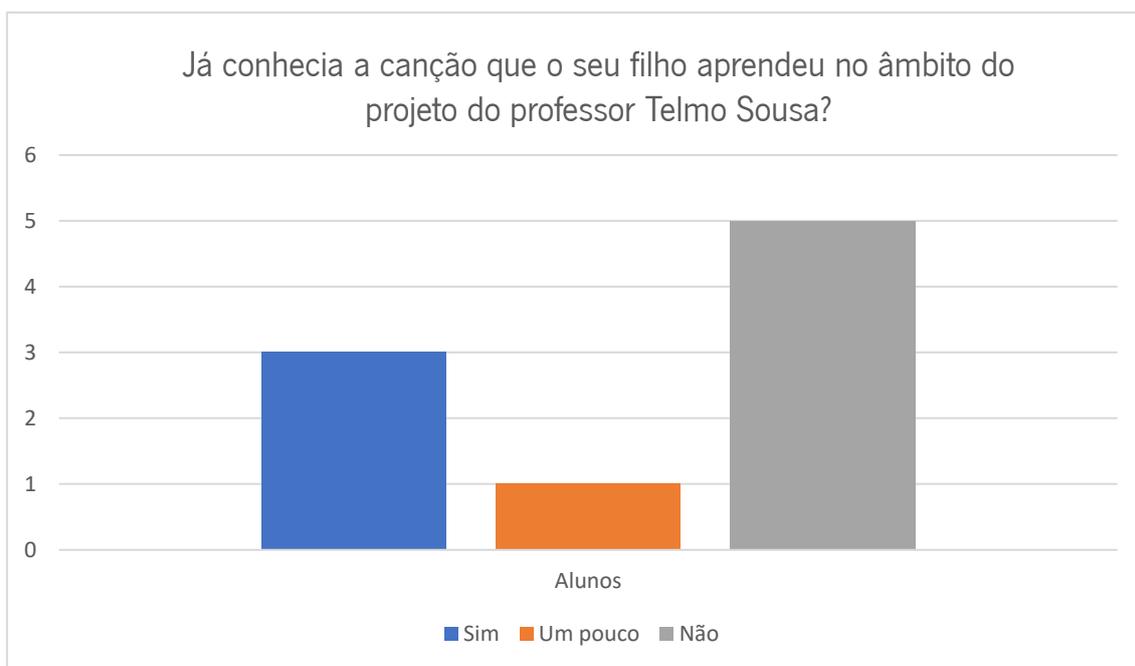


Gráfico 5 - Conhecimento, por parte dos pais, das canções populares do Gradual.

### 3.4.3. Questionário ao Professor Cooperante Artur Oliveira

O professor cooperante Artur Oliveira foi muito recetivo à implantação do deste profeto de investigação. O professor Artur fez a distribuição das canções populares do *Gradual para Iniciação de Trompete*, pelos onze alunos da sua classe.

A excelente prestação nas audições dos alunos de trompete do 1º e 2º ciclos do Conservatório Bomfim foi um marco relevante que o professor Artur realçou no questionário. Referiu ainda que sentiu melhorias nos seus alunos e que, após os resultados, voltaria a atribuir da mesma forma as canções populares. Afirma também que o ensino vocacional de música deveria abranger mais repertório de compositores portugueses. Segundo a sua opinião, os seus alunos tiveram uma reação muito positiva em relação às peças do *Gradual de Iniciação para Trompete*. Considerou este projeto de investigação muito importante para a evolução dos seus alunos.

Esta investigação teve um impacto muito positivo na comunidade escolar abrangida. É de realçar o facto do professor cooperante Artur Oliveira, nos questionários, demonstrar o interesse em utilizar este Gradual nos próximos anos.

## 4. Capítulo IV – Reflexão Final

Este estágio profissional iniciou em novembro, e desde então tem sido um período de grande aprendizagem. Após um ano de observação e um período de cerca de 4 meses de intervenção esporádica, é possível agora refletir e analisar este percurso e os consequentes resultados desta experiência pedagógica. Embora tenha sido um ano muito intenso e dinâmico, este estágio no Conservatório Bomfim proporcionou uma significativa experiência pedagógica que certamente perdurará para toda a vida.

No momento de desenhar este projeto, foi importante refletir sobre a realidade da Classe de Trompetes do Conservatório Bomfim. O objetivo seria realizar uma investigação útil e conveniente que fosse ao encontro das necessidades dos alunos envolvidos. O trabalho feito neste Conservatório pelo professor cooperante Artur Oliveira até então, era fantástico e desenvolvido com muita dedicação e profissionalismo. Perante esta enorme responsabilidade, decidiu-se aplicar o inovador *Gradual de Iniciação para Trompete* dos Professores Vasco Faria e Vítor Faria nos alunos de 1º e 2º ciclos.

A resposta às questões elaboradas durante o desenho do projeto, podem ser agora deliberadas.

- Qual a importância das canções populares no 1º e 2º ciclo de trompete?

Após a observação e intervenção nas aulas foi perceptível uma evolução considerável de todos os alunos. Este novo repertório veio preencher uma clara lacuna, no que diz respeito às obras trabalhadas no 1º e 2º ciclos. As canções populares atribuídas a cada um dos onze alunos intervencionados, foram, na generalidade, de encontro imediatamente aos gostos e à realidade de cada aluno. O fato de estes poderem tocar uma canção que conhecem, trouxe-lhes um novo alento para tocar um instrumento que, a maioria deles, não conheciam antes de ingressar no Conservatório.

- Quais os benefícios da utilização deste *Gradual de Iniciação para Trompete* no 1º e 2º ciclo no Conservatório Bomfim?

O *Gradual de Iniciação para Trompete* na generalidade foi muito importante para grande parte dos alunos. Ofereceu-lhes a possibilidade de interpretar temas que já conheciam, com um nível técnico acessível. Foi-lhes possível ainda cantar as canções que lhes foram atribuídas, atividade que contribuiu para melhorar várias componentes musicais essenciais. Alguns deles ainda puderam contar com o apoio dos seus pais no estudo diário.

- Os alunos irão estar motivados, e consequentemente estudarão mais em casa?

Ao longo desta investigação, foi notório a motivação demonstrada por alguns alunos abrangidos por este estudo, em que a principal razão foi este inovador repertório. A evolução de alguns alunos mostra que, estando motivados pelo repertório do seu gosto, o estudo diário é mais regular e consistente.

- Os pais acompanharão o estudo dos filhos em casa?

Com os questionários realizados aos pais dos alunos, não foi possível ter resultados completamente esclarecedores. Apenas alguns encarregados de educação foram capazes de auxiliar o estudo dos filhos em casa. Grande parte dos pais dos alunos afirmaram não ter um conhecimento aprofundado sobre as canções. Apesar disso, foi positivo abordar os pais sobre a importância de auxiliarem os seus filhos no estudo de instrumento na iniciação musical. Contudo, devem continuar a ser sensibilizados pelos professores para que cada vez mais a escola e a família trabalhem em conjunto para um bem comum.

- Os alunos irão progredir consideravelmente em relação ao ponto de partida?

Houve uma evolução considerável em todos os alunos envolvidos. Nos questionários, os pais e o professor cooperante afirmaram em uníssono que sentiram melhorias nos alunos após este projeto. Após a observação e intervenção nas aulas, é muito evidente a evolução de todos os alunos. O *Gradual de Iniciação para Trompete* teve um contributo relevante no sucesso destes alunos.

- Este gradual, de autores portugueses, deve ser mais utilizado em Portugal?

Tendo em conta que a grande parte do repertório para trompete nos Conservatórios e Academias em Portugal é estrangeiro, é necessário refletir sobre a razão pela qual não tem havido a valorização do repertório português. Desde logo torna-se difícil para muitos dos alunos que iniciam o estudo do instrumento, identificar-se com obras estrangeiras e melodias desconhecidas. Neste sentido, a utilização do *Gradual de Iniciação para Trompete* vem preencher uma lacuna no repertório deste instrumento. Depois deste estudo é possível afirmar que este Gradual deve ser mais utilizado em Portugal pois, a forma como foi escrito e o valor cultural que representa, é uma mais valia para qualquer aluno de trompete que frequenta o 1º ou 2º ciclos do ensino vocacional de música. Se for tido em conta o contexto escolar onde esta investigação foi desenvolvida, pode-se concluir que este Projeto de Intervenção foi valoroso, congruente e oportuno.

*“Concluo com a certeza que este Estágio Profissional fez com que meu me tornasse um melhor professor e um melhor homem. O sucesso desta minha investigação exigiu muito de mim, mas estou convicto que valeu a pena. Sem a ajuda e o apoio dos Professores, da família e dos amigos não teria certamente o mesmo desfecho. Cabe-me agora continuar o trabalho desenvolvido durante este ano letivo e projeta-lo num futuro recheado de sonhos e desafios”.*

## 5. Referências Bibliográficas

- Alge, B. (2005). *Os pauliteiros de Miranda e os "Ilhaços": entre a literatura popular, dança e a música*. Lisboa: Apenas Livros Lda. e Barbara Alge.
- Alves, S. (2016). *A Música Tradicional Portuguesa na Formação Musical: Vantagens e Desvantagens de um Repertório esquecido*. Relatório de Estágio. Porto: Escola Superior de Artes e Espetáculo e Escola Superior de Educação.
- Arban J. B. (1982). *The Authentic Edition Arban 's. Complete Conservatory Method For Trumpet*. New York: Carl Fischer.
- Azevedo A., Gama J. e Furlanetto B. (2018) *Geografias Culturais da Música*. Braga: Universidade do Minho.
- Câmara, J. B. (2001). *O Essencial sobre Música Tradicional Portuguesa*. Imprensa nacional: Casa da Moeda.
- Conservatório Bomfim (2018). Projeto Educativo. Consultado em dezembro, 24, 2018. <http://conservatorio.bomfim.org/wp-content/uploads/2018/07/Projeto-Educativo-2018-2021-1.pdf>
- Cruz C. B. (1998). *Sobre Kodaly e o seu Conceito de Educação Musical*. Lisboa: Escola Superior de Música de Lisboa. Associação Portuguesa de Educação Musical.
- Eizaguirre A.P. (2014). *As Canções Populares como contributo para o repertório de iniciação ao Violino*. Relatório de atividade profissional. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Faria, V. S. (2009). *O Enino da Trompete em Portugal: Uma Conceção Pedagógica para a Iniciação ao Instrumento*. Dissertação de Mestrado. Braga: Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho.
- Fernandes J. F. (2011). *A Filosofia de Shinichi Suzuki Aplicada ao Canto Coral para Adolescentes em Cumprimento de Medida Socioeducativa*. Artigo de Revista: Revista Espaço Intermediário.
- Friedemann, C. (1913). *Slavonic Rhapsody n°3*. Nova Iorque. Carl Fischer Music.
- Feldstein A. (1993) *The Red, White and Blues*. Van Nuys: Belwin Mills Publishing Corp.
- Gainza V. H. (1977). *Fundamentos, Materiales y Tecnicas de la Educacion Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.

- Getchell R. W. e Hovey N. W. (1985) *First Book of Practical Studies for Cornet*. Van Nuys: Belwin - Mills Publishing Corp.
- Hannickel M. e Johnson T. (2002). *1st Recital Series for Bb Trumpet*. Wilmore: Curnow Music.
- Hering S. (1983). *The Sigmund Hering Trumpet Course*. Nova Iorque: Carl Fischer.
- Jorgensen E. (2003). *Transforming Music Education*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lin, B. (1996). *Lip Flexibilities For all brass instruments*. Montrose: Balquhidder Music.
- Lopes, A. S. (2014). *Música Tradicional na Iniciação Musical- Uma Proposta de Ordem de Aprendizagem – Projeto de Aplicação do Método Húngaro no Ensino Especializado da Música*. Tese de mestrado. Lisboa: Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Música de Lisboa.
- Magalhães, G. D. (2016). *A aplicação de Música Popular Portuguesa no ensino do violoncelo: Construção de um corpus de cariz didático*. Relatório de estágio. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Marquez, A. (2015) *Danzón nº 2*. Nova Iorque: Peermusic.
- Martingo A. (2018). *Razão, expressão e cognição nas práticas musicais*. Braga: Edições Húmus.
- Mendonça, L. (2012). *O fado e as “regras da arte”: “autenticidade”, “pureza” e mercado*. Coimbra: Universidade de Coimbra.
- Miranda, C. G. (2017). *A Inclusão dos Instrumentos de Música Tradicional nos Conteúdos Programáticos do Ensino Vocacional de Percussão*. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Nemes L. N. Jornal de Notícias. Consultado em dezembro, 25, 2018 <https://www.dn.pt/opiniaio/opiniaio-dn/convidados/interior/o-conceito-kodaly-e-a-salvaguarda-da-musica-tradicional-do-povo-hungaro-9908169.html>
- Oliveira, A. S. (2013). *Repertório Português para Violoncelo- Aplicabilidade Pedagógica no Ensino Básico*. Relatório de estágio. Braga: Instituto de Educação da Universidade do Minho.
- Salgueiro, J. (2012). *Gonças e Biaia*. Palmela: edição de Autor.
- Santos, 2016, p.55). *A importância da classe de conjunto de violinos Suzuki no desenvolvimento musical, pessoal e social dos alunos*. Castelo Branco: Escola Superior de Artes aplicadas.
- Sardo, S. (2008). *Música Popular e Diferenças Regionais. In Multiculturalidade: Raízes e Estruturas vol. 1 da coleção Portugal intercultural*. Lisboa. Universidade Católica Portuguesa.

Schafer M. (1992) *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora UNESP.

Separk P. (2012). *Look, Listen and Learn*. Holanda: De Haske.

Swanwick K. (1988) *Música, pensamento y educación*. Madrid: Ediciones Morata, S. L.

Torres, R. M. (1998) *As Canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música. Contribuição da metodologia de Zoltán Kodaly*. Lisboa: Editorial Caminho.

Vandercook, H. A. (2013) *Lyra (No. 1, Vandercook Trumpet Star Series)*. Chicago: Rubank Publications.

Weffort, A. (2006). *A Canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Editorial Caminho.

Willems E. (1970). *As Bases Psicológicas da Educação Musical*. Bienne: Edições Pro-Música.

## 6. Anexos

### 1. Questionário ao professor de trompete Artur Oliveira do Conservatório Bomfim

#### Estágio Profissional Mestrado em Ensino de Música

Gosta de música tradicional Portuguesa?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Gosta de música popular portuguesa?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Um pouco.

Conhecia as canções populares do Gradual para trompete do Professor Vasco Faria?

- a) Sim, todas.
- b) Não, nenhuma.
- c) Sim, algumas canções.

Gostaria que os seus alunos tocassem mais repertório de compositores portugueses?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Não tenho preferência.

Gostou de ouvir a canção popular que o(a) seu aluno(a) interpretou na audição?

- a) Sim, muito.
- b) Sim.
- c) Sim, um pouco.
- d) Não, não correu bem.
- e) Não tocou esta peça na audição em nenhuma audição.

Como classificação a audição de dia 26 de março, em que todos os alunos de trompete tocaram a canções populares?

- a) Muito boa.
- b) Boa.
- c) Satisfatória.
- d) Negativa.

Depois dos resultados, voltaria a atribuir as peças aos seus alunos da mesma forma?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Mudaria algumas.

Sentiu, no seu(a) aluno(a), melhorias depois de ter trabalhado esta peça?

- a) Sim, muitas.
- b) Sim, algumas.
- c) Não, nenhuma.

Acha que as obras trabalhadas nas escolas de ensino vocacional de música, deveriam abranger mais repertório de compositores portugueses?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) É irrelevante.

A reação dos alunos a este novo repertório foi positiva?

- a) Sim, em geral muito positiva.
- b) Sim, mas nem todos.
- c) Não.

Sente que o projeto do professor Telmo Sousa foi importante para a evolução dos seus alunos?

- a) Sim, muito importante.
- b) Sim.
- c) Não, foi pouco relevante.

Irá utilizar este Gradual para trompete nos próximos anos?

- a) Sim, frequentemente.
- b) Sim, pontualmente
- c) Não irei usar.

## 2. Modelo do inquérito entregue aos alunos de Trompete.

### Estágio Profissional Mestrado em Ensino de Música

Aluno(a): \_\_\_\_\_

Questionário aos alunos do Conservatório Bomfim:

Gostas de música portuguesa?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Preferes música portuguesa ou estrangeira?

- a) Portuguesa.
- b) Estrangeira.
- c) Gosto de ambas.

Conheces música tradicional portuguesa?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Gostas de música popular?

- g) Sim.
- h) Não.
- i) Um pouco.

Conhecias as canções populares do Gradual para trompete do Professor Vasco Faria?

- d) Sim, todas.
- e) Não, nenhuma.
- f) Sim, algumas canções.

Das canções que tocaste este ano na disciplina de trompete, quais foram a que mais gostaste?

- a) As de compositores portugueses.
- b) As de compositores estrangeiros.
- c) Gostei de todas.

Gostarias de tocar mais repertório de compositores portugueses?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Não tenho preferência.

Gostas de cantar?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Foi interessante para ti cantar a canção que tocaste no projeto do professor Telmo Sousa?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Já conhecias a canção que aprendeste no âmbito do projeto do professor Telmo Sousa.

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Como correu a canção popular que interpretaste na audição?

- f) Muito bem.
- g) Bem.
- h) Foi satisfatória.
- i) Não correu bem.
- j) Não toquei a peça em nenhuma audição.

Gostaste de tocar a canção popular atribuída no âmbito do projeto do professor Telmo Sousa?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Um pouco.

Sentiste melhorias depois de trabalhar esta peça?

- d) Sim, muitas.
- e) Sim, algumas.
- f) Não, nenhuma.

### 3. Modelo do inquérito entregue aos pais dos alunos.

#### Estágio Profissional Mestrado em Ensino de Música

Nome: \_\_\_\_\_

- a) Mãe.
- b) Pai.

Questionário aos pais dos alunos do Conservatório Bomfim(M21):

Gosta de música portuguesa?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Um pouco.

Prefere música portuguesa ou estrangeira?

- d) Portuguesa.
- e) Estrangeira.
- f) Gosto de ambas.

Gosta de música tradicional portuguesa?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Um pouco.

Gosta de música popular portuguesa?

- j) Sim.
- k) Não.
- l) Um pouco.

Conhecias as canções populares do Gradual para trompete do Professor Vasco Faria?

- g) Sim, todas.
- h) Não, nenhuma.
- i) Sim, algumas canções.

Gostaria que o(a) seu filho(a) tocasse mais repertório de compositores portugueses?

- g) Sim.

- h) Não.
- i) Não tenho preferência.

Já conhecia a canção que o seu filho aprendeu no âmbito do projeto do professor Telmo Sousa?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) Um pouco.

Se sim, sentiu-se capaz de ajudar/auxiliar o seu(a) filho(a) no estudo de casa?

- a) Sim.
- b) Não.
- c) Um pouco.

Gostou de ouvir a canção popular que o(a) seu filho(a) interpretou na audição?

- k) Sim, muito.
- l) Sim.
- m) Sim, mas pouco.
- n) Não, não correu bem.
- o) Não tocou esta peça na audição em nenhuma audição.

Gostou da canção popular atribuída ao seu(a) filho(a) no âmbito do projeto do professor Telmo Sousa?

- g) Sim.
- h) Não.
- i) Um pouco.

Sentiu, no seu(a) filho(a), melhorias depois de ter trabalhado esta peça?

- g) Sim, muitas.
- h) Sim, algumas.
- i) Não, nenhuma.

Acha que as obras trabalhadas nas escolas de ensino vocacional de música, deveriam abranger mais repertório de compositores portugueses?

- d) Sim.
- e) Não.
- f) É irrelevante.

#### 4. Partitura da canção popular “Lá vai uma, lá vão duas”.

### Lá vai uma, lá vão duas

Arr. Vitor de Faria

$\text{♩} = 130$

Trompete em Si $\flat$

Piano

6

Tpt.

Pno.

10

Tpt.

Pno.

5. Partitura da canção popular “O Bebê canta só”.

O Bebê canta só

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

Trompete em Sib

Piano

This system contains the first ten measures of the score. The Trompete em Sib part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). The piano accompaniment is written on a grand staff with a treble and bass clef, also in two flats. The music is in 3/4 time. The piano part features a steady accompaniment of chords and moving lines in both hands.

11

Tpt.

Pno.

This system contains measures 11 through 18. The Tpt. part continues on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment continues on a grand staff. The melodic line in the trumpet part is a simple eighth-note pattern. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

19

Tpt.

Pno.

This system contains measures 19 through 26, ending with a double bar line. The Tpt. part continues on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment continues on a grand staff. The melodic line in the trumpet part is a simple eighth-note pattern. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

6. Partitura da canção popular “Pedacinho de Gente”.

Pedacinho de Gente

Delfina Figueiredo  
Arr. Vítor de Faria

♩ = 80

Trompete em Si<sup>b</sup>

♩ = 80

Piano

7. Partitura da canção popular “As cinco notas”.

As Cinco Notas

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

♩ = 60

Trompete em Sib

♩ = 60

Piano

9

Tpt.

Pno.

## 8. Partitura da canção popular “Nasceu o Dia”.

### Nasceu o Dia

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

$\text{♩} = 80$

Trompete em Si $\flat$

Piano

10

Tpt.

Pno.

20

Tpt.

Pno.

9. Partitura da canção popular “O Balão do João”.

O Balão do João

Arr. Vitor de Faria

♩ = 60

Trompete em Si<sup>b</sup>

♩ = 60

Piano

8

Tpt.

Pno.

15

Tpt.

Pno.

## 10. Partitura da canção popular “O Pastor”.

### O Pastor

Delfina Figueiredo  
Arr. Vítor de Faria

♩ = 80

Trompete em Sib

♩ = 80

Piano

6

Tpt.

Pno.

12

Tpt.

Pno.

18

Tpt.

Pno.

# 11. Partitura da canção popular “As cinco notas”.

## Papagaio Loiro

Arr. Vítor Faria

♩ = 60

Trompete em Sib

♩ = 60

Piano

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for Trompete em Sib (B-flat trumpet) and the bottom staff is for Piano. Both staves are in 2/4 time and have a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music for the trumpet is a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with chords in the right hand.

5

Tpt.

Pno.

The second system of the score consists of two staves. The top staff is for Tpt. (Trumpet) and the bottom staff is for Pno. (Piano). Both staves are in 2/4 time and have a tempo marking of quarter note = 60. The key signature has two flats. The music for the trumpet is a simple melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with chords in the right hand. The system ends with a double bar line.

## 12. Partitura da canção popular “O Pião”.

### O Pião

Delfina Figueiredo  
Arr. Vítor de Faria

$\text{♩} = 80$

Trompete em Si $\flat$

Piano

8

Tpt.

Pno.

13

Tpt.

Pno.

### 13. Partitura da canção popular “Formiga Pequeninina”.

## Formiga Pequeninina

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

♩ = 80

Trompete em Si<sup>b</sup>

♩ = 80

Piano

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for Trompete em Si<sup>b</sup> and the bottom staff is for Piano. Both staves have a tempo marking of ♩ = 80. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first four measures show a melodic line in the trumpet and a supporting accompaniment in the piano.

5

Tpt.

Pno.

The second system of the score consists of two staves. The top staff is for Tpt. and the bottom staff is for Pno. The music continues from measure 5. The key signature remains two flats. The system concludes with a double bar line at the end of measure 8.

14. Partitura da canção popular “Galinha Branca”.

Galinha Branca

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two systems. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 80. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a similar eighth-note pattern in the left hand. The second system begins with a measure rest of 4 measures, followed by a trumpet (Tpt.) line and a piano (Pno.) accompaniment. The trumpet part plays a melody of eighth notes, while the piano accompaniment continues with a similar eighth-note texture.

15. Partitura da canção popular “Eu fui ao Jardim Celeste”.

Eu fui ao Jardim Celeste

Arr. Vítor de Faria

♩ = 60

Trompete em Sib

♩ = 60

Piano

5

Tpt.

Pno.

The image shows a musical score for the song "Eu fui ao Jardim Celeste". It consists of two systems of staves. The first system includes a staff for Trompete em Sib (Trumpet in B-flat) and a grand staff for Piano. Both parts are marked with a tempo of ♩ = 60. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The second system starts at measure 5 and includes a staff for Tpt. (Trumpet) and a grand staff for Pno. (Piano). The music is written in a simple, melodic style with a steady rhythm.

## 16. Partitura da canção popular “O Anel”.

### O Anel

Delfina Figueiredo  
Arr. Vítor de Faria

$\text{♩} = 60$

Trompete em Sib

Piano

8

Tpt.

Pno.

15

Tpt.

Pno.

# 17. Partitura da canção popular “Senhor Sapateiro”.

## Senhor Sapateiro...

Arr. Vítor Faria

♩ = 60

Trompete em Si<sub>b</sub>

♩ = 60

Piano

8

Tpt.

Pno.

14

Tpt.

Pno.

Kjhk

Jh

## 18. Partitura da canção popular “As Cinco Pedrinhas”.

### As Cinco Pedrinhas

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

$\text{♩} = 80$

Trompete em Sib

Piano

6

Tpt.

Pno.

11

Tpt.

Pno.

# 19. Partitura da canção popular “Historias da Carochinha”.

## História da Carochinha

Delfina Figueiredo  
Arr. Vitor de Faria

♩ = 60

Trompete em Si:

Piano

9

Tpt.

Pno.

18

Tpt.

Pno.

24

Tpt.

Pno.

## 20. Partitura da canção popular “O Cestinho do anão”

### O Cestinho do Anão

Delfina Figueiredo  
Arr. Vítor de Faria

$\text{♩} = 80$

Trompete em Sib

$\text{♩} = 80$

Piano

5

Tpt.

Pno.

12

Tpt.

Pno.

19

Tpt.

Pno.



24

Tpt.

Pno.



30

Tpt.

Pno.



## 21. Panfleto do Recital de Iniciação de 23 de março de 2019

