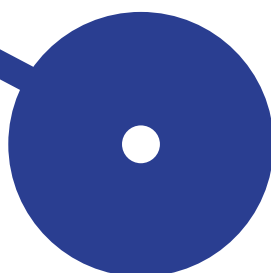




A Improvisação nas Práticas Letivas em Formação Musical: Perspetivas, Propósitos e Modos de Aplicação

Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

11/2020



Politécnico do Porto

Escola Superior de Educação

Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo

Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

**A Improvisação nas Práticas Letivas em Formação Musical:
Perspetivas, Propósitos e Modos de Aplicação**

Relatório de Estágio

Mestrado em Ensino de Música

Orientador: Jorge Alexandre Costa

Supervisor: Jorge Pires

Porto, novembro de 2020

Ao meu Pai

AGRADECIMENTOS

Aos meus colegas pela cumplicidade e apoio ao longo do ano letivo, nas interações e amizades que estabelecemos como pares.

À professora cooperante Luísa Pais-Vieira, pela atenção dedicada ao detalhe, ao incentivo e à presença contínua e aberta com que me acolheu e ajudou a desenvolver as minhas capacidades enquanto docente ao longo deste período de aprendizagem.

À minha mãe pelo esforço e apoio incansável durante todo o período de estágio.

Ao Conservatório da Maia que me aceitou como estagiário e integrou como um colaborador ativo da instituição, assim como o professor cooperante Pedro Sousa e o professor supervisor Jorge Pires.

Ao professor doutor Jorge Alexandre por continuar a acreditar em mim, o meu obrigado.

RESUMO

O presente relatório, no âmbito do Mestrado em Ensino da Música – Ramo Formação Musical, irá descrever as diferentes etapas do percurso do estágio efetuado no ano letivo de 2019/2020, realizado na Fundação Conservatório de Música da Maia. A esta experimentação de contacto letivo, acrescenta-se uma investigação teórica acerca da relação entre a Improvisação e o ensino da Formação Musical. Este relatório encontra-se dividido em três capítulos: o primeiro contextualiza o polo de estágio, no que diz respeito à identificação da escola, do papel da Formação Musical no Projeto Educativo e a caracterização das turmas. No segundo capítulo, é feita uma descrição pormenorizada das práticas letivas, mais concretamente, a partir de uma análise dos conteúdos programáticos dos graus atribuídos. Seguem reflexões sobre as observações, planificações e práticas de ensino das aulas projetadas. Por fim, são tecidas considerações e hipóteses acerca das potencialidades do ensino à distância, mercê das condições pandémicas que assolam o mundo em 2020. No último capítulo, o projeto de investigação procura encontrar perspetivas, aplicações e propósitos da Improvisação na Formação Musical, através de consulta bibliográfica e análise qualitativa de inquéritos realizados a professores pertencentes ao corpo docente de duas instituições do Ensino Artístico Especializado. A partir do trabalho desenvolvido ao longo do ano letivo são construídas considerações finais sobre todo o processo desenrolado.

Palavras-chave: Improvisação; Formação Musical; Criação Espontânea; Prática de Ensino Supervisionada.

ABSTRACT

This report, within the scope of the master's degree in Ensino da Música – Ramo Formação Musical, will describe the different stages of the internship course carried out in the academic year 2019/2020, held at the Fundação Conservatório de Música da Maia. To this experimentation of academic contact, we add a theoretical investigation about the relationship between Improvisation and the teaching of Formação Musical. This report is divided into three chapters: the first contextualizes the internship pole, regarding the identification of the school, the role of Formação Musical in the Educational Project and the characterization of the classes. In the second chapter, a detailed description of teaching practices is made, more specifically, based on an analysis of the syllabus of the chosen degrees. Following are reflections on the observations, plans and teaching practices of the planned classes. Finally, considerations and hypotheses are made about the potential of distance learning, due to the pandemic conditions that plague the world in 2020. In the last chapter, the research project seeks to find perspectives, applications and purposes of Improvisation in Formação Musical, through bibliographic consultation and qualitative analysis of surveys conducted on teachers belonging to the teaching staff of two institutions of Specialized Artistic Education. From the work developed throughout the school year, final considerations are built on the entire process.

Keywords: Improvisation; Formação Musical; Spontaneous Creation; Supervised Teaching Practice.

ÍNDICE

1.	GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL	13
1.1.	CARACTERIZAÇÃO DA ESCOLA.....	13
1.2.	A FORMAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO	17
1.3.	CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS	17
1.3.1.	1.º GRAU	17
1.3.2.	8.º GRAU	18
1.3.3.	CLASSE DE CONJUNTO (CORO)	18
2.	PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA	19
2.1.	ANÁLISE DOS PROGRAMAS	19
2.1.1.	FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU	19
2.1.2.	FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU.....	21
2.1.3.	CLASSE DE CONJUNTO (CORO)	23
2.2.	REFLEXÃO SOBRE AS OBSERVAÇÕES	25
2.2.1.	FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU.....	26
2.2.2.	FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU.....	27
2.2.3.	CLASSE DE CONJUNTO (CORO)	28
2.3.	REFLEXÃO SOBRE AS PLANIFICAÇÕES	29
2.3.1.	FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU.....	30
2.3.2.	FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU.....	30
2.3.3.	CLASSE DE CONJUNTO (CORO)	31
2.4.	REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DE ENSINO	32
2.4.1.	FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU.....	32
2.4.2.	FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU.....	33
2.4.3.	CLASSE DE CONJUNTO (CORO)	33
2.5.	ENSINO À DISTÂNCIA (E@D).....	35
3.	PROJETO DE INVESTIGAÇÃO.....	39
3.1.	INTRODUÇÃO.....	39

3.2.	DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE IMPROVISAÇÃO	41
3.3.	CONTEXTOS HISTÓRICOS DA IMPROVISAÇÃO	44
3.4.	A IMPROVISAÇÃO NA FORMAÇÃO MUSICAL	49
3.4.1.	IMPROVISAÇÃO ENQUANTO ESTRATÉGIA	53
3.4.2.	IMPROVISAÇÃO ENQUANTO OBJETIVO	56
3.5.	METODOLOGIA.....	65
3.6.	OS PROGRAMAS DE FORMAÇÃO MUSICAL.....	67
3.7.	ANÁLISE DE CONTEÚDOS	74
3.8.	O PAPEL DA IMPROVISAÇÃO NA FORMAÇÃO MUSICAL.....	82

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Ilustração de dados – I.....	36
Figura 2 - Ilustração de dados – II.....	37
Figura 3 – Excerto do índice do livro de Ottman & Rogers (2011, pp. v, viii, x), dividido em 4 partes.....	49
Figura 4 – Excerto do índice do livro de Benjamin, Horvit, & Nelson (2012, pp. iii, v, vi), dividido em 3 partes.....	50
Figura 5 - Excerto do índice do livro de Benward & Kolosick (2009, p. v), dividido em 16 unidades.	50
Figura 6 - Diagrama de Venn demonstrando os pontos em comum presentes nas duas abordagens.....	51
Figura 7 - Exemplos de improvisações a partir de tricordes (Ristow, Thomsen, & Urista, 2014).	54
Figura 8 - Diferentes tipos de Guide-Tone Lines que expõem ou enriquecem as passagens harmônicas dos temas (Crook, 1991, p. 48).....	57
Figura 9 - Exemplo de uma melodia criada a partir de Guide-Tones (Crook, 1991, p. 49).....	57
Figura 10 - Exemplos de desenvolvimento melódico-rítmico de duas frases musicais (Crook, 1991, p. 86).....	58
Figura 11 - Exemplo textual e gráfico de possíveis improvisações analisadas à luz da sua intensidade/tensão (Crook, 1991, p. 145).....	59
Figura 12 - Técnicas de improvisação sugeridas (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, pp. 73-74).	60
Figura 13 - Frase lacunar destinada à improvisação (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, p. 74).	61
Figura 14 - Possíveis resoluções do exercício com técnicas de criação melódica (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, p. 75).....	61

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1 - Exemplos de Matrizes dos testes escritos e orais do 1.º Grau de Formação Musical	20
Tabela 2 - Exemplos de Matrizes dos testes escritos e orais do 8.º Grau de Formação Musical	22
Tabela 3 - Esquematização da competência de Improvisação, prevista pelo CMP, ao longo dos 8 graus, acrescida dos respetivos conteúdos e metodologias.	70
Tabela 4 - Esquematização da competência de Improvisação, prevista pela FCMM, ao longo dos 8 graus, acrescida dos respetivos conteúdos e metodologias.	72

INTRODUÇÃO

No âmbito do processo de construção deste relatório de estágio – Mestrado em Ensino da Música – Ramo Formação Musical, optou-se por uma organização do mesmo em três partes, que foram divididas de forma a enumerar os diferentes conteúdos teóricos. No primeiro capítulo, é feita uma caracterização extensiva do polo de estágio, visando compreender a sua implementação local, institucional, cultural e social. A partir do estudo do Projeto Educativo, são feitas considerações acerca das filosofias pedagógicas que sustentam os projetos escolares e a integração da disciplina de Formação Musical no contexto pedagógico da instituição. De seguida, elaborou-se um desenho físico, dos recursos oferecidos, da integração dos discentes nas diferentes propostas de cursos em lecionação e, por fim, da caracterização das turmas presentes durante o processo do estágio.

No segundo capítulo, com o propósito de articular teoricamente os conteúdos programáticos e a prática letiva, elaborou-se uma análise detalhada dos programas de Formação Musical em vigor, mais concretamente dos graus lecionados, nomeadamente o 1.º e 8.º graus e Classe de Conjunto. Na Formação Musical, foram descritos os objetivos, conteúdos, metodologias recomendadas, recursos e métodos de avaliação sugeridos pelo programa; na disciplina de Coro, selecionaram-se temas e metodologias que pudessem integrar o Projeto da Educativo deste Conservatório. As reflexões consequentes abarcaram todo o processo de observação-planificação-prática letiva, delineando uma consciencialização e amadurecimento da aprendizagem do docente face às reações dos discentes, com os devidos *feedbacks* dos professores cooperantes. Por fim, a situação anómala ocorrida durante este ano letivo, devido à crise sanitária da COVID-19, levou a uma reformulação do sistema de ensino projetado. São explicitadas algumas considerações acerca do ensino à distância que foi implementado como resposta ao confinamento obrigatório. Estas incluem pensamentos acerca das limitações inerentes à comunicação não fisicamente presencial, de reconceptualizações das próprias disciplinas do ensino da Música, de novas metodologias e outros recursos. Encontra-se incluído, também, um pequeno levantamento de opiniões dos alunos da disciplina de Coro, de forma a que se possa retirar algumas ilações acerca dos efeitos deste ensino no desenvolvimento dos alunos.

O último capítulo visa pesquisar, estudar e aprofundar as possibilidades das relações pedagógicas passíveis de serem estabelecidas com maior acuidade entre a Improvisação e a Formação Musical. A metodologia empregue é baseada na consulta bibliográfica de artigos e livros relacionados com a temática da Improvisação, em consonância com uma análise dos programas de Formação Musical de duas instituições escolares, acrescentada de entrevistas efetuadas a dois professores pertencentes ao corpo docente dessas escolas. Primeiramente, começou-se por introduzir possíveis definições do conceito, dada a diversidade cultural que faz uso da Improvisação. Foram explanadas várias perspetivas que ajudam a compreender os contextos sociomusicais e levantadas algumas das particularidades mais concernentes ao tema. A abordagem pedagógica desta prática é enquadrada historicamente, tomando como exemplo o domínio da prática instrumental dentro do campo da Improvisação, sendo apenas nos finais de século XIX em transição para o século XX que esta se enquadra na aprendizagem teórico-prática da Música (desde a iniciação até níveis mais superiores). Com esta consciência, é feito o avanço para a área da Formação Musical. São apresentadas duas abordagens possíveis à Improvisação, como Estratégia e/ou Objetivo, demonstrando de forma exemplificada a partir de manuais pedagógicos de áreas musicais diferentes (jazz e treino auditivo) a mais-valia do seu uso em sala de aula, podendo diversificar os processos dinâmicos de aprendizagem. Por fim, será feita uma consulta dos programas, já mencionados, de Formação Musical à luz destas duas perspetivas da Improvisação. Esta consulta, quando cruzada com os questionários efetuados aos dois docentes, acrescentando ainda a documentação relativa à consulta bibliográfica, abrirá caminho às reflexões finais.

O relatório é concluído com considerações acerca de todo o trabalho desenvolvido ao longo do ano, como forma de sumariar as aprendizagens obtidas no campo, em contexto e contacto direto com alunos e escola, perspetivando um leque de oportunidades reais, que contribuirão para a melhoria das minhas atualizações como futuro docente.

1. GUIÃO DE OBSERVAÇÃO DA PRÁTICA MUSICAL

1.1. CARACTERIZAÇÃO DA ESCOLA

O Conservatório da Maia localiza-se no distrito do Porto, concelho da Maia, inserido na vila de Castelo da Maia, mais concretamente na Rua de João Maia 521, 4475-601. Surge como a única instituição público-privada no Concelho – servindo também concelhos limítrofes - na área do ensino artístico especializado; a colaboração da escola existe de forma transversal em todos os agrupamentos de escolas do Concelho da Maia, para além de outros Concelhos, tais como, Matosinhos, Valongo e Vila do Conde. Destacam-se algumas parcerias, enunciadas no Projeto Educativo trienal (2018/2021)¹ : Câmara Municipal da Maia; Serviço de Educação da Câmara Municipal da Maia; Museu de História Etnográfica das terras da Maia; Agrupamento de Escolas do Castelo da Maia; Agrupamento de Escolas da Maia (AEC); Agrupamento de Escolas Levante–Maia (AEC); Agrupamento de Escolas de Alfena; Escola de Dança do Conservatório Nacional; Instituto Politécnico de Castelo Branco - Escola Superior de Artes Aplicadas; ESMAE; ESML; CICCOPN; Centro de Educação e Formação Profissional Integrada; Rottary Clube da Maia; NCM – New Concept Musica; Ginásio Escola de Dança.

Segundo o Projeto Educativo (Fundação Conservatório de Música da Maia, 2018-2021), a instituição foi fundada em 1998, obtendo Autorização Definitiva de Funcionamento em 1999, sendo cofinanciada pelo estado ao abrigo do Contrato de Patrocínio.

No primeiro ano de formação oficial, teve como oferta formativa cursos Básicos e de iniciação em regimes Supletivo e Livre. No ano letivo 2003/2004 foi aberta a oferta de regime Articulado; em 2005/2006 foi concedido o Paralelismo Pedagógico para o nível de ensino Secundário, aberto em regimes Supletivo e Articulado.

Dispõe das seguintes instalações: 12 salas de aula; 4 salas de aulas teóricas; 6 salas de instrumento; 1 sala de Percussão; 1 estúdio de Dança; 1 Secretaria; 2 salas de Direção; 1 sala

¹ Documento em anexo

de docentes; 1 Sala de alunos/Associação de Pais. Todas as salas têm luz direta, são amplas e arejadas, existindo no edifício aquecimento central.

Os recursos e equipamentos disponíveis são: meios digitais, aparelhagens de som, DVD, retroprojetor e televisão. As salas de aula dispõem de um piano e quadro pautado. Existe a possibilidade de cada aluno poder requisitar, a título de empréstimo, o seu instrumento de aprendizagem de forma gratuita, não só para uso letivo como para o estudo em casa. O mesmo acontece com o material de biblioteca e mediateca.

No plano dos recursos humanos, a escola congrega três funcionários administrativos, dois contínuos e um funcionário de limpeza; A área pedagógica é constituída por trinta e dois docentes, sendo que dois formam a direção pedagógica.

A oferta dos cursos da escola é a seguinte: Curso Pré-Escolar (alunos com idade entre os 4 e 5 anos); Curso de Iniciação (alunos com idade entre os 6 e os 9 anos); Curso Básico e Secundário de Música (variante instrumento) em regimes articulado, supletivo e livre; Curso Secundário de Música (variante em Formação Musical) em regime supletivo e livre. Os instrumentos oferecidos nos vários níveis são os seguintes: Flauta, Oboé, Clarinete, Fagote, Percussão, Piano, Saxofone, Trompa, Trompete, Viola, Violino e Violoncelo.

O Curso Básico tem por objetivo introduzir os fundamentos da formação musical, no domínio de um instrumento, quer em contextos a solo ou em grupo. Este curso é composto por cinco graus; cada um com a duração de um ano letivo, e proporciona aos alunos competências musicais essenciais.

O Curso Secundário destina-se a alunos que tenham concluído um curso básico na área da música, ou que, não tendo concluído um curso básico na área da música, possuam habilitação do 9.º ano de escolaridade ou equivalente e as competências necessárias à admissão no curso. Este prevê a aquisição de conteúdos avançados, alargando o leque de formação às Ciências Musicais e tem como ponto de partida os pré-requisitos básicos anteriormente adquiridos.

Paralelamente ao ensino da música, a oferta do ensino de dança no Conservatório de Música da Maia ocorreu a partir do ano letivo 2012/2013. Constitui assim uma preocupação do município o alargamento e expansão da oferta artística – nasce o curso livre de Dança, com 2 classes: preparatório, dos 4 anos aos 6 anos e o Grau I, dos 7 anos 10 anos.

O Conservatório prevê a dinamização de projetos variados, com vertentes musicais sócio inclusivas, envolvendo de forma ativa toda a comunidade educativa:

- Teatro Musical – Visa desenvolver de forma holística a sensibilidade artística dos alunos.
- Concurso Interno Prémio Manuel Ivo Cruz – Concurso interno da área de instrumento e composição.
- Ensemble de Guitarras – Grupo instrumental.
- Ensemble Vocal Notas Soltas – Coro composto alunos e ex-alunos, com várias menções honrosas em participações diversas.
- Coro de Pais – Grupo vocal composto pelos Encarregados de Educação dos discentes.
- CLASSBAND – Projeto educativo cujo intuito visa educar musicalmente público não pertencente à escola.
- Jornadas de Formação e Cultura Musical – Atividades de interação lúdico-pedagógica sobre assuntos relacionados com as disciplinas de Formação Musical, História da Música e Análise e Técnicas de Composição.
- Património VIVO (em parceria com a Câmara Municipal da Maia) – Dinamização de espetáculos em património cultural da localidade.
- Expressões da Música, programa de concertos regulares (em parceria com a Câmara Municipal da Maia) – Oferta mensal de espetáculos artísticos e didáticos.
- INculturarte (em parceria com a Câmara Municipal da Maia) – Projeto de inclusão social, com as seguintes atividades:
 - A Música Vai à escola – Destinada à educação musical do pré-escolar.
 - «Orquestra Geração» – Projeto sócio inclusivo destinado aos jovens do ensino básico e secundário. Cf. (Boia & Boal-Palheiros, 2016) e (Costa, et al., 2017).

- CLASSBAND para Idosos – promoção de um envelhecimento ativo da população sénior, através da música.
- Projetos Férias Musicais – atividades lúdico-pedagógicas decorridas nas instalações do Conservatório, abertas à comunidade extraescolar em períodos não letivos.
- Estágio Orquestra de Sopros – atividades lúdico-pedagógicas de intercâmbio cultural no concelho da Maia.

Segundo o Projeto Educativo trienal,

As classes de conjunto são disciplinas que estimulam a utilização e aquisição de competências em prol de um trabalho musical de equipa, seja ele através da voz ou da utilização de um instrumento musical. Nesta disciplina pretende-se desenvolver uma audição e compreensão musical aliada à polifonia ou até mesmo à unidade sonora permitindo ao aluno desenvolver capacidades de execução ao nível da fusão tímbrica e da afinação conjunta, entre outras. (Fundação Conservatório de Música da Maia, 2018-2021, p. 27)

O Conservatório oferece as seguintes modalidades de Classe de Conjunto (Fundação Conservatório de Música da Maia, 2018-2021):

- Iniciação - prevê a utilização da voz (coro) bem como a movimentação e utilização do corpo ou instrumentos musicais (Orff). Tem por objetivo criar as bases musicais necessárias para o prosseguimento do estudo musical, através de metodologias essencialmente lúdicas.
- Orquestra do Curso Básico - Orquestra que reúne os instrumentos de sopro, cordas friccionadas e percussão, com o propósito de interpretar repertório associado aos níveis básicos.
- Orquestra – Forma-se a partir do 3.º grau, comportando os instrumentos de sopro, cordas friccionadas e percussão. Pretende-se desenvolver estudos ao nível do terceiro ciclo e secundário.
- Coros - Todos os estudantes de música participam nesta disciplina, visando uma experiência vocal expressiva e criativa, através do contacto com o repertório da música coral e coral sinfónica. Os níveis entrelaçam-se, promovendo dessa forma, o trabalho em equipa e a solidariedade entre os diferentes patamares de aprendizagem.

- Música de Câmara - A prática de música em conjunto é de extrema importância para formação de um músico, que tem como objetivo a expressão musical em grupo, numa partilha de competências técnico-musicais, que resultam numa comunicação e transação de conhecimentos entre eles.

1.2. A FORMAÇÃO MUSICAL NO CONSERVATÓRIO

Esta disciplina, neste polo de ensino, está de acordo com a filosofia de que o seu propósito consiste sobretudo em desenvolver o gosto pela música, quer como ouvinte ou executante. Os manuais que são utilizados nas aulas são um conjunto de exercícios fotocopiados da autoria de Nuno Rocha; cada grau tem um livro associado, ainda que o 8.º grau utilize o manual do 7.º grau, dada a similitude dos exercícios. As várias competências trabalhadas ao longo dos graus preveem uma formação holística do estudante, numa aprendizagem equilibrada entre as capacidades de memorização, perceção auditiva, escrita e leitura musical, exteriorização (lida e/ou improvisada) de frases musicais. A transversalidade da disciplina é evidente, pois pretende introduzir e complementar noções das várias ciências musicais (História da Música, Análise e Técnicas de Composição, entre outras) e, simultaneamente dotar-se de um carácter prático, ao colocar o enfoque no canto, como meio principal de desenvoltura oral musical. Por fim, o programa de Formação Musical (em anexo) prevê igualmente o desenvolvimento de uma cultura musical (através da audição ou execução) e respetivo espírito crítico, conforme os fundamentos apresentados no Projeto Educativo da instituição.

1.3. CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS

1.3.1. 1.º GRAU

A turma é composta por 17 alunos, quase todos com a idade prevista na frequência deste grau, pertencentes ao regime articulado. Muito embora uma maioria tenha feito parte das turmas de iniciação musical deste conservatório, destacam-se 3 alunos que não o fizeram e o caso particular de uma aluna que estuda o 2.º grau de instrumento, mas sem ter frequentado aulas de formação musical. Por estas situações, denota-se alguma heterogeneidade no

conjunto de discentes, principalmente nas leituras solfejadas e nas entoações. Existe uma grande variedade de instrumentistas, a maior parte solistas, havendo, porém, 4 instrumentos harmónicos.

1.3.2. 8.º GRAU

Esta turma é constituída por apenas 4 alunas, pertencentes ao regime articulado. Todas são instrumentistas solistas e pertencem à faixa etária expectável, com a exceção de uma discente, que, apesar de ingressar no 7.º grau, assistiu, durante o ano letivo completo, a estas aulas e, esporadicamente, a sessões individuais de explicações. Todas, no entanto, demonstraram homogeneidade nas aptidões e dificuldades, partilhando várias vezes o mesmo tipo de dúvidas teóricas e entraves na execução prática dos exercícios.

1.3.3. CLASSE DE CONJUNTO (CORO)

Esta classe de conjunto é formada por 27 alunos, do 1.º (já descrita), 4.º e 5.º graus. Os alunos mais velhos provaram ser modelos para os colegas mais novos, assumindo os papéis de chefes de naipe formalmente (na organização de ensaios de naipe, por exemplo) e informalmente pelas capacidades de canto, que guiaram as vozes mais jovens. No entanto, os poucos rapazes das três turmas possuem vozes ainda não amadurecidas, tornando o naipe dos baixos escasso. Esta situação tímbrica desequilibrada sujeitou uma adequação do repertório escolhido – foram seleccionadas peças com 2, 3 e mais raramente, 4 vozes.

2. PRÁTICA DE ENSINO SUPERVISIONADA

2.1. ANÁLISE DOS PROGRAMAS

O programa de Formação Musical do Conservatório da Maia (em anexo) está dividido em 7 capítulos – Objetivos e Competências; Conteúdos (1.º – 8.º graus); Atividades; Avaliação; Material Pedagógico (bibliografia adequada aos níveis e graus de ensino); Planificação Anual e Trimestral (1.º – 8.º graus); Repertório.

2.1.1. FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU

Neste grau, os objetivos específicos a desenvolver são: **Ritmo** – marcar com precisão o sentido de pulsação, conhecer células rítmicas, compreender a constituição dos compassos; **Melodia** – reconhecer as escalas, arpejos e intervalos, articulando a altura do som com harmonia e ritmo; **Harmonia** – compreensão, reconhecimento de graus harmónicos e respetiva relação com os graus melódicos.

Os conteúdos dividem-se em: **Ritmo** – indicação de células rítmicas em divisão binária e ternária; **Compassos** – binários, ternários, quaternários simples e binários compostos; **Intervalos** – reconhecimento auditivo de 2.ªM, 3.ªM, 5.ªP e 8.ªP; **Melodia** – frases melódicas com intervalos até à 3.ªM; **Tonalidades** – Dó M, Fá M, Sol M e Lá m natural; **Acordes** – Maiores e menores; **Harmonia** – sensibilização para os graus tonais I, IV e V de tonalidades maiores e menores; **Claves** – sol e de fá, independentes ou em pauta dupla; **Improvisação** – rítmica livre e com sentido de frase, entoada sem nome de notas a partir de uma sequência harmónica ou em resposta a frase inconclusiva; **Escalas** – todas as escalas maiores.

As metodologias aconselhadas pelo programa não são de carácter impositivo, providenciando um leque sugestivo de atividades, que se dividem em **orais** – leitura rítmica a uma voz à primeira vista, leitura solfejada não entoada à primeira vista, leitura entoada à primeira vista, improvisação, entoação de excerto memorizado realizado na aula ou estudado em casa, leitura de exercício trabalhado na aula – e **escritas** – ditados rítmicos a uma voz tocados sobre

uma nota, ditado de intervalos, ditados de sons, ditados melódicos a uma voz, ditado de acordes, classificação visual de intervalos, construção/ identificação de escalas.

No capítulo da avaliação encontram-se presentes exemplos de matrizes de estruturação e elaboração, com cotação, de testes orais e escritos.

Teste Escrito	Teste Oral
Ditado rítmico simples – 2,8 valores (7x0,4)	Leitura rítmica com divisão do tempo binária – 4 valores
Ditado rítmico composto – 2,8 valores (7x0,4)	Leitura rítmica com divisão do tempo ternária – 4 valores
Ditado de intervalos – 1,5 valores (5x0,3)	
Ditado de sons – 3 valores (10x0,3)	Leitura melódica em Dó Maior (grau-conjunto e arpejo) – 5 valores
Ditado melódico – 3 valores (notas) + 0,4 valor (ritmo)	Solfejo – 5 valores
Ditado de acordes – 1,5 valores (5x0,3)	Improvisação ou leitura/memorização da aula – 2 valores
Classificação/Construção de acordes – 1 valor (5x0,2)	
Identificação/Construção de escalas – 2 valores (4x0,5)	

Tabela 1 - Exemplos de Matrizes dos testes escritos e orais do 1.º Grau de Formação Musical

Relativamente às Planificações Trimestrais, aponte-se que no 3.º Período de cada grau (1.º inclusive), é feita uma revisão de consolidação da matéria dada.

A escolha de Repertório não é determinada pelo programa, sendo que os docentes têm a liberdade de selecionar itens musicais para as suas aulas, dentro do Projeto Educativo da escola e de acordo os seguintes parâmetros: contribuam para a cultura musical dos alunos;

permita uma assimilação dos conteúdos previstos; englobe vários períodos da história da Música, se possível, com estilos para além da música erudita.

2.1.2. FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU

Neste grau, os objetivos específicos a desenvolver são iguais aos do 1.º grau, acrescidos da competência da **Análise e Educação Musical** – reconhecimento de instrumentação, períodos de História e respetivas obras ilustrativas, formas musicais; desenvolvimento de sentido crítico; conhecimento de posturas e atitudes aceitáveis no músico e no público.

Os conteúdos dividem-se em: **Ritmo** – alternância de compassos e todas as células rítmicas aprendidas em anos anteriores; **Compassos** – todos os compassos regulares e irregulares; **Intervalos** – todos os intervalos melódicos e harmónicos; **Melodia** – tudo previsto em anos anteriores; **Tonalidades** – com todas as alterações; **Acordes** – tudo o previsto em anos anteriores mais os acordes de nona maior e menor em estado fundamental e o acorde de sétima da dominante nas várias inversões; **Harmonia** – ditados de corais de Bach a 4 vozes, funções harmónicas em modo maior ou menor para todos os graus harmónicos; **Claves** – tudo o previsto em anos anteriores; **Improvisação** – tudo o previsto em anos anteriores; **Escalas** – tudo o previsto em anos anteriores.

As metodologias aconselhadas pelo programa não são de carácter impositivo, providenciando um leque sugestivo de atividades, que se dividem em **orais** – leitura rítmica a uma ou a duas vozes à primeira vista, leitura solfejada não entoada à primeira vista, leitura entoada à primeira vista, improvisação, entoação de excerto memorizado realizado na aula ou estudado em casa, leitura de exercício trabalhado na aula – e **escritas** – ditados rítmicos tocados sobre uma nota (ditados a uma voz) ou duas notas à distância de três oitavas (ditados a duas vozes); ditado de intervalos (harmónicos ou melódicos); ditados de sons (tonal ou atonal); ditados melódicos a uma ou duas vozes; ditado de acordes; ditado de escalas; classificação visual de intervalos; construção/identificação visual de acordes; construção/ identificação de escalas;

No capítulo da avaliação encontram-se presentes exemplos de matrizes de estruturação e elaboração, com cotação, de testes orais e escritos.

Teste Escrito	Teste Oral
Ditado rítmico simples – 3,5 valores (8x0,438)	Leitura rítmica a 1 voz com mudança de compasso (4 valores)
Ditado rítmico composto – 2,8 valores (16x0,219)	Leitura rítmica a 2 vozes (4 valores)
Ditado de intervalos – 1,5 valores (5x0,3)	Leitura melódica em tonalidade Maior, menor ou modal (5 valores)
Ditado de sons – 2 valores (10x0,3)	Leitura melódica atonal (5 valores)
Ditado melódico 1 – 3 valores (notas) + 0,5 valor (ritmo)	Solfejo (5 valores)
Ditado melódico 2 - 3 valores (notas) + 0,5 valor (ritmo)	Improvisação ou leitura/memorização da aula (2 valores)
Ditado de acordes – 1,5 valores (5x0,3)	
Identificação de escalas – 1 valor	

Tabela 2 - Exemplos de Matrizes dos testes escritos e orais do 8.º Grau de Formação Musical

Relativamente às Planificações Trimestrais, aponte-se que no 8.º grau, o 2.º e 3.º Períodos serão ocupados por revisões de consolidação da matéria dada.

A escolha de Repertório não é determinada pelo programa, sendo que os docentes têm a liberdade de selecionar itens musicais para as suas aulas, dentro do Projeto Educativo da escola e de acordo os seguintes parâmetros: contribuam para a cultura musical dos alunos; permita uma assimilação dos conteúdos previstos; englobe vários períodos da história da Música, se possível, com estilos para além da música erudita.

2.1.3. CLASSE DE CONJUNTO (CORO)

Esta disciplina procura reunir vários alunos da escola projetando na transversalidade a atribuição de atividades artísticas a projetos que envolvem solidariamente a comunidade escolar. Por esta razão, saliente-se a importância desta disciplina na consecução do Projeto Educativo do Conservatório.

Neste ano letivo, estavam previstos dois espetáculos em público: o Concerto de Natal e a festa de final de ano letivo. O primeiro decorreu na Igreja da Nossa Senhora da Natividade, Pedrouços e o segundo não aconteceu devido à interrupção de aulas presenciais mercê da pandemia da COVID-19.

O espetáculo de Natal previa a apresentação de três peças musicais, *“Pues que ya nunca nos veis”* (Juan del Encina), *“Natal Africano”* (tradicional) e *“Jingle Bells”* (James Pierpont). O vilancico é uma pequena peça a quatro vozes, que, devido às origens festivas se adequou perfeitamente ao espetáculo. As duas músicas seguintes, mais conhecidas pelo público em geral, foram sujeitas a um novo arranjo, feito pelos alunos com o auxílio dos docentes, em que diversos instrumentos percussivos não convencionais serviram de base para uma crescente cacofonia que culminou no canto natalício.

Após o fecho da escola devido ao confinamento sanitário obrigatório, houve necessidade de alterar a planificação do segundo evento. Esta, incluía ideias debatidas entre os docentes de Classe de Conjunto, que previam a participação de várias artes, incluindo a Dança, o Teatro e até as Artes Plásticas desenvolvidas nas escolas de ensino regular dos alunos que frequentam o Conservatório.

O coro da Classe de Conjunto passou a ser acompanhado à distância, havendo, uma reformulação dos recursos musicais – em vez de uma peça polifónica foram trabalhadas em pequenos grupos e individualmente várias peças reconhecidas pelas interpretações na Broadway. A apresentação final consistiu na montagem dos áudios e vídeos gravados pelos

próprios discentes a cantarem os respetivos temas (com acompanhamento harmónico gravado).

2.2. REFLEXÃO SOBRE AS OBSERVAÇÕES

As observações de aula são o início do processo da prática de ensino supervisionada (Vieira, et al., 2013). Podem-se considerar “como um processo de interação profissional, de carácter essencialmente formativo, centrado no desenvolvimento individual e colectivo dos professores e na melhoria da qualidade do ensino e das aprendizagens” (Reis, 2011, p. 11). O seu propósito consiste na preparação do professor-estagiário para o trabalho letivo a desenvolver, registando informações sobre possíveis abordagens ao ensino, à turma e ao contexto (Alarcão & Tavares, 2003). As observações efetuadas foram naturalistas, no sentido em que, de forma sistematizada, observei, em contexto real, práticas letivas de forma distanciada (Estrela, 1994).

Dias (2009) afirma que:

A observação é um processo fundamental que não tem um fim em si mesmo, mas que é subordinado ao serviço dos sujeitos e dos seus processos complexos de atribuir inteligibilidade ao real, fornecendo os dados empíricos necessários a posteriores análises críticas. (p.175)

Estas análises críticas que menciona foram muitas vezes partilhadas e discutidas com o professor cooperante, de forma a problematizar situações de prática letiva, com vista a desenvolver as minhas opções pedagógicas (Gonçalves, 2006). Estas problematizações são igualmente referidas por Estrela (2006):

Só através de uma prática pedagógica de carácter científico se tornará possível ultrapassar o empirismo e fazer inflectir definitivamente a atitude tradicional que reduz a Pedagogia a uma arte. O professor, para poder intervir no real de modo fundamentado, terá de saber observar e problematizar (...) a teoria é sujeita à prova da realidade e resulta desta como modelo explicativo dos fenómenos e das suas relações. (p.26)

Dado o meu percurso educativo musical, estas observações permitiram-me estar em contacto, pela primeira vez, com um típico ambiente de sala de aula de Formação Musical do Ensino Artístico Especializado. Apercebi-me que caso não tivesse havido observações prévias, sofreria um choque na experienciação da realidade da prática letiva. Foram por isso, uma parte

indispensável no meu percurso formativo enquanto docente (Machado, Alves, & Gonçalves, 2011). Destaco uma observação minha (em anexo) feita numa aula de Classe de Conjunto a 8 de janeiro de 2020:

A metodologia da professora destaca-se por ser extremamente metódica e dinâmica. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro. Penso que a estratégia de aprendizagem com recurso à imitação tenha sido o fator preponderante. Faço desta aula um exemplo de um objetivo a atingir nas minhas aulas futuras. Após o final de aula, questioneei a docente relativamente às várias estratégias empregues, a fim de conseguir perceber o porquê de algumas ações em contexto de aula. Compreendi que, segundo a sua prática, esta rege-se por delinear os objetivos por detrás de cada metodologia, isto é, as estratégias pedagógicas, quer sejam reprodutoras ou inovadoras têm sempre em vista o cumprimento integral dos objetivos programáticos.

As observações que se seguem, mais pormenorizadas e específicas às disciplinas e aos graus, focaram-se sobretudo na postura do professor cooperante, na gestão de tempo de aula, nas metodologias empregues e no cumprimento do programa estabelecido (Postic & Ketel, 1988). Foram uma experiência formativa, crítica e analítica, que cumpriram os propósitos que os autores supracitados mencionaram.

2.2.1. FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU

A minha atenção centrou-se desde logo na postura do professor face à tarefa de cativar, ensinar e disciplinar um grupo considerável de alunos (cerca de 17). A sala de aula está disposta em filas de 4 mesas e tomei nota de como esta ordenação física era um fator determinante na escolha de metodologias empregues pelo professor. A pouca idade dos discentes revelava uma inquietude que desafiava a liderança da aula, obrigando a uma escolha criteriosa das metodologias mais indicadas destinadas aos conteúdos a serem desenvolvidos.

Por norma, o docente explicava os novos conteúdos com recurso ao piano e ao quadro, sendo a prática subsequente aplicada em exercícios individuais ou em pequenos grupos. Nos primeiros 45 minutos, no bloco de leituras precedente à aula de Formação Musical, era habitual a resolução das tarefas de casa, entendidas pelo professor como a componente imprescindível do processo ensino-aprendizagem do aluno. Esta atitude pedagógica permitia-

Ihe aferir da qualidade e regularidade não só do tempo de estudo como também do nível de atenção de aula.

O resultado das estratégias selecionadas pelo professor, particularmente os exercícios em grupo, conduzia a momentos de aula em que os alunos mais se dispersavam. Para colmatar esta consequência, os tempos de preparação de leitura eram reduzidos com vista a pressionar uma maior responsabilidade e atenção na prestação individualizada e oral em grande grupo.

Após um breve intervalo, a aula recomeçava para um período mais alargado de 90 minutos. Era nesta segunda parte da aula que as explicações teóricas dos novos conteúdos eram fornecidas e – gerindo o tempo mediante os objetivos do resto da aula – postas em prática, com algumas leituras, perguntas ou idas individuais ao quadro. Quando não introduzidos novos materiais, a consolidação do já aprendido passava maioritariamente, pela prática de ditados, entoações e improvisações. Todas as audições musicais foram executadas ao piano pelo professor.

2.2.2. FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU

Esta turma composta por apenas 4 alunas apresenta uma dinâmica diferente relativamente à do 1.º grau. O menor número de alunos não obrigou a que o professor tivesse de imprimir um ritmo acelerado de forma a controlar possíveis distrações. Notei, no entanto, que a pratica letiva não se transformou num tipo de ensino individualizado, mantendo a conduta coletiva de explicação e prática de exercícios.

A nível de conteúdos, estes são mais exigentes e diversificados, dividindo a aula em três secções, sendo as seguintes atividades as mais frequentes: leituras entoadas atonais e solfejadas; ditados melódicos e harmónicos; análise musical de corais. Por vezes, aquando da audição para propósitos de ditados ou análise, foram escutadas peças gravadas, não havendo uma dependência total do piano.

2.2.3. CLASSE DE CONJUNTO (CORO)

Nestas aulas, tal como nas do 1.º grau, primei por observar as dinâmicas de aula num nível de ensino ao qual nunca pertenci. As posturas, metodologias, organização e o dinamismo da docente foram imprescindíveis para aprender as competências inerentes a este tipo de ensino coletivo. Foram várias as vezes que procurei prestar atenção ao detalhe da forma como as explicações teórico-práticas eram introduzidas, como era feita a gestão de um grupo grande de alunos (cerca de 27) e sobretudo como a docente alterava as suas estratégias consoante as necessidades dos alunos.

As primeiras aulas à distância, a lecionação coube à professora cooperante. Nesse período, foi necessário da minha parte aperceber-me das adaptações feitas de modo a redimensionar com sucesso a minha interação com a turma e o cumprimento das peças a serem estudadas.

2.3. REFLEXÃO SOBRE AS PLANIFICAÇÕES

A planificação é uma ferramenta indispensável ao professor, dado que contribui para a construção de uma aula coerente, procurando antecipar toda a ação educativa que ocorre durante uma aula (Vieira, 1993). Pode ser entendida como “a atividade que consiste em definir e sequenciar os objetivos do nosso ensino e da aprendizagem dos nossos alunos, determinar processos para avaliar se eles foram conseguidos, prever algumas estratégias de ensino/aprendizagem e selecionar materiais auxiliares” (Alarcão & Tavares, 2003, pp. 158-159). A sua natureza assemelha-se a um guião, visto orientar de forma flexível todas as componentes necessárias à didática de uma aula – organização de conteúdos, escolha de metodologias apropriadas, gestão do tempo, adaptação face ao imprevisto (Arends, 2008).

A elaboração das minhas planificações focou-se na escolha cuidada dos conteúdos, evitando abordar assuntos musicais não previstos no programa. Os objetivos foram pensados a longo prazo, existindo uma distribuição estratégica do tipo de exercícios e explicações ao longo de várias aulas (Gómez, Ruiz, & Angulo Rasco, 1999). Quer nas aulas de Formação Musical, quer nas de Classe de Conjunto o aspeto mais preponderante da realização e cumprimento da planificação foi o da gestão de tempo – permitiu dosear-me quanto à informação teórica a enunciar e ao número de exercícios a concretizar. Apresento como exemplo um excerto (o desenvolvimento da aula) de uma planificação de aula de Formação Musical (em anexo), lecionada ao 1.º grau, no dia 4 de março de 2020:

Leituras de ritmos simples (exercícios 4 e 5, página 6) e compostos (exercícios 6 e 9, página 17). Será utilizada uma estratégia inicial de leitura em filas separadas, de forma a melhor identificar e resolver possíveis dificuldades encontradas – aproximadamente 20 minutos

Solfejo em pauta dupla (exercícios 4 e 6, página 32-C). Inicialmente a turma lerá em conjunto; numa fase posterior alguns alunos terão a oportunidade de ler individualmente – não só os que demonstram mais facilidade de leitura, como aqueles que precisam de mais apoio – aproximadamente 15 minutos.

Leitura entoada (exercício 5, página 42). Como preparação para o exercício, os alunos trabalharão uma tonalidade: entoação da escala de Dó maior, harpejos dos graus harmónicos (I IV V) e entoação de graus conjuntos – aproximadamente 15 minutos

Caso os discentes demonstrem facilidades em determinados exercícios, tal poderá permitir que se avance para as próximas atividades, de forma a colmatar outras dificuldades.

2.3.1. FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU

As planificações das aulas presenciais previram sempre o cumprimento inequívoco do programa, tendo sido avisado pelo professor cooperante da consecução do mesmo. Muito embora tenham sido poucas as planificações efetivamente lecionadas no polo de estágio, o desenho das mesmas permitiu-me preparar as aulas, formulando uma perspetiva geral das competências a desenvolver, as estratégias a serem empregues e a minutagem para cada uma das atividades, sendo esta última uma consideração relativa e não pormenorizada ao minuto. A preparação teórica das aulas contemplou sempre momentos moldáveis à experiência dos alunos, fosse pelas facilidades demonstradas nalgum tipo de exercício, que resultariam num avanço para outros conteúdos, fosse pelas dificuldades pontuais de alguns discentes. Nestes casos, o previsto terá sido a proposta de tarefas coletivas e/ou de preparação de exercícios, podendo desta forma individualizar a explicação aos alunos com mais dificuldades.

As planificações de aulas à distância colmataram algumas das dificuldades apresentadas na preparação letiva presencial, sendo que, de acordo com o trabalho proposto (ficha semanal de exercícios), foi possível abarcar todos os objetivos previstos pelo programa – tais como os vários tipos de ditados, as leituras entoadas e solfejadas, a identificação de acordes e intervalos, pontualmente preparando exercícios sobre conteúdos abordados recentemente (pré-confinamento), como por exemplo, a construção de escalas.

2.3.2. FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU

Após as primeiras aulas, resultantes numa melhor perceção da realidade do Ensino Artístico, a minha maior preocupação foi cumprir o programa escrupulosamente, evitando a planificação demasiado generalista (por exemplo, uma aula para responder a dúvidas) ou direcionada para conteúdos que não os previstos nas provas finais de ano. Os recursos

musicais foram igualmente um desafio a ultrapassar, devido à minha escolha de evitar usar o piano da sala, de forma a enriquecer a cultura musical e a percepção tímbrica das alunas. Para tal, muni-me de várias peças gravadas que contemplassem os conteúdos deste nível.

A gestão de tempo foi igualmente ponderada, no sentido de equilibrar a gestão dos conteúdos e as dificuldades passíveis de serem mostradas pelos alunos, de modo a que cada aula pudesse abordar os objetivos do programa.

2.3.3. CLASSE DE CONJUNTO (CORO)

As planificações de classe de conjunto foram sempre delineadas com muito pormenor, não só a conselho da professora cooperante, como pela necessidade de planear as minúcias das estratégias, devido não só ao facto do grande número de alunos participantes, como também das características destes alunos. Poucos eram os que detinham autonomia de leitura e as metodologias consequentes direccionaram-se para uma aprendizagem direta e oral. Tal implicava a urgência de focar os alunos nas propostas das tarefas, de forma a que não perdessem os níveis de dinamismo regulado.

As aulas online exacerbaram todas as preocupações por mim sentidas. Sabendo a necessidade de reformular o paradigma de classe de *Conjunto*, numa situação pedagógica à *distância*, as últimas planificações do ano tornaram-se um verdadeiro desafio em todos os sentidos: foi preciso flexibilizar as estratégias até então usadas para um ensino quase individual a um grupo de alunos (5/6) no mesmo período de tempo.

2.4. REFLEXÃO SOBRE A PRÁTICA DE ENSINO

A prática de ensino supervisionada tem por objetivo implementar de forma prática os conhecimentos e competências obtidas na formação teórica prévia, salientar dificuldades sentidas em sala de aula, criar e desenvolver a identidade enquanto docente e aprender com a própria prática (Caires & Almeida, 2003).

O “estágio deverá ser um momento em que os estagiários actuem e se envolvam activamente no processo de desenvolvimento” (Amaral, Moreira, & Ribeiro, 1996, p. 108). Esta afirmação sumaria a minha experiência enquanto professor estagiário. Foram vários os desafios em conseguir conectar a carga pedagógico-didática e aproximá-la da realidade no polo de estágio (Vieira, 1993). As observações e o desenho das planificações realizadas permitiram suavizar a entrada no mundo ativo da docência sendo que as reflexões sobre a minha prática do ensino são também uma ferramenta autoavaliativa e evolutiva no meu percurso enquanto professor de Formação Musical e Classe de Conjunto (Altet, 2000).

2.4.1. FORMAÇÃO MUSICAL 1.º GRAU

O número de aulas previsto para a leccionação desta turma foi o mais afetado pelo período confinamento devido à pandemia provocada pela COVID-19. Contudo, quando estas tomaram lugar foi notória a necessidade de regular a postura e os comportamentos, através de estratégias adequadas e de tal modo dinâmicas que os mantivessem atentos à teoria e, sobretudo à prática, de modo a inculir-lhes o gosto pela aprendizagem.

Procurei igualmente seguir as indicações do professor cooperante, nomeadamente na sensibilização dos alunos para um trabalho regular em casa, podendo assim haver uma evolução equilibrada a nível de todos os discentes.

2.4.2. FORMAÇÃO MUSICAL 8.º GRAU

Nestas aulas com uma turma muito pequena, rapidamente me apercebi da dificuldade da gestão de tempo. Várias foram as situações em que me encontrava a explicar, a contextualizar e a fornecer uma perspetiva holística de dúvidas particulares de alunas, levando a que não houvesse o devido rigor no cumprimento da minutagem da planificação, pondo em causa os objetivos programáticos.

A nível das estratégias, não só houve necessidade de colmatar a apatia por vezes demonstrada pelas discentes, como igualmente de me certificar de que efetivamente haviam aprendido o que acabara de lecionar. Na primeira situação, procurei não me dispersar em explicações teóricas demasiado extensas, optando por uma prática mista entre teoria e aplicação prática da mesma; na segunda, remodelei a minha metodologia de forma a incluir perguntas e práticas que as testassem no momento, evitando que consolidassem de forma errónea ao completarem as tarefas de casa.

2.4.3. CLASSE DE CONJUNTO (CORO)

Durante estas aulas de conjunto, não existe nenhum momento em que o professor não seja o foco de toda a aula. Enquanto que numa aula de Formação Musical, as atenções prendem-se várias vezes nas prestações individuais ou coletivas dos discentes, em coro, mesmo quando o grupo canta, é exigido ao professor a capacidade de, não só manter a atenção e entusiasmo de todos, como de detetar possíveis insuficiências no meio do grupo. A indisciplina deve ser gerida de forma muito ponderada, de modo a conseguir reter o foco da aprendizagem sem cair em perda de controlo da turma, nem exigências severas, que poderão ter como consequência a desmotivação dos alunos, empobrecendo a produção musical coletiva.

As sessões que se realizaram à distância, tiveram como ponto em comum a urgência de me focar na prestação de cada um dos alunos. Para tal, a minha ação letiva incumbiu-se de ser assertiva e incisiva – as explicações eram rápidas e inequívocas, dificilmente recorrendo à metáfora, de modo a que a teoria rapidamente desse lugar à prática. Não ignorando as

dificuldades técnicas, as minhas estratégias tiveram de garantir que todos os elementos dos vários grupos pudessem aprender, consolidar e demonstrar os temas em apenas 15 minutos.

2.5. ENSINO À DISTÂNCIA (E@D)

Na situação pandémica que temos vivido, o uso das tecnologias tem sido forçosamente levado a debate. Nóvoa (2009), afirma que do “(...) ponto de vista tecnológico, os espantosos desenvolvimentos da *internet* (inter-rede) convidam-nos a não excluir, à partida, quaisquer desenvolvimentos futuros” (p.9). No entanto, este tipo de aprendizagem não é uma inovação; considere-se os cursos por correspondência, os da Universidade Aberta e a telescola. Esta situação sanitária tornou-se num desafio a vários níveis e para todos os envolvidos.

No caso concreto da Classe de Conjunto, o próprio nome sugere um paradoxo ao mencionar ensino à distância para um coletivo. As dificuldades técnicas de conexões de rede (latência nas transmissões de sinal) impossibilitam que todos os participantes sejam unos no tempo. Muito embora seja possível fazer gravações com metrónomos (audíveis por *headphones, in-ears...*), tal não se presta ao espírito dinâmico e inconstante de um desenrolar de uma aula. Porventura, apenas um projeto musical que resulte de uma soma de gravações sobrepostas, pode ter um resultado musical com base em trabalho de grupo com sucesso.

O trabalho coral reformulou-se em pequenas peças para serem estudadas, ensaiadas e, por fim, gravadas individualmente (5/6 alunos por peça). O projeto do 3.º período culminou numa mescla das gravações dos alunos, contornando desta forma o distanciamento social imposto pelo governo, e evitando o afastamento da prática de canto e da motivação para a aprendizagem.

Por isso, a reformulação dos projetos de Classe de Conjunto para este tipo de trabalho digital foi a melhor opção tendo em conta as circunstâncias. No entanto, o processo de ensino, também ele à distância tem de considerar que existirão sempre dessincronizações na transmissão de informação, obrigando a uma renovação de metodologias. As estratégias aplicadas devem primar numa interação de *pergunta-resposta*, evitando os constrangimentos de uma impossibilidade comunicativa tecnológica. Esta alteração do trabalho dos docentes implica uma exigência nos alunos. Estes terão a obrigação de desenvolver maior responsabilidade oriunda do aumento de trabalho individual e mais autónomo, evoluindo na

capacidade de serem assertivos aquando do ato comunicativo. A acessibilidade do contacto (“permanente” através de *e-mails* ou sessões síncronas²) com o docente e a ausência da partilha do espaço físico arrasta consigo um dever de saber comunicar eficaz.

Foi decidido realizar um levantamento das opiniões dos alunos de Coro acerca deste trabalho desenvolvido à distância. Estas foram recolhidas em sessões síncronas sob a forma de notas de campo. Dos dados recolhidos, ordenei-os em dois grupos, o das opiniões positivas e o das negativas.

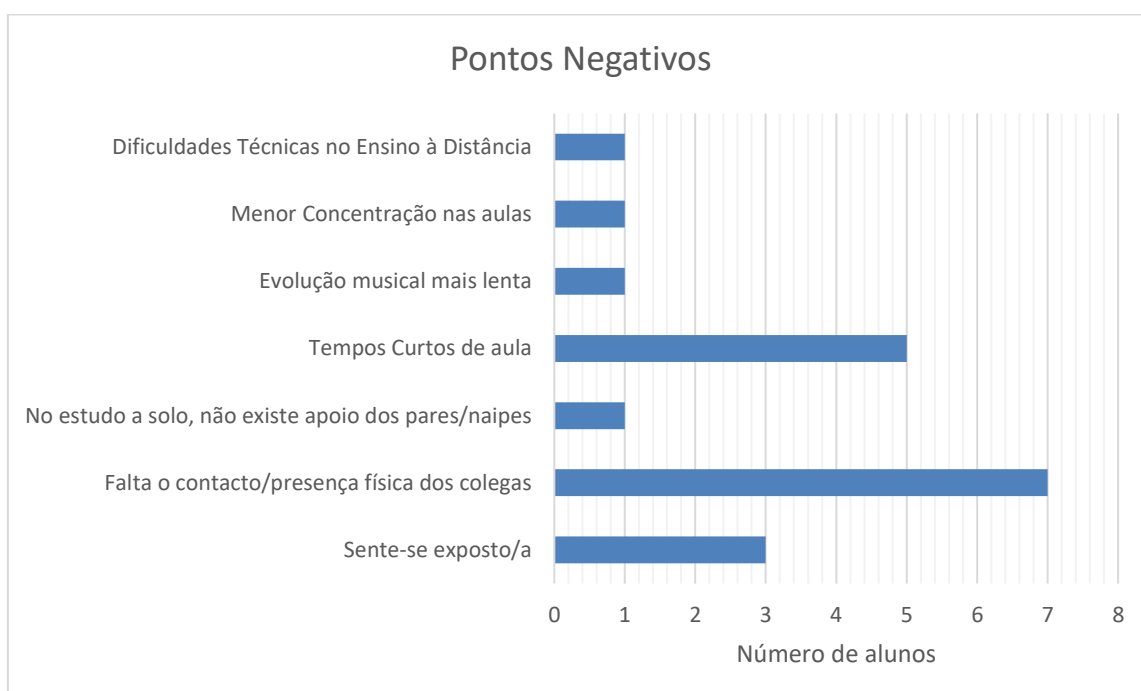


Figura 1 - Ilustração de dados – I

² Comunicações simultâneas entre professor e aluno. Sessões assíncronas implicam uma comunicação não coincidente, em que existem tarefas a serem atribuídas, executadas e avaliadas em momentos distintos.

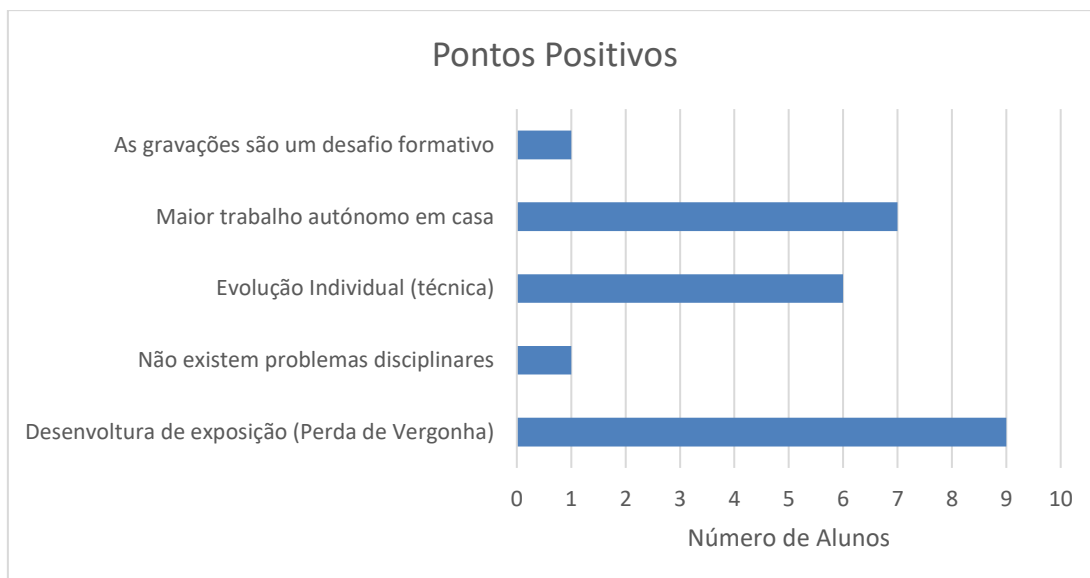


Figura 2 - Ilustração de dados – II

Com os quadros apresentados, é possível constatar algumas ideias acerca desta problemática através da visão dos alunos. As opiniões mais desfavoráveis destacam a falta de contacto presencial com os amigos, os tempos reduzidos das aulas e a exposição perante os pares. É interessante notar que poucos manifestam as dificuldades técnicas de comunicação à distância preferindo salientar a prática musical em conjunto como sendo o fator mais em falta na aprendizagem.

As opiniões mais favoráveis dos moldes deste ensino são mais consensuais; acusam responsabilidade na consecução deste tipo de ensino, que por sua vez, levou a uma melhoria individual no desenvolvimento da técnica vocal. Igualmente valorizado foi a habituação à exposição perante os colegas, o professor e a realização da gravação final do projeto.

Esta reformulação do projeto do Coro face às circunstâncias impeditivas, trouxe alterações inesperadas, nem todas negativas, sendo possível repensar nouro tipo de abordagens para projetos futuros.

Relativamente à Formação Musical, com o surgimento da pandemia, as aulas da turma do 1.º grau moldaram-se ao ensino à distância. A partir do *software EarMaster*, turmas online com exercícios e dados guardados em *cloud system*, foi possível continuar a atribuição de exercícios à imagem do que se previa vir a realizar numa situação escolar normal. Competia

ao professor fazer o *upload* de exercícios para a classe e, até a uma data limite definida, os alunos deviam realizar o proposto, servindo-se das tecnologias como forma de transmissão de dados. O programa incluía igualmente um sistema de análise de dados, com estatísticas e gráficos coloridos, facilitando a apreciação da componente sumativa da avaliação.

Relativamente a esta situação, muito embora seja difícil apelidar a experiência do uso da plataforma *EarMaster* de um sucesso completo, acredito que existam algumas ilações a serem retiradas. Julgo que muitos alunos sentiram a falta da rotina presencial e descuraram o trabalho contínuo semanal, conforme se verifica nas últimas planificações do ano. Durante as semanas finais do ano letivo, o professor cooperante viu-se na necessidade de convocar uma sessão síncrona com a turma, não só para explicar a nova forma de realizar a prova oral, como também de questionar o porquê de algumas ausências repetidas nas tarefas de consolidação dos conteúdos.

No entanto, considero que existe uma oportunidade de mudança das futuras aulas presenciais de Formação Musical. O uso excessivo de ferramentas tecnológicas poderá levar a uma inação dos alunos, estes sobrecarregados com exercícios formulaicos cujo objetivo será predominantemente direcionado para a preparação das provas finais; “[h]oje, é necessário mobilizar, com o mesmo vigor, novas energias na criação de ambientes educativos inovadores, de espaços de aprendizagem que estejam à altura dos desafios da contemporaneidade” (Nóvoa, 2009, p. 13).

Parece-me assim, ser possível propor o uso moderado das tecnologias que complemente as aulas presenciais, estas agora mais libertas dos tipos de exercícios que podem ser realizados à distância. As aulas presenciais ganham mais algum espaço para explorar alguns domínios mais sensoriais, tais como a análise auditiva, a improvisação, a sensibilidade estética, uma contextualização histórica mais aprofundada, o tratamento auditivo de outros elementos do som para além da altura e duração, uma maior transversalidade com outras disciplinas, por exemplo, História ou Análise e Técnicas de Composição. Estas partilham o domínio do saber ouvir e a Formação Musical pode contribuir para uma formação mais completa e holística no desenvolvimento artístico dos alunos.

3. PROJETO DE INVESTIGAÇÃO

3.1. INTRODUÇÃO

O presente trabalho irá debruçar-se sobre a questão de qual o lugar da Improvisação na disciplina de Formação Musical. Para tal, a metodologia utilizada será de consulta de bibliografia científica e documental, aliada a entrevistas realizadas a professores das áreas de Formação Musical e do Jazz acerca do trabalho que desenvolvem na sala de aula. Inicialmente será discutida a conceitualidade do termo, apresentando diferentes perspetivas etimológicas, de aceção e de didática. Neste âmbito, a sua integração na história da música será um fator de contextualização desta prática, numa aprendizagem mais dinâmica, pedagógica e inventiva, procurando perseguir o sucesso profissional das gerações vindouras de alunos. De seguida, far-se-á uma análise teórico-prática de duas possíveis abordagens da Improvisação. Estas foram escolhidas alertando para o facto da pertinência da sua efetiva inclusão nos programas da disciplina de Formação Musical. As perspetivas da Improvisação enquanto uma estratégia de aprendizagem e um objetivo a alcançar complementam-se e a partir de métodos propostos por pedagogos e de exemplos retirados de manuais pedagógicos, quer do âmbito do Jazz, quer do treino auditivo em geral, será sugerida a ambivalência e a mais valia desta prática para a disciplina de Formação Musical. Por fim, será feito o cotejo dos programas de Formação Musical de dois conservatórios e subsequente ponderação sobre a inclusão e adequação da Improvisação nos mesmos. Posteriormente, após a análise da literatura consultada e das entrevistas realizadas, será feita uma reflexão acerca da possibilidade e propósito da realização das práticas de improvisação na sala de aula de Formação Musical.

A improvisação pode ser interpretada como um mecanismo ligado à cultura que o produz, tal como uma linguagem verbal com o seu vocabulário, a sua gramática e a sua identidade. As tradições orais de muita música popular, ocidental e não ocidental, promoveram práticas como a Improvisação, a interpretação e a composição/arranjo versátil e moldável aos músicos não eruditos que a perpetuaram ao longo dos tempos.

A arte de improvisar é transversal a várias culturas e épocas (Johnson-Laird, 2002), sendo que a apreciação deste tipo de performance está sujeita a vários critérios de avaliação, como a espontaneidade ou a originalidade. Existe a liberdade de criar dentro dos parâmetros estéticos e coerentes estabelecidos por uma comunidade socio-musical e esta prática poder-se-á entender sociologicamente como uma performance cuja estrutura e estilo são obtidos a partir de modelos culturais e da interpretação pessoal do executante.

No entanto, nem sempre a Improvisação se encontrou afastada da música erudita. Encare-se a quantidade considerável da música Renascentista que incluiria práticas de Improvisação nas composições e atuações ao vivo (Cumming, 2013); ou, durante os períodos Barroco e Clássico, seria comum a técnica de Improvisação pertencer ao leque de capacidades performativas dos músicos, particularmente os mais renomeados (Porter, 2013).

Assim, durante estes períodos, ser um músico da casa de um nobre seria exercer uma atividade socialmente aceitável (música de fundo) na qual crianças como Mozart seriam educadas nestes ambientes e cresciam aprendendo a linguagem da música da corte setecentista. A inspiração derivava das normas sociais e os limites advinham da reação do público. O ensino destas tradições musicais, tal como o blues e o flamenco modernos, era transmitido oralmente e as performances integravam-se no dia-a-dia das cortes (Moore, 1992).

A ascensão da música popular no século XX, particularmente com o surgimento do Jazz, elevou as práticas de Improvisação a um patamar elevado a ponto de se generalizar a criação espontânea com a performance deste género.

Assim propõe-se a (re)descoberta e a adjunção entre a educação musical (mais concretamente na disciplina de Formação Musical) a este tipo de práticas. Conforme afirma Koellreutter, “[n]ão há nada que precise ser mais planejado do que uma improvisação” (in Brito, 2011, p. 48).

3.2. DEFINIÇÃO DO CONCEITO DE IMPROVISAÇÃO

O termo improvisação é relativamente recente. Desde o latim, expressões como *ex improviso*, *ad libitum*; o francês, *impromptu*, *à plaisir*; o italiano, *di fantasia*, *a piacere*; outras designações foram adaptadas nos vários países europeus, sendo que, a partir do século XIX, standardizou-se o verbo improvisar e o nome improvisação, como forma de agregar várias práticas musicais (Blum, 1998).

Começando pela definição mais lata do conceito de improvisação, registre-se duas significações propostas – uma, a partir do Dicionário Universal Milénio – Língua Portuguesa: “(do Lat. *Improvisu*), s.f. acto ou efeito de improvisar; v tr. fazer ou inventar de repente, de improviso, sem prévia preparação; inventar, citar falsamente; v.int. mentir; v. refl. Atribuir-se dons, certas qualidades, sabedoria, etc” (1999, p. 853).

Outra, a partir do Dicionário de Música de Arthur Jacobs: “Tocar sem preparação prévia, sem ser de cor nem com a música à vista – embora um músico improvise geralmente «sobre» (isto é, baseado em) uma determinada melodia” (Jacobs, 1978, p. 263). Observe-se que no primeiro caso, as definições remetem para valores positivos e outros depreciativos. Na segunda consulta, note-se que esta definição, agora retirada de um dicionário de música, menciona igualmente a falta de preparação como uma premissa do ato de improvisação, como se se tratasse de um paradoxo falar em estudo de improvisação. Esta postura, conforme se proporrá em secção posterior, é contrastante com a vigente em séculos anteriores, nomeadamente nos períodos Barroco e Clássico (Porter, 2013).

Consideremos três características que poderão ajudar a entender a natureza do improviso: a espontaneidade, a originalidade e a pedagogia inerente à cumplicidade dos estudos composicionais. Relativamente à espontaneidade, Charles Tournemire (1936) sugere que a preparação é contrária ao improviso. Apesar disso, defende que o ato de improvisar deve ser precedido de um estudo rigoroso de harmonia e, sobretudo, contraponto – unicamente quando o performer tiver estas competências estudadas, assimiladas e interiorizadas é que se encontrará em condições de introduzir improviso nas suas performances. Por outras palavras,

o improviso não deve ser “previsto” no estudo de obras, mas deve sim, ser uma consequência natural do trabalho contínuo e formativo em torno das competências mencionadas (Tournemire, 1936).

Um possível corolário provindo da espontaneidade da improvisação é o do elo entre a improvisação e a performance. As seguintes definições contribuem com algumas marcas da improvisação e da relação que existe entre ela, o performer e a performance.

- “Improvisation is the intention to create unique musical utterances in the act of performance” (Bailey, in Nettle, 1998, p.11);
- “Création d’un énoncé musical, ou forme finale d’un énoncé musical déjà composé, au moment de sa réalisation en performance” (Erlmann, in Nettle, 1998, p.11);
- “The process of Creative interaction (in private or in public; consciously or unconsciously) between the performing musician and a musical model which may be more or less fixed” (O’Suilleabhain, in Nettle, 1998, p.11);
- “Au sens strict, interprétation d’une musique au moment même de sa Conception” (Arom, in Nettle, 1998, p.11).

O ponto comum destas proposições será o da criação musical ao longo do tempo, ou seja, o tempo da performance.

A temática da originalidade debater-se-á entre duas posturas opostas: uma resume-se a entender o ato criativo como uma forma de originar algo jamais feito – este pensamento aparenta levar os performers ao limite da sua imaginação, muito embora, leva a que os limites de originalidade sejam ditados pelo conhecimento musical existente, isto é, quanto mais conhecedor se é de música, mais exigente é criar aquilo que não existe; a segunda, depreende reproduzir o estilo do compositor ou da obra em questão – esta ideia poderá conduzir a meros processos de imitação, não exigindo ao performer capacitações artísticas criativas. Uma proposta de solução para este dilema passará por uma reapreciação dos termos criatividade

e originalidade – teça-se uma comparação entre um músico improvisador e um orador; este, quando comunica com o público não terá como prioridade saber se o que transmite é totalmente original, mas antes, se o discurso é claro, coerente e portador de uma emoção que seja compreendida por quem escuta (Porter, 2013).

Por fim, existirá uma proximidade entre o estudo da composição e do improviso. São várias as especificidades que aproximam e diferenciam estes dois atos criativos. Por um lado, temos as composições devidamente notadas e preservadas ao longo do tempo; no entanto, não será correto afirmar prontamente que toda a improvisação descarta qualquer tipo de notação – esta encontra-se presente em vários tipos de música, desde as cifras do Jazz, até às obras abertas de Boulez. Portanto, “[p]odemos talvez afirmar que a improvisação é aquilo que criamos para além da notação” (Aguilar, 2012, p. 25). Acrescente-se a esta afirmação uma ideia de Schoenberg ao afirmar que “(...) composing is a slowed-down improvisation; often one cannot write fast enough to keep up with the stream of ideas” (Schoenberg, 1975, p. 439). A composição, aos olhos do autor, é uma improvisação coartada ao tempo da escrita, uma vez que esta não acompanha o fluxo do seu pensamento criativo.

Esta noção da temporalidade criativa é clarificada por Helena Caspurro (2006) ao enunciar a existência de dois tempos, um virtual e outro real. O improvisador lida constantemente com o tempo real aquando da sua performance, enquanto o compositor gere a sua “sintaxe musical [que] é feita em tempo ‘virtual’, ou seja, no contexto de um tempo ideal em que o imaginário musical, pela evocação de situações ‘reais’ de performance em ‘câmara lenta’, se pode perpetuar, se se quiser, infinitamente” (Caspurro, 2006, p. 68). Isto é, o compositor tem a possibilidade de reviver os vários momentos musicais aperfeiçoando a construção musical num devir finalizado apenas pelo próprio autor – “In 15 seconds the difference between Composition/Improvisation is that in composition you have all the time you want to decide what to say in 15 seconds, while in improvisation you have 15 seconds” (Lacy in Bailey, 1992, p.141).

3.3. CONTEXTOS HISTÓRICOS DA IMPROVISAÇÃO

Numa perspetiva diacrónica, é possível referenciar escritos que aludem ao facto de que a música Renascentista era ornamentada na sua interpretação; o contraponto, para os músicos do Renascimento também aparenta significar polifonia improvisada para os cantores (Schubert, 2002). Nem toda a polifonia da época seria interpretada unicamente a partir da notação musical – a polifonia improvisada era uma realidade durante os séculos XVI-XVII, e que obedecia às regras estéticas contrapontísticas³ desse período (Canguilhem, 2011). Poder-se-á falar num tipo de improvisação restringida e/ou controlada, de forma a poder produzir contraponto estilisticamente contextualizado; existia um leque restrito de escolhas para cada nota, sendo esta limitação o que permitia a improvisação. No entanto, muitas das peças que chegaram até hoje – as peças polifónicas compostas e não improvisadas – representam apenas uma fração da música de então (Cumming, 2013).

Nos períodos Barroco e Clássico, com a ascensão e predomínio da música tonal, são publicados manuais de ornamentação como, por exemplo, os de C.P.E. Bach (1753), Quantz (1752) e Tartini (1756), continuando as tradições de improvisação vocal e prolongando-as para a música não vocal. As variações sobre composições seriam uma prática comum especialmente nas árias *da capo* e nas *cadenzas* das várias formas da música da época, entre as quais, as fugas, os prelúdios, as fantasias, entre outras (Cook, 1990). Referencie-se ainda o manual de Czerny (1836), já em pleno século XIX, como uma referência para a prática de improvisação. Não obstante, a composição tende a tornar-se cada vez mais centrada no compositor e não tanto no performer, o que proporciona o surgimento de estilos de escrita como os *improptu*, “[p]equena composição musical (...) que parece improvisada” (Jacobs, 1978, p. 263), utilizado por autores como Chopin, Schubert, Britten, entre outros, reforçando assim a proximidade dos atos de escrever e improvisar, ainda que distanciando os performers da responsabilidade da criação espontânea em palco (Moore, 1992).

³ Cf. Manual de Contraponto *Gradus ad Parnassum* de Johann Joseph Fux.

Paralelamente à evolução musical, a escola europeia de órgão mantém as práticas de improvisação a partir de vários manuais pedagógicos, como por exemplo os de Dupré (1927) ou, o já previamente referenciado, de Tournemire. Os instrumentos mais ligados a esta prática, o órgão e o cravo, quando em interpretações a solo, requeriam uma proficiência *quasi* virtuosa do performer tendente a demonstrar a sua competência na elaboração de modelos musicais (fantasias, variações, entre outros) a partir de uma frase singela. Na música em conjunto (duos, trios, orquestras) a sua função musical seria delinear o conteúdo harmónico das peças, de uma forma mais ou menos livre, a partir de uma cifragem não restritiva, potenciadora de ornamentação⁴.

Existem muitos estudos sobre a improvisação, durante o século XX, ligados sobretudo à área do Jazz. Muitos dos manuais focam-se no desenvolvimento desta linguagem específica, tais como Crook (1991), Dobbins (1994), Levine (1989, 1995), entre muitos outros. No entanto, diversos manuais ainda dentro de temática do Jazz, mas de teor mais generalista, acrescentam informações ligadas à teoria da improvisação: Liebman (1991), sobre improvisações melódicas; Martin (1996) abordando a análise schenkeriana no Jazz; Berliner (1994) teorizando sobre as linguagens modernas.

A improvisação jazzística sofreu bastantes transformações ao longo do último século. Inicialmente, as tradições africanas da polirritmia, das escalas pentatónicas e das *blue notes* influenciaram muita da música ligeira produzida nos Estados Unidos. Rapidamente, o *blues* e o *ragtime* tornam-se estilos que confluem a herança negra com a música e instrumentação branca (Cook, 1998). Devido à tradição oral praticada pelos músicos de descendência africana, as interpretações deste tipo de música predispunham-se à prática de improvisação, fosse esta demonstrada nos ornamentos melódicos vocais dos *blues* e espirituais negros, ou na mestria técnica das performances pianísticas, o *stride* – uma técnica de acompanhamento harmónico ritmicamente virtuosa, sincopada e complexa.

⁴ Cf. Callahan (2012) e Gross (2013).

As evoluções subsequentes tomaram lugar em Nova Orleães, nas *marching bands*⁵, onde as três camadas de linhas melódicas (aguda, média e grave) eram ornamentadas pelos instrumentos correspondentes. Este tipo de improvisação subalterna à melodia escrita deu lugar a um tipo de criação mais livre, desta vez guiada pelas progressões harmónicas. Louis Armstrong torna-se num dos músicos mais dotados da sua época, fazendo uso deste tipo de improviso, não esquecendo as origens africanas do *blues*. As gerações seguintes (Duke Ellington, Oscar Peterson, Charlie Parker, Miles Davis, entre outros) racionalizaram muitos destes processos de improvisação no sistema hoje conhecido como a relação escala-acorde (Crook, 1991). Este sistema consiste em equacionar uma escala para cada acorde associado à progressão harmónica dos temas; com o desenvolvimento do *bebop*⁶, esta relação aceitou gradualmente um maior número de exceções à escala, um pouco à semelhança do papel das dissonâncias ao longo dos séculos na música tonal – se as “dissonâncias” de uma escala fossem resolvidas, o ouvido aceitá-las-ia mediante a coerência com que a frase é terminada.

Com o passar das décadas, as composições jazzísticas amadurecem e dependem cada vez menos de progressões harmónicas sequenciais e diatónicas; por exemplo, é cada vez mais incomum encontrar um acorde com função dominante resolver para os graus esperados. Esta ideologia musical atinge um apogeu, na década de 60, com o surgimento do *Free Jazz*, um estilo vanguardista “in which the focus shifted from the harmonic dimension (...) to melodic improvisation, whereby thematic shapes developed spontaneously and passed through freely evolving harmonic regions” (Cook, 1998, pp. 158-160).

Nas últimas décadas do século XX, o Jazz capta influências da música tradicional, da *World Music*, do *Pop* e do *Rock*, enfatizando de forma acentuada as progressões harmónicas menos tonais e mais modais, sendo que os temas e as improvisações ganham identidade pelo contágio das dimensões culturais que absorvem. A prática de improvisação neste género ultrapassa a condição limitante de que os temas são simplesmente uma soma de acordes, e por isso, uma soma de escalas a usar nos seus lugares “cativos”. De forma a compreender a

⁵ A instrumentação típica destas bandas era composta por: 3 trompetes/cornetas, 2 trombones, 2 clarinetes/saxofones, eufónio, tuba e percussão limitada (tarola, bombo, prato).

⁶ Cf. Cook (1998), pp. 115-136

criação espontânea contemporânea, Salley (2007) propõe não racionalizar excessivamente a dimensão harmónica na tentativa de descodificar cada momento como um puzzle de escalas, um jogo matemático e pouco musical. No século XXI, à semelhança do percurso histórico da música erudita, o Jazz dispõe de imensas correntes estéticas, cada uma com a sua idiossincrasia, sendo que o único ponto em comum é a presença da improvisação, também ela passível de se reconfigurar à imagem da *imagem* que os intérpretes pretendem transmitir.

A relação entre a improvisação e a música erudita do século XX surge apenas na sua segunda metade. No período pós-guerra, o interesse da geração moderna de compositores seria o da exploração de novas estruturas, relações, abordagens à criação sonora, procurando sobretudo evitar a música do passado. No entanto, segundo Boulez, as palestras de Darmstadt, que inicialmente, pretendiam confluir pensamentos e ideologias musicais, com o propósito de construir uma nova linguagem em comum, acabaram por gerar diferentes tendências, nem todas elas leais ao determinismo serialista (Monteiro, 2001).

São propostas situações concetuais como a introdução do Risco e do Jogo na composição musical, esta cada vez mais distante do modelo ortodoxo da produção da *obra de arte*, inseparável do compositor e alheia ao intérprete. Modelos como o da Obra Aberta (Eco, 1976), o da Indeterminação (Cage, 1961) ou o do *Happening* são exemplos da Experimentação, isto é, de um questionar voraz das normas vigentes da estética desse período. Por estes motivos, “a improvisação tem um papel central no desenvolvimento deste novo mundo musical” (Aguiar, 2012, p. 66).

Quanto à improvisação fora de uma linguagem específica, textos mais atuais levantam pensamentos e práticas que permitem uma nova abordagem ao ato de improvisar. Bailey (1992) emancipa a improvisação como a forma preponderante do compositor moderno; Nachmanovitch (1990) apela à improvisação emotiva e metafórica; Thompson (2009) introduz o *Soundpainting*, uma forma de improviso coletivo através de gestos convencionados.

Estas posturas modernas contrastam com algumas críticas presentes em escritos de meados do século passado. Dahlhaus (1987), Boulez (1976) e o próprio Cage (1961, 1969), apontam para “problemas [ligados] à improvisação como a integração da indeterminação e do

aleatório, a problemática das memórias e dos hábitos motores, o comportamento episódico e a forma momentânea, e ainda a incapacidade de se atingir ‘a verdadeira criação’ através da improvisação” (Aguiar, 2012, p. 33). Muito embora tenham existido várias correntes modernas que prorrogam o uso da improvisação, será difícil afirmar que a utilização desta prática é consensual em todo o mundo erudito.

3.4. A IMPROVISACÃO NA FORMAÇÃO MUSICAL

Após a contextualização da Improvisação ao longo da história da música ocidental pós-Renascentista, saliente-se que os manuais pedagógicos até aqui referenciados direcionam-se no sentido da prática instrumental, raramente versando as aulas teóricas em grupo ou a aprendizagem geral da música. Muito embora pedagogos como Czerny, Kodály, Orff, Shaffer e Kurtág implementem técnicas de improvisação, estas centram-se maioritariamente na expressão pessoal através do instrumento (Pressing, 2005). Acrescente-se que livros pedagógicos mais recentes, do século XXI, ligados à educação do ouvido, à leitura entoada, à percepção auditiva e exteriorização vocal são escassos na apresentação da improvisação como ferramenta educativa, a saber: Benjamin, Horvit, & Nelson (2012); Laitz (2012); Ottman & Rogers (2011); Karpinski (2007); Mayfield, (2013); Benward & Kolosick (2009). Destacam-se pela inclusão de estratégias de improvisação os livros de Carr & Benward (2015) e, com especial destaque, as metodologias pormenorizadas, ricas e faseadas de Cleland & Dobra-Grindahl (2010), que explicam, exemplificam e consolidam.

Note-se que, dos livros previamente mencionados, será importante referir que o seu propósito não consiste num desenvolvimento de técnicas de criação musical espontânea, mas sim no aperfeiçoamento das capacidades orais (*Ear Training* e *Sight singing*). Veja-se os índices de alguns dos manuais:

PART I	
MELODY:	DIATONIC INTERVALS
RHYTHM:	DIVISION OF THE BEAT
PART II	
MELODY:	DIATONIC INTERVALS
RHYTHM:	SUBDIVISION OF THE BEAT
PART III	
MELODY:	CHROMATICISM
RHYTHM:	FURTHER RHYTHMIC PRACTICES
PART IV	
THE DIATONIC MODES AND	
TWENTIETH-CENTURY MUSIC	

Figura 3 – Excerto do índice do livro de Ottman & Rogers (2011, pp. v, viii, x), dividido em 4 partes.

PART I Common Practice Techniques: Diatonic
PART II Common Practice Techniques: Chromatic
PART III Twentieth-Century Techniques

Figura 4 – Excerto do índice do livro de Benjamin, Horvit, & Nelson (2012, pp. iii, v, vi), dividido em 3 partes.

Unit 1		
Melody 1A	Melodic Dictation: Scalewise (Conjunct Diatonic) Melodies	1
Melody 1B	Mode Identification: Major and Harmonic Minor Scales	3
Melody 1C	Scale Degree Identification: Single Notes	3
Melody 1D	Intervals: m2, M2, m3, M3	4
Melody 1E	Models and Embellishments: Short Melodic Structures	5
Harmony 1A	Chord Function Identification: I and V Triads	6
Harmony 1B	Chords in Music Literature: I and V Triads	8
Harmony 1C	Harmonic Rhythm	9
Harmony 1D	Triad Position Identification: Major and Minor Triads	11
Harmony 1E	Chord Quality Identification: Major and Minor Triads	12
Harmony 1F	Triad Factors in the Soprano	12
Rhythm 1A	Rhythmic Dictation: Rhythm Including Half-Beat Values	13
Transcription 1		14

Figura 5 - Excerto do índice do livro de Benward & Kolosick (2009, p. v), dividido em 16 unidades.

Assinale-se o facto de que, independentemente da organização dos manuais, duas premissas são verdadeiras: em primeiro lugar, as componentes musicais desenvolvidas são a melodia, o ritmo e a harmonia. Em segundo lugar, o grau de dificuldade acompanha o percurso da música erudita ao longo dos séculos, isto é, a gradação das melodias/harmonias tonais, tendencialmente tonais, cromáticas, atonais e a complexificação dos ritmos apresentados correspondem ao desenvolvimento da linguagem musical europeia nos séculos XVII-XX.

Sabendo que a Formação Musical tem por objetivo garantir que os alunos aprendam música sem que necessariamente incorram numa aplicação instrumental ou vocal (Pedroso, 2003) e que a educação do ouvido implica possuir “a capacidade de ouvir perceptivelmente e criticamente a experiência musical e participar no processo de improvisação, composição, regência e/ou interpretação” (Encarnação, 2002, p. 139), é necessário sublinhar a função que a improvisação poderá assumir nas competências previstas por esta disciplina.

O estudo da Formação Musical pode contemplar a utilização da improvisação como um apoio à compreensão e consolidação de conhecimentos musicais, ou seja, pode ser usada como uma estratégia de aprendizagem de conteúdos variados, ou então, o seu uso pode ser o cerne das aulas dadas, um objetivo a ser atingido, o da criação espontânea, mediante parâmetros estabelecidos pelo professor. Entenda-se estas duas vertentes não como dicotômicas, mas como complementares.

Vertentes da Improvisação e capacidades envolvidas

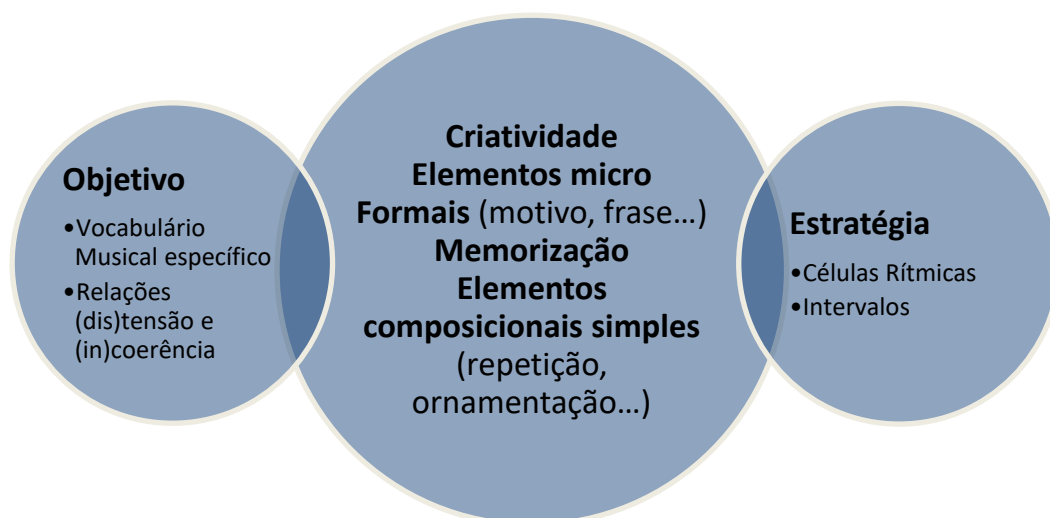


Figura 6 - Diagrama de Venn⁷ demonstrando os pontos em comum presentes nas duas abordagens.

Igualmente complementar será o vocabulário musical criado. Da mesma forma que as línguas latinas têm a sua origem no Latim, apresentando similaridades e diferenças, o mesmo acontece com a linguagem musical erudita e a popular, mais concretamente no Jazz – “(...) most classical musicians fail entirely to recognize the immense pool of melodic and harmonic vocabulary in jazz which is common to classical music” (Dobbins, 1994, p. 132). As diferenças residem em pormenores como a interpretação rítmica, as influências melódicas provindas do

⁷ Venn (1880), matemático, criou estas representações gráficas de proposições lógicas: “What we here represent is, of course, the extent or scope of each term of the proposition. We draw two circles, and make them include or exclude or intersect one another, according as the classes denoted by the terms happen to stand in relation to one another in this respect” (p.1)

Blues, a articulação frásica, que, quando combinadas com os elementos musicais europeus individualizam este género musical. Nas aulas de Formação Musical, a diversidade de léxico musical será bem-vinda, pois a partir da descentralização da música erudita e do reconhecimento dos outros géneros da música de hoje, não só o professor estabelecerá uma possível ponte empática com os seus alunos, como estes estarão sujeitos a uma experiência holística da música, evitando barreiras entre a Música do Conservatório e a outra, fora deste (Monteiro, 1999).

3.4.1. IMPROVISAÇÃO ENQUANTO ESTRATÉGIA

Ao longo do século XX, vários pedagogos, como Koellreutter, Jaques-Dalcroze, Orff, Willems e Kodály, apresentaram sistemas pedagógicos para renovar o ensino da música, nomeadamente a nível de estratégias, de modo a que o aluno pudesse intuir a teoria subjacente à prática proposta em sala de aula. Debrucemo-nos nas propostas relativas à improvisação dos três primeiros didatas.

Contemplemos o caso de Carl Orff, músico e professor, defensor de uma educação ativa cujas aulas implementadas se baseiam na experimentação e no contacto direto com a produção musical; estes meios deverão preceder a teorização e compreensão racional musical (Wuytack, 1993). O seu método usa a improvisação como “desenvolvimento da faculdade criadora da criança [que] será mais “musical” quando conseguir participar na elaboração de uma melodia, na invenção de um acompanhamento ou na criação de um simples diálogo musical com o grupo” (Wuytack, 1993, p. 6). Deste modo, pretende utilizar a improvisação como estratégia para o desenvolvimento de várias competências musicais, nomeadamente a criatividade, a interação musical e os elementos formais de estrutura.

Acrescente-se a contribuição de Palheiros quando afirma que a “improvisação é importante, como forma de expressão e de comunicação musical, e também social. Os exercícios de improvisação individual e/ou em pequeno grupo, são também um estímulo para o desenvolvimento de interações sociais” (Palheiros, 2012, p. 1). Com isto, adite-se a ideia de que as competências desenvolvidas pela improvisação poderão ser de carácter extramusical.

A pedagogia de Dalcroze aborda o estudo de escalas e tonalidades a partir de fragmentos das mesmas. A partir das designações Dicordes, Tricordes, Tetracordes, Pentacordes, Hexacordes, Heptacordes, que se referem respetivamente a dois, três, quatro, cinco, seis, sete graus conjuntos das escalas, Dalcroze sublinha as diferenças intervalares existentes nas várias posições da escala. Por exemplo, utilizando o tricorde [234] – segundo, terceiro e quarto grau de uma escala – é possível depreender várias tonalidades; a diferença de uma escala maior ou menor irá residir na entoação do terceiro grau. Esta metodologia desenvolve uma flexibilidade

de captação sensorial da tonalidade, sendo por isso possível pensar em centros tonais sem recorrer à tónica. Dalcroze, em exercícios mais avançados propõe improvisações a partir deste princípio, estes esquematizados por Ristow, Thomsen, & Urista (2014):

a: Species 2 Trichord as $\hat{2} - \hat{3} - \hat{4}$ in C Major



b: Species 2 Trichord as $\hat{4} - \hat{5} - \hat{6}$ in A Minor



c: Species 2 Trichord as $\hat{6} - \hat{7} - \hat{1}$ in F Major



d: Species 2 Trichord as $\hat{1} - \hat{2} - \hat{3}$ in D Minor

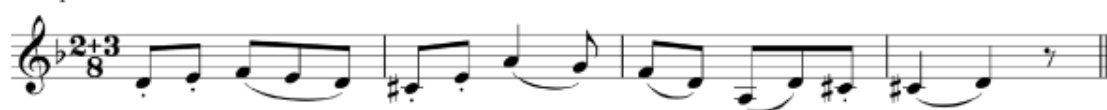


Figura 7 - Exemplos de improvisações a partir de tricordes (Ristow, Thomsen, & Urista, 2014).

Nestes exemplos, todas as notas iniciais – Ré, Mi, Fá - correspondem a diferentes graus das diferentes escalas propostas. O objetivo do exercício é conseguir criar a partir das mesmas notas, frases melódicas pertencentes à tonalidade pedida.

Por fim, a pedagogia de Hans Koellreutter, centra-se na improvisação como alavanca principal para a aprendizagem musical dos alunos, estes possivelmente futuros músicos, mas sem dúvida, futuras pessoas, ou seja, foca a sua pedagogia na “educação das qualidades humanas e musicais, a um só tempo, com base em jogos de improvisação, exercícios de comunicação e relações dialogais” (Brito, 2015, p. 17). Estas improvisações são experiências musicais controladas pelo professor, ainda que, este sempre aberto à possibilidade de reorganizar a

atividade mediante as circunstâncias/dinâmicas da aula, de forma a que exista um trabalho coletivo e proveitoso para todos os intervenientes. O seu método, descrito pelo próprio como “ausência de método”, visa o questionamento total de tudo que é transmitido pelos vários agentes educativos, tais como livros ou professores. Semelhantemente à imagem da Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire (1974), Koellreutter idealiza um tipo de educação em que o professor não deposita o seu conhecimento de forma fechada, mas orienta os seus alunos a percorrerem o seu próprio caminho, no sentido em que a aprendizagem deve provir do questionamento e curiosidade dos alunos, ao invés de um sistema de ensino tradicional e fechado, cunhado pelo autor como de pós-figurativo. O ensino que abre portas e leva à interpretação dos conteúdos musicais (e não apenas à aquisição dos mesmos) é denominado como pré-figurativo e promove a consciência da aprendizagem – a consciência, segundo Koellreutter, define-se pela capacidade do estudante apreender as relações que rodeiam o objeto de estudo e se relacionam com quem aprende o conhecimento (Brito, 2015).

A proposta pedagógica deste autor serve-se das práticas da improvisação como veículo unificador da prática, da teoria, da reflexão e da (auto)avaliação musical. O intuito primordial das suas aulas não consiste num desenvolvimento de linguagem musical do ponto de vista da estética, mas sim em inculcar e consolidar capacidades nos alunos, antes destas serem aprendidas da forma mais tradicional. Nas idades mais precoces, o professor deve evitar o longo sermão teórico seguida da “recompensa”, isto é, a prática musical. Segundo Wuytack e Palheiros (2013), “[e]star ativa faz parte da natureza da criança e a atividade é a base de toda a experiência musical” (p.8). Existe a possibilidade (quicá, a necessidade) de realizar o ato e apenas depois, formalizar os conhecimentos experienciados. No entanto, para Koellreutter, a consciencialização da música ocorre aquando da sua realização, no sentido em que é “uma forma de interrelacionamento constante, como um ato criativo de integração” (Brito, 2011, p. 49).

3.4.2. IMPROVISAÇÃO ENQUANTO OBJETIVO

Esta abordagem difere da prévia no sentido em que o objetivo da aprendizagem não se centra em conteúdos musicais (da Formação Musical neste caso), mas sim no ato criativo em si, usando os recursos musicais conhecidos pelos alunos como vocabulário melódico, rítmico e harmónico na construção da criação. As metodologias empregues neste tipo de estudo estão estruturadas e documentadas em livros pedagógicos pertencentes principalmente ao género musical que, à semelhança de muita da música popular, se caracteriza pela presença marcada do improvisado na sua performance, o Jazz, a saber: Crook (1991); Aebersold (1992); Henry (s.d.); Alfassy (1992); Phillips (1989); (Nelson (1966); Mehegan (1959, 1962, 1964, 1965); Fischer (1989); entre outros. Baker (1995) e Huebner (2017) são exemplos de manuais de improvisação para instrumentos não convencionais do género, tal como o violino.

Serão demonstradas algumas abordagens à improvisação presentes num manual pedagógico do Jazz (Crook, 1991) e noutro livro sobre treino auditivo (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010).

Muito embora Crook defenda a abordagem esporádica à improvisação sem limites – semelhantemente aos pensamentos de Koelleutter (Brito, 2015) – o autor emprega uma estratégia apelidada pelo próprio como “Target Approach”. O propósito desta metodologia é encarar a dificuldade e o entrave presentes na improvisação não como um todo, mas sim em pequenas estruturas, mais fáceis de manusear, compreender e evoluir. Ao selecionar um tópico (por exemplo, deslocações rítmicas, notas fora da tonalidade, desenvolvimento de motivos), o aluno debruça-se sobre as suas dificuldades e melhora cada um dos aspetos que é escolhido (pelo próprio ou pelo professor). Em jeito de consolidação, é aconselhável a prática de improvisação livre após o estudo restrito da matéria, “(...) it’s important to spend time improvising without thinking about the restriction, i.e., by ear and intuition, and notice what happens. (...) Your soloing may sound more mature right away because of your readiness to improve (...)” (Crook, 1991, p. 12).

Observe-se algumas das metodologias empregues por Crook para a aprendizagem da improvisação:

- *Guide-Tones*⁸ – Estes são os tons que são responsáveis pela sonoridade característica dos acordes. Dividem-se pelas denominações de estáveis (graus fundamentais e 5^{as} perfeitas) e instáveis (5^{as} alteradas, 3^{as} e 7^{as}). A criação de uma linha melódica baseada neste princípio consiste na relação entre tons guias estáveis e instáveis de cada momento harmónico.

Guide-Tone Lines

A guide-tone line is a melodic line comprised primarily of guide-tones from the chord progression, but can involve different levels of "sophistication". For example, a guide-tone line can be comprised of the following:

1. **guide-tones only (3rds, 7ths, altered 5ths)** - defines the essential harmonic quality of chords using unstable chord tones only, or
2. **guide-tones, roots and perfect 5ths (chord tones)** - defines or implies basic chord quality using stable and unstable chord tones, or
3. **guide-tones, roots, perfect 5ths and allowable tensions (chord sound)** - defines or implies chord quality using stable and unstable chord tones and tensions.

Figura 8 - Diferentes tipos de Guide-Tone Lines que expõem ou enriquecem as passagens harmónicas dos temas (Crook, 1991, p. 48).

Example I:59R

Dø G7alt. CΔ7 A7alt. Dø G7alt. CΔ7 A7alt.

Melodic sequence Inverted melodic sequence

1 9 7 1 3 11 7 1 1 7 3 +9 6 (13) -9

Dø G7alt. CΔ7 A7-9 Dø G7alt. CΔ7

Melodic sequence Intervallic sequence

-5 11 7 -9 5 11 5 3 11 -9 +9 7 etc.

Figura 9 - Exemplo de uma melodia criada a partir de Guide-Tones (Crook, 1991, p. 49).

⁸ Tradução literal, "Tons-Guia".

- Desenvolvimento de motivos – o livro exemplifica diferentes formas de fornecer continuidade à criação melódico-rítmica.

Example II:47 Motif Development

By far the most common way to develop a motif in an improvised solo is to repeat the rhythm or a recognizable portion of it (rhythmic sequence) while changing the melody notes, i.e. same or similar rhythm, new melody. This is called melodic transformation.

Other types of motif development include:

- (1) repeating the melody or melodic curve while changing the rhythm (rhythmic transformation);
- (2) repeating the rhythm and intervals of the melody while changing the pitch level (transposition);
- (3) creating slight additions and/or deletions in the melody and/or rhythm of a previous motif (embellishment). (See the section on Embellishment for specific techniques.)

Figura 10 - Exemplos de desenvolvimento melódico-rítmico de duas frases musicais (Crook, 1991, p. 86).

- Duração da Improvisação – Este excerto do manual sugere diferentes possibilidades à abordagem da criação, tecendo comparações com a conceção de uma narrativa musical. Lembra ainda, diversos tipos de recursos musicais contrastantes que contribuem para o desenvolvimento da (dis)tensão do improviso.

Solo Lengths

From a macroscopic point of view (overall view), an improvised solo should deliver a musical message or statement with a sense of completeness to it - that is, with a beginning, middle and end. The length or duration of the solo will obviously influence its structure and development in this regard.

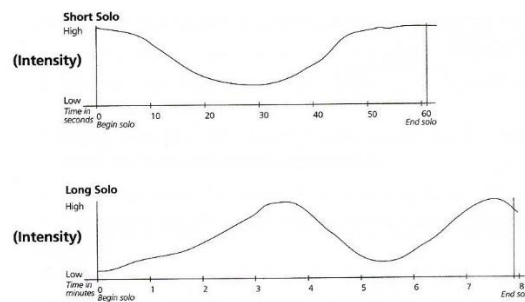
With short solos (generally less than one minute) the challenge is to achieve this completeness in a relatively small amount of time, similar to the way the plot of a short story unfolds and concludes. Each solo's ending should be clear, obvious and musical.

Longer solos require a different timing or pacing of ideas, more like a novel than a short story. The challenge is to achieve a sense of completeness while pursuing many different directions and/or developments of ideas without losing the general continuity of the solo. Each solo's ending should be clear, obvious and musical.

The different directions pursued in a short or long solo might include some of the following: loud and soft playing; dense and sparse playing; motif development and through-composed (no development, contrasting ideas); long phrases and short phrases; strong rhythmic definition and floating time; wide melodic intervals and stepwise motion, etc.

Both short and long solos can be practiced by predetermining the amount of time (and/or choruses) each solo will last. The intensity or dynamic curve of the solo as well as specific topics (see above) can be predetermined to guide the solo's development.

Examples IV:34



[Note: A timer-clock is helpful for practicing various solo lengths, especially when using a single chord, chord pattern or "free" playing.]

Figura 11 - Exemplo textual e gráfico de possíveis improvisações analisadas à luz da sua intensidade/tensão (Crook, 1991, p. 145).

Em todos os exemplos referidos neste manual, é possível observar que o foco da aprendizagem não se direcionou unicamente para o aperfeiçoamento da capacidade de improvisar, mas também para o desenvolvimento de várias componentes da Música, igualmente trabalhadas na Formação Musical – a Melodia, a Harmonia, o Ritmo e a Forma.

Na comunidade musical atual, existe por vezes, a conceção de que o estudo do improviso é um contrassenso. Por outras palavras, a noção de que o improvisador possui apenas o dom de fluir sem pensar – "(...) some of our most gifted performers, superb musicians, find improvisation not only difficult, but downright scary" (Porter, 2013, p. 7). Por norma, são

escassos os livros fora do estudo do Jazz que se dedicam ao estudo e evolução da Improvisação de uma forma prática e com conteúdos metodológicos bem expostos e claros. Por outras palavras, na formação erudita de grande parte dos músicos, a improvisação não é tida como prioritária (Moore, 1992). Contudo, tome-se conhecimento de uma exceção notável – Cleland & Dobrea-Grindahl (2010) apresentam estratégias de improvisação, sugerindo técnicas de criação melódica para os conteúdos em questão: a repetição, o arpejo, o arpejo acrescido de graus conjuntos (connected arpeggiation).

1.11 Improvisation I: Tonic Function



Facts You Need to Know

Tonic function is the most stable function in tonal music. The desire to return to tonic is built into the tonal musical system. Tonic function is carried by the tonic chord (I in major, i in minor). Sometimes the submediant chord (vi and VI) or the mediant chord (iii and III) act like they carry tonic function. Note that all of these chords contain scale degree 1, which gives this chord class its stability, and scale degree three, which establishes major or minor modality.

When improvising tonic function, focus on singing scale degrees 1, 3, and 5 as your primary tones.

To improvise in tonic, use the following techniques:

1. **Repetition:** repeat a scale degree in the tonic triad.

EXAMPLE 1.11.1



74

Simple Meter, Rests and Phrases

2. **Arpeggiation:** jump between scale degrees in the tonic triad.

EXAMPLE 1.11.2



3. **Connected arpeggiation:** fill in the jumps between the members of the tonic triad.

EXAMPLE 1.11.3



When improvising, pay attention to the amount of time you have to fill. Keep counting!

Make your improvisation fit with the rest of the music by using motives and rhythms found elsewhere in the melody.

Improvisation happens frequently in some styles of music (jazz and popular), but can be needed at any time, such as when an instrument malfunctions, the wind blows a page of music off the stand, or your memory leaves you under the stress of live performance.

Figura 12 - Técnicas de improvisação sugeridas (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, pp. 73-74).

EXAMPLE 1.11.4

Musical notation for Example 1.11.4, showing a melodic phrase in G major, 4/4 time, marked *Cantabile* and *mf*. The phrase is divided into two parts: the first part is marked *Cantabile* and the second part is marked *Improvise Tonic Function*.

Figura 13 - Frase lacunar destinada à improvisação (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, p. 74).

A partir deste exemplo, os autores demonstram possíveis resoluções, utilizando as técnicas previamente mencionadas.

EXAMPLE 1.11.5

Four musical staves for Example 1.11.5, each showing a different resolution technique for the melodic phrase from Example 1.11.4. The first staff is marked *Cantabile* and *Improvise Tonic Function (Repetition)*. The second staff is marked *Cantabile* and *Improvise Tonic Function (Arpeggiation)*. The third staff is marked *Cantabile* and *Improvise Tonic Function (Connected Arpeggiation)*. The fourth staff is marked *Cantabile* and *Improvise Tonic Function (Connected Arpeggiation)*.

Figura 14 - Possíveis resoluções do exercício com técnicas de criação melódica (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, p. 75).

Realce-se as abordagens possíveis a este exercício. Por um lado, foram fornecidas metodologias para a sua resolução – estratégias para aprender a improvisar. Por outro, o facto da improvisação ser restrita quanto à função (neste caso, o de tónica), poder-se-á dizer que a improvisação serviu de estratégia para a consolidação da entoação tonal, eventualmente, de

ritmo, de intervalos, entre outros. Este é um exemplo de como a partir de um exercício é possível empregar a improvisação como um objetivo a atingir e, ao mesmo tempo, como uma estratégia de consolidação de diversos conteúdos. As restrições impostas (pelo exercício, pelo professor, pelo aluno...) ditarão o que irá ser desenvolvido para além da própria improvisação.

Uma das características da prática da improvisação restringida é a aparente falta de imprevisibilidade, imaginação ou liberdade. O “produto final” só é obtido após a soma do estudo dos vários materiais musicais a serem trabalhados; de igual forma, não basta o conhecimento consciente e aplicado – é necessário existir “much repeated practice (...) at the conscious level in order to train the subconscious to respond accordingly” (Crook, 1991, p. 12). Este subconsciente traduz-se num tipo de conhecimento dinâmico, evolutivo e indutivo. O aluno encontra-se apto a discursar música, apenas quando, a partir do estudo faseado é capaz de inferir as regras musicais assimiladas e aplicá-las em novos contextos.

Voltando à temática levantada por Porter, no início deste artigo, sobre a originalidade do improviso, é importante reconhecer o valor da imitação pedagógica. O propósito da criação, tal como já mencionado, não é nem criar aquilo jamais pensado, nem uma subserviência total à linguagem musical de outros músicos. As estratégias de ensino têm de percorrer um caminho que promova a significação da música, reconhecendo o valor musical das gerações passadas (através da imitação, da interpretação contextualizada), promovendo ao mesmo tempo a oportunidade da expansão da individualidade dos alunos – “We are already individuals whether or not we recognize our individuality” (Dobbins, 1994, p. 133) – estes, cada vez mais autónomos no desenvolvimento do seu pensamento criativo (Caspurro, 1999).

A assimilação das regras musicais pressupõe que o aluno, aquando das audições, sabe exatamente o que escutar e como racionalizar, de forma a integrar o que ouve na sua sintaxe musical. Por outras palavras, antes de exteriorizar oralmente, é preciso compreender como interiorizar auditivamente, isto é, como educar o ouvido.

Caspurro (2006) faz uma pequena recolha de termos ligados à educação do ouvido, definindo-os e dissecando-os, ajustando os valores pedagógicos inerentes à realidade educativa atual. Expressões utilizadas por pedagogos, tais como, audição interior (Willems, Orff, Kodály, entre

outros), Thinking in Sound (Mainwarring) e Apreensão (Mursell), são apontadas por Gordon (2000) como insuficientes. Estes conceitos são ambíguos pelas seguintes razões: é perfeitamente possível recorrer à memorização mecânica sem que haja uma compreensão perceptiva dos sons; perceber os estímulos auditivos sem atribuir um significado musical; na altura da exteriorização sonora (presente na criação musical, improvisada por exemplo), o conceito de Mursell não abarca o processo de antecipação e predição musical. A audição, cunhada por Gordon é, assim, proposta como a definição mais envolvente no paradigma escolar atual que pretende compreender o fenómeno sonoro em várias fases – após a audição, aquando da audição, antes da audição.

A Teoria de Aprendizagem Musical de Gordon (2000) compara a aprendizagem da música à de uma linguagem oral, no sentido em que falar (música) é um resultado de “ativação de processos de evocação, reorganização e recriação de conhecimento” (Caspurro, 1999, p. 13). As vivências educativas da aprendizagem musical contribuem para um conhecimento mais aprofundado e prático, em que a expressão improvisada é um reflexo do domínio das competências adquiridas. Assim, os conceitos de audição e de audição diferem quanto à natureza processual. A primeira é um fenómeno físico/sensorial; a segunda traduz-se num processo cognitivo que se inicia com a captação imediata de um som e distancia-se até à atribuição de significado musical, não necessariamente em tempo coincidente (Caspurro, 2006). Nas palavras do autor:

[a] audição tem lugar quando assimilamos e compreendemos na nossa mente a música que acabámos de ouvir executar, ou que ouvimos executar num determinado momento passado. Também procedemos a uma audição quando assimilamos e compreendemos música que podemos ou não ter ouvido, mas que lemos em notação, compomos ou improvisamos. (Gordon, 2000, p. 6)

O subconsciente que Crook pretende desenvolver é, por isso, um ato de significação para com os conhecimentos musicais que se renovam e redescobrem quanto mais se processa a autonomização da consciência. Por outras palavras, a “Improvisação é o gesto livre de manipulação face ao conhecido e compreendido” (Caspurro, 1999, p. 14).

Por fim, a questão da criatividade e expressividade que se tem vindo a realçar é um aspeto importante em muita da música não europeia, mais particularmente no Jazz; “This is why

many scholars have referred to classical music as a composers art and jazz as a performers art” (Dobbins, 1994, p. 133). Dois pensadores modernos da Música, Boulez (1976) e Dalhaus (1987), discutem a dicotomia improvisação/composição, apontando principalmente o problema da memória como o entrave-chave que separa as duas artes. Referem igualmente os dilemas da criatividade circunscrita ao momento – “Instrumentalists (...) do not possess invention – otherwise they would be composers” (Boulez, 1976, p. 113) – e da noção ilusória de que a criação momentânea provém da deturpação das formas sobre as quais se propõem improvisar. Aguiar (2012) sumaria as posturas destas duas personalidades e do valor crítico que atribuem à improvisação em favorecimento das tradições escritas da composição, no âmbito do processo criativo:

Estes dois pensadores parecem estar de acordo quando reivindicam o estatuto de “verdadeira arte” para uma actividade que só pode ser atingida por um processo de solidificação da música que passa pelo punho do compositor e pela notação da música, negando a outras práticas o desígnio da invenção. (p. 54)

Parece que esta disparidade poder-se-á traduzir num desencontro, a nível curricular, quanto ao valor atribuído ao desenvolvimento da expressão pessoal, na disciplina de Formação Musical, conforme irei discorrer na secção seguinte, na análise dos programas de Formação Musical existentes no ensino público e privado, nos conservatórios de Música do Porto e da Maia.

3.5. METODOLOGIA

Este projeto de investigação assenta numa metodologia qualitativa baseada num de cruzamento de dados (Bogdan & Bilken, 1994). Estes provirão do somatório de vários tipos de documentação. A mais concetual, até aqui referenciada nos prévios subcapítulos acerca dos conceitos e contextualizações da Improvisação e a análise de programas de Formação Musical. Esta informação teórica será confrontada com os testemunhos orais obtidos através de um questionário semiaberto a dois professores do Ensino Artístico Especializado (Hill & Hill, 2012).

Serão observados os programas de Formação Musical de duas escolas: o Conservatório de Música do Porto (CMP) e a Fundação Conservatório de Música da Maia (FCMM). Nestes serão visadas apenas as componentes referentes à prática da Improvisação, com o intuito de verificar qual o peso desta praxis no desenvolvimento musical dos alunos. A escolha destas instituições advém do facto de serem exemplos do ensino público (CMP) e privado (FCMM), terem no currículo a disciplina de Formação Musical e no caso do CMP, existir a par de um curso secundário de música erudita, um curso secundário de música, variante Jazz, algo que não se apresenta no *curriculum* da FCMM.

Os docentes escolhidos são a professora Luísa Pais-Vieira (Entrevistado 1 – E1) e o professor Paulo Gomes (Entrevistado 2 – E2). Este é Mestre em Interpretação Artística (ESMAE-IPP), ligada à performance Jazzística. Leciona no CMP a disciplina de Piano-Jazz, onde são abordadas questões não só ligadas à prática instrumental como também à Improvisação. A professora Luísa Pais-Vieira é doutorada em Ciências da Educação (U. Minho) e leciona Formação Musical e Classe de Conjunto na FCMM, a instituição pedagógica onde estagiei.

As entrevistas consistem num inquérito de cinco perguntas abertas:

1. Qual o papel da improvisação na aprendizagem da música?
2. Considera que esta prática está presente no percurso de aprendizagem do aluno comum de música?

3. Como é realizada nas suas aulas? Como se desenvolve a explicação teórica e a experimentação prática? Privilegia-se uma em detrimento da outra?
4. Deve a improvisação pertencer aos programas de FM enquanto um objetivo (i.e., aprender a improvisar), ou apenas uma atividade estratégica de aprendizagem das componentes do Ritmo, da Melodia ou da Harmonia?
5. Durante as improvisações melódicas entoadas, devem os alunos utilizar o nome das notas?

As primeiras perguntas são de carácter geral e pretendem averiguar a conceção do termo, a sua pertinência e presença no ato educativo. As questões 3 e 5 são do foro metodológico visando compreender o modo como cada docente aplica a Improvisação nas suas aulas. A questão 4 atinge o cerne deste projeto de investigação procurando perceber a visão de cada professor quanto ao propósito da Improvisação na disciplina de Formação Musical.

Segue-se uma análise de conteúdos. As entrevistas serão dissecadas qualitativamente, apoiadas numa categorização das respostas dadas (Merriam, 1988). A este conjunto de informações será feito um cruzamento com os dados teóricos já enunciados, isto é, a consulta científica de artigos, de livros e dos programas de Formação Musical.

No fim, é feita uma consideração sobre o que diz respeito ao papel da Improvisação na Formação Musical, tendo por base a consulta de dados literários, o seu cruzamento com as entrevistas efetuadas e sobre a própria experiência pedagógica enquanto professor estagiário.

3.6. OS PROGRAMAS DE FORMAÇÃO MUSICAL

Foram reunidos (em anexo) os programas de Formação Musical de duas escolas do ensino público e privado da zona Norte, o Conservatório de Música do Porto (CMP) e a Fundação Conservatório de Música da Maia (FCMM). A razão pela qual foram escolhidas estas instituições, para além da proximidade geográfica, deve-se à presença do curso secundário de música/canto, variante Jazz, presente no Porto. O Conservatório da Maia não oferece um curso equivalente e, por ter estagiado este ano letivo nesta instituição, será feita um breve levantamento ao programa de Formação Musical de ambas as escolas, colocando o foco na Improvisação e o seu papel no desenrolar da disciplina ao longo dos oito graus.

Os programas das instituições mencionadas partilham objetivos e conteúdos em diferentes aspetos. Ambos apresentam os objetivos e respetivos conteúdos divididos pelos aspetos rítmicos, melódico/harmónicos e teóricos. A improvisação é igualmente contemplada em todos os graus, sendo esta, na sua maioria, entoada. Na seguinte tabela, encontra-se, dividida por grau, a competência da Improvisação retirada do programa do CMP e os respetivos conteúdos e metodologias:

Grau	Competência em análise – Improvisação (citada)	Conteúdos	Metodologias
1.º	Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica em DB/DT e nas tonalidades Maiores, menores e nos modos	<ul style="list-style-type: none">• Tonalidades Maiores menores e em modos• Divisão binária e ternária	Entoar sem nome de notas

2.º	Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica em DB/DT e nas tonalidades Maiores, menores e nos modos	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalidades Maiores menores e em modos • Divisão binária e ternária 	Entoar sem nome de notas
3.º	Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, e com o ritmo dado	N/A	Entoar sem nome de notas e com ritmo dado
4.º	<p>Ser capaz de fazer uma improvisação</p> <ul style="list-style-type: none"> · entoada sem o nome das notas com cadência à dominante, à tónica e à relativa Maior · entoada com o nome das notas, e com o ritmo dado 	<ul style="list-style-type: none"> • Cadência à dominante, à tónica e à relativa maior (Tonalismo) • N/A 	<ul style="list-style-type: none"> • Entoar sem nome de notas • Entoar com o nome de notas e com ritmo dado
5.º	<p>Ser capaz de fazer uma improvisação:</p> <ul style="list-style-type: none"> · entoada com o nome das notas, e com o ritmo dado · entoada com o nome das notas, a partir de uma 	<ul style="list-style-type: none"> • N/A • Sequências harmónicas tonais 	<ul style="list-style-type: none"> • Entoar com o nome de notas e com ritmo dado • Entoar com o nome de notas acompanhado

	sequência harmónica, utilizando os graus previstos na harmonia		com instrumento harmónico
6.º	Ser capaz de fazer uma improvisação: · rítmica com compassos irregulares	Compassos irregulares	Improvisação rítmica
7.º	Ser capaz de fazer uma improvisação: · entoada com nome de notas, em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado no piano	Encadeamento harmónico tonal	Entoar com o nome de notas acompanhado com instrumento harmónico

8.º	<p>Ser capaz de fazer uma improvisação:</p> <ul style="list-style-type: none"> · entoada com nome de notas, em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado <p>no piano</p>	Encadeamento harmónico tonal	Entoar com o nome de notas acompanhado com instrumento harmónico
-----	---	------------------------------	--

Tabela 3 - Esquematização da competência de Improvisação, prevista pelo CMP, ao longo dos 8 graus, acrescida dos respetivos conteúdos e metodologias.

Segue-se a tabela relativa à FCMM:

Grau	Competência em análise – Improvisação (citada)	Conteúdos	Metodologias
1.º	Rítmica livre e com sentido de frase. Entoadada sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica.	Sequência harmónica tonal	Entoar sem nome de notas
2.º	Rítmica livre e com sentido de frase. Entoadada sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica.	Sequência harmónica tonal	Entoar sem nome de notas

3.º	Entoadada sem o nome das notas e com o ritmo dado.	N/A	Entoar sem nome de notas e com ritmo dado
4.º	<ul style="list-style-type: none"> • Entoadada sem o nome das notas com: <ul style="list-style-type: none"> ○ cad. à dominante ○ cad. à tónica ○ cad. à rel. Maior. • Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado. 	<ul style="list-style-type: none"> • Cadência à dominante, à tónica e à relativa maior (Tonalismo) • N/A 	<ul style="list-style-type: none"> • Entoar sem nome de notas • Entoar com o nome de notas e com ritmo dado
5.º	<ul style="list-style-type: none"> • Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado. • Entoadada com o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica, utilizando os graus previstos na harmonia. 	<ul style="list-style-type: none"> • N/A • Sequências harmónicas tonais 	<ul style="list-style-type: none"> • Entoar com o nome de notas e com ritmo dado • Entoar com o nome de notas acompanhado com instrumento harmónico
6.º	Improvisação rítmica com compassos irregulares.	Compassos irregulares	Improvisação rítmica

7.º	Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano	Encadeamento harmónico tonal	Entoar com o nome de notas acompanhado com instrumento harmónico
8.º	Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano	Encadeamento harmónico tonal	Entoar com o nome de notas acompanhado com instrumento harmónico

Tabela 4 - Esquematização da competência de Improvisação, prevista pela FCMM, ao longo dos 8 graus, acrescida dos respetivos conteúdos e metodologias.

Desde logo, verifica-se que, ao nível da Improvisação, existem poucas diferenças entre os dois programas. Ambos preveem uma entoação sem nome de notas até aproximadamente ao 4.º grau, a partir do qual é assumida a componente de nomear os sons criados. Esta situação redireciona o propósito dos exercícios de Improvisação – é possível utilizá-la como um objetivo e uma estratégia, tal como discutido na secção prévia. Neste caso, a atribuição dos nomes das notas aos sons criados implica uma tomada de consciência, por parte do aluno, das escalas que emprega, desenvolvendo a competência de localização e identificação dos intervalos que vai selecionando.

Nas duas escolas, a nível harmónico, as improvisações em idades mais precoces incidem nas cadências (nomeadamente à dominante e à tónica). Apenas nos 7.º e 8.º graus são abordadas todas as tonalidades sem que haja uma obrigatoriedade de cumprir os finais de frase cadenciais.

Por fim, em ambos os conservatórios, o predomínio da improvisação entoada é contrastado com a metodologia e conteúdos previstos no 6.º grau. A improvisação rítmica é “apresentada” aos discentes com conteúdos recentes (compassos irregulares) e não é recidiva nos graus

restantes. Caso os discentes estivessem familiarizados com a criação percutida (com a presença de improvisação rítmica em anos prévios), poder-se-ia transformar numa estratégia de consolidação dos novos conteúdos (os compassos irregulares) a serem compreendidos e interiorizados.

3.7. ANÁLISE DE CONTEÚDOS

Pergunta 1 - Qual o papel da improvisação na aprendizagem da música?
[Categorias – Estratégia, Objetivo, Importância]

O Entrevistado 2 salienta a **Importância** da prática da improvisação: “(...) acho que se os alunos não tiverem o contacto com essa componente da improvisação – sigam-na ou não a sigam, depois a sério, profissionalmente – mas ter esse contacto, eu acho que é uma coisa essencial” (E2). O Entrevistado 1 encara a Improvisação como uma **Estratégia**:

(...) a improvisação é uma forma, parece-me, de reunires todo o material que já compreendeste e reúnes na tua forma de ser, na tua própria interpretação e transportas cá para fora de uma forma mais ou menos criativa, de uma forma mais ou menos controlada... (E1)

Os entrevistados concordam quanto à pertinência de encarar a Improvisação como um **Objetivo**, fomentando a criatividade na aprendizagem da música: “não é só a questão técnica da improvisação, mas é a questão da criatividade e da liberdade ao criares ao fazeres música” (E2); “Pode servir como uma atividade para desenvolveres a tua própria criatividade (...)” (E1).

Pergunta 2 - Considera que esta prática está presente no percurso de aprendizagem do aluno comum de música? [Categorias – Ausência, Motivos de Ausência, Presença no Passado, Presença na Atualidade]

Ambos os entrevistados concordam que há uma **Ausência** da prática estandardizada de Improvisação no percurso dos alunos de música, “Efetivamente, acho que no ensino de música em Portugal acaba por ser um pouco uma atividade que é promovida quando há tempo”, “(...) Portanto eu acho que está presente, mas não tão presente quanto eu desejaria” (E1); “Eu acho que não. Acho que não está”, “(...) eu não acho que isso se note na formação geral dos alunos, nas escolas de uma forma geral, mas acho que se começa a mudar. Já se devia ter mudado há muito...” (E2).

O entrevistado 1 justifica a sua resposta, sugerindo alguns **Motivos de Ausência**, ao salientar a extensão dos programas de Formação Musical e a multiplicidade de objetivos e conteúdos

da disciplina: “Porque é que nós não improvisamos muito mais? Porque os programas são extensíssimos. A FM ao longo do tempo foi acumulando para si cada vez mais objetivos, cada vez mais atividades e cada vez mais conteúdos”;

(...) Nós fomos acumulando para nós tantas, tantas, tantas atividades que no fundo é como grande parte dessas atividades são feitas quando há tempo. Porquê? Porque todas se completam um pouco umas às outras. Portanto, eu julgo que a improvisação é muito boa, por exemplo, para perceber se o aluno já sabe fazer a associação da nota e o nome da mesma, tal como o ditado melódico, tal como a entoação melódica lida... e aí a improvisação fica para décimo terceiro plano muitas vezes... (E1)

O entrevistado 2 recorda a **Presença** da Improvisação no **Passado**, a partir da sua experiência como aluno em que os exercícios seriam feitos de forma tautológica, visando o sucesso no exame final:

Olha quando eu fiz FM, isto nos anos 80 no Conservatório do Porto, nós tínhamos (...) os Hindemiths, aquele livro do Paul Hindemith. E nesse livro tinha umas coisas sobre improvisação. (...) Mas aquilo acabava por ser um bocadinho um exercício de memória quase porque havia meia-dúzia desses exercícios que podiam sair no exame e, portanto, a malta decorava aquilo e tinha ali umas malhas que um gajo metia aquelas malhas e aquilo estava feito. A malta preparava-se para o exame, basicamente, como quase sempre. (E2)

Tece ainda considerações acerca da **Presença** da Improvisação na **Atualidade**, referenciando a mudança de atitude dos alunos perante a Improvisação na sua instituição escolar, “(...) [os alunos do clássico] começam a notar que os outros [alunos do jazz] gostam e saem de lá com uma formação mais abrangente”;

No conservatório, (...) nos últimos oito anos, não noto que eles tenham essa formação até acabarem o nono ano. Depois quando vêm para o secundário já têm opções, mesmo os que estão no clássico, têm a opção de fazer algumas disciplinas na área do Jazz e aí já levam com improvisação. Acho que é uma vantagem muito grande o curso de Jazz ali no conservatório porque os alunos saem com outra dimensão. (E2)

Pergunta 3 - Como é realizada nas suas aulas? Como se desenvolve a explicação teórica e a experimentação prática? Privilegia-se uma em detrimento da outra? [Categorias – Primariamente Teórica, Primariamente Prática, Teórico-Prática, Versatilidade, Metodologia Individual, Metodologia em Grupo].

Os entrevistados diferem na sua estratégia pedagógica nas abordagens em sala de aula. O Entrevistado 2 assume que faz uma introdução **Primariamente Teórica** da Improvisação, “(...) há de facto uma introdução mais teórica e exercícios técnicos que não são propriamente improvisados e depois então com aquelas ferramentas os alunos ao longo das semanas vão começando a trazer trabalhos com alguma criatividade” (E2). No entanto, essa aprendizagem rapidamente ganha contornos **Teórico-Práticos**, “No caso do instrumento de piano-jazz (...) há uma introdução mais teórica, embora seja teórico-prática porque isto é uma aula de instrumento (...)” (E2). Por ser uma aula de instrumento, “(...) estas análises são feitas ao instrumento (...)” (E2), a **Metodologia** utilizada é **Individual**. Em aulas de grupo, o processo teórico-prático mantém-se – existe uma introdução teórica que dá lugar à experimentação prática. Visto não ser uma aula de instrumento individualizada, as explicações são simplificadas de forma a que os vários alunos possam participar nesta **Metodologia de Grupo**:

(...) havia uma parte só teórica que eu dava e depois eu tinha um apoio de um contrabaixista e um baterista que, na parte da tarde, fazíamos uma sessão prática em que eles já tocavam e o baixista e o baterista aí davam uma grande ajuda a gerir a parte da secção rítmica, porque às vezes eu tinha 20, 30 sopros/cantores... (...) essa base teórica tinha que ser muito simplificada (...) vamos tentando entrar no exercício de despejar uma escala ou fazer uma música com a escala; depois digo para usarem apenas uma nota da escala, duas notas da escala e tentar fazer música com aquilo, jogar com essas notas ritmicamente... (E2)

O Entrevistado 1 assume uma postura pedagógica onde predomina a **Versatilidade**, “Eu não posso dizer que tenha uma abordagem única. Vai depender um pouco das turmas, vai depender se as turmas são minhas turmas de FM e de CC...” (E1). De seguida, explica que um processo de tomada de consciência do que se improvisa, isto é, uma metodologia **Primariamente Prática**, acontece mais frequentemente nas aulas de Classe de Conjunto (disciplina prática):

Portanto, às vezes vamos no sentido do não consciente para o consciente (...) há aqui um trabalho muito mais articulado e natural em que muitas vezes na CC há uma improvisação muito mais livre, muito poucas regras só para haver coerência, naturalmente, e não necessariamente há de imediato uma consciencialização daquilo que se criou.
(E1)

Nas aulas de Formação Musical, devido à natureza mais teórica da disciplina, o Entrevistado 1 expõe a Improvisação com o recurso a uma metodologia **Primariamente Teórica**:

Outras vezes, pode ser ao contrário, “estas são as regras... e são mesmo estas regras que são para se cumprir” e ter consciência de todas as notas que improvisam e de que forma é que as integram na harmonia que já lá está, ou não, ou no ritmo que já lá está. Por exemplo, com alunos do 4.º, 5.º grau, vamos supor que é uma improvisação melódica numa tonalidade menor, “atenção vamos fazer pela escala menor harmónica? Então tenho que passar pelo intervalo de segunda aumentada” (...) Outras vezes vamos do sentido do consciente para um ir abrindo cada vez mais as possibilidades (...) até que a certa altura tem mesmo de haver um esforço para continuar consciente porque tudo foi cada vez mais aberto (...) (E1)

Pergunta 4 - Deve a improvisação pertencer aos programas de FM enquanto um objetivo (i.e., aprender a improvisar), ou apenas uma atividade estratégica de aprendizagem das componentes do Ritmo, da Melodia ou da Harmonia? [Categorias – Estratégia, Objetivo, Entraves]

O Entrevistado 1 assume a polivalência da Improvisação na Formação Musical. No seu entender, esta ferramenta é útil como uma verificação de conhecimentos, sendo por isso uma abordagem da Improvisação como **Estratégia**:

Acho que faz todo o sentido ter exatamente essa dupla função, como aliás qualquer outra atividade, e agora utilizando a improvisação assumidamente como uma atividade da FM, todas as atividades podem exatamente ter esse papel. Nós podemos ter ditados rítmicos para acentuar a aprendizagem do intervalo de terceira menor (...) Efetivamente, eu julgo que a improvisação está muito ligada a verificar outras coisas. A verificar se o aluno já faz a associação correta da nota com o nome da nota. Se faz a associação correta da melodia com aquela harmonia, se consegue efetivamente colocar aquela célula rítmica a meio (...) (E1)

Reconhece também a capacidade deste instrumento pedagógico de dotar criativamente os alunos, abordando a Improvisação como um **Objetivo**.

A improvisação realmente pode ter este papel de ser uma atividade para verificação de alguns conhecimentos, mas julgo que a improvisação deveria significar também uma abordagem para a criatividade (...) mas dá-me a sensação

pelo tipo de improvisação que aparece por exemplo nas provas – e as provas muitas vezes estão online e nós começamos a analisar os programas – e as provas geralmente não têm nenhum critério de avaliação que verifique a criatividade. E isso leva-me a colocar a hipótese de que a improvisação não esteja a servir por si só. (E1)

Tendo em conta o seu papel enquanto professor de Piano-Jazz, o Entrevistado 2 defende a abordagem da Improvisação como um Objetivo. Porém, por não lecionar Formação Musical confessa que, enquanto observador externo à disciplina, encontra vários **Entraves** à implementação mais frequente da Improvisação enquanto Objetivo:

(...) o problema aí é gerires cargas horárias... porque se comesças a dar prioridade à improvisação como um objetivo do que uma ferramenta, vais ter que investir mais tempo nisso. E a FM, a ideia que tenho é que está enclacrada ali nuns programas, que tu para chegares aqueles objetivos se começares a introduzir novos conceitos ali vais ter que tirar conceitos que estão ali (...) e os objetivos se se mantiverem, não vais conseguir acrescentar mais nada ali. (E2)

Pergunta 5 - Durante as improvisações melódicas entoadas, devem os alunos utilizar o nome das notas? [Categorias – Notas sem nome, Notas com nome]

Os entrevistados reconhecem a relevância do uso de **Notas sem nome**:

Por exemplo, para alunos mais pequenos em que nós não os queremos assustar, ou alunos mais velhos, mas que andam mais melindrados, ou andam mais com medo, se calhar podemos dizer “tira o nome das notas”. (E1)

(...) trabalhas a criatividade mais pura e dura e é a música pela música, o som pelo som, quero lá saber que nota é que estou a cantar, é uma nota que me soa bem neste contexto! (E2)

E também do uso de **Notas com nome**:

Nós sabemos que grande parte das improvisações melódicas que acontecem na FM não tem nada que ver com criatividade (...) Se nós quisermos efetivamente verificar se há uma consciencialização do que se está a fazer, pode ser bom utilizar o nome das notas (...) Com alunos adolescentes muitas vezes, com medo, podemos dizer “com o nome de notas” porque eles vão-se sentir mais seguros se tiverem uma tarefa muito concreta para fazer, porque se não, sentem-se muito expostos. Se eu me virar para alguém e disser “improvisa!”, a pessoa sente-se extremamente exposta (...) com nome de notas avançavam tão devagar de uma nota para a outra, que estavam focados na tarefa em vez de estarem focados no medo. (E1)

(...) acredito que tenhas mais controle naquilo que estás a fazer e que estás mais próximo, se estás a falar de leitura entoada estás mais próximo do passar aquilo para um instrumento em que tens que saber qual é a nota em que vês

a tecla que vais carregar e ali, ao cantares, se souberes qual é a tecla que estás a carregar, eh, acho que é melhor.
(E2)

As duas entrevistas demonstram vários pontos de convergência quanto ao tratamento da Improvisação na aprendizagem dos alunos de música, nomeadamente na disciplina de Formação Musical. No entanto, os motivos, derivados das intenções pedagógicas e dos propósitos da disciplina lecionada por cada entrevistado, divergem um pouco. Os dois professores concordam que a sua presença é pertinente, que a sua prática é pouco difundida e que, quando é empregue, dificilmente possui valor intrínseco, isto é, é apenas utilizada ao serviço do desenvolvimento de outro tipo de competências que não a melhoria da criatividade ou da própria técnica de improvisação. Ambos referem alguns entraves à efetivação da Improvisação enquanto um domínio predominante da Formação Musical: destaca-se a gestão de tempo para uma carga curricular historicamente cada vez maior. A consulta de programas de Formação Musical de escolas do Ensino Artístico Especializado (e subsequentes critérios de avaliação) e de textos científicos que abordam a temática do propósito da disciplina, como por exemplo, os de Pedroso (2003), Mota (2014) ou Pais-Vieira (2015), demonstram que, (desde as suas origens até ao presente) a disciplina de Formação Musical encapsula domínios e objetivos de tal forma enraizados e progressivamente abrangentes, que se torna difícil acrescentar esta competência criativa.

As divergências surgem em questões metodológicas. O professor de Jazz, quer em aulas individuais ou de grupo, prefere empregar uma abordagem que progride da teoria para a prática, ainda que, o próprio reconheça que as suas explicações teóricas sejam teórico-práticas visto que leciona aulas de instrumento – qualquer informação oral é de imediato explicitada numa curta concretização musical. Já a professora de FM prefere não tomar um rumo como universal e adota uma postura versátil face às características das suas turmas e da possibilidade de articulação com outras disciplinas de natureza mais prática, como por exemplo, Classe de Conjunto.

A última pergunta sumariou de forma elucidativa os motivos que impelem os dois professores na concretização da Improvisação nas suas aulas. Conforme mencionado, alguns pontos de convergência são originados por razões diferentes. Face à pertinência da utilização dos nomes

das notas aquando de uma improvisação melódica, ambos não desvalorizam a outra opção, mas existe um pendor claro para a utilização dos nomes por parte da professora de FM e uma não utilização dos nomes das notas por parte do professor de Jazz. Este último, valoriza a criação criativa, “o som pelo som”, entendendo que é limitativa a preocupação com a nomenclatura em detrimento do aspeto musical mais profundo; porém, reconhece que a competência de associar um som a uma nota designada traz benefícios estratégicos em termos de produção instrumental. A professora de FM estima o uso da improvisação como um reforço dos conhecimentos adquiridos, preferindo a nominalização dos sons improvisados, com vista a consolidar aspetos curriculares (tais como, a identificação de intervalos, acordes e valor harmónico). Referencia ainda motivos de natureza emocional, psicopedagógica, que se adequam ao perfil de cada aluno, e que a orientam na decisão de nomear as notas ou não.

Conforme explicitado no ponto 3.4. deste relatório de estágio, as possíveis formas de perceber a Improvisação na Formação Musical não são antagónicas, mas sim complementares. A partir desta pequena intervenção de campo, será possível traçar o perfil dos docentes entrevistados – tendo em conta os seus contextos profissionais – e associá-los a diferentes pontos no contínuo “Estratégia Vs. Objetivo”. Reforce-se a ideia de que a sua ação pedagógica não é exclusiva a nenhuma destas vertentes, mas as perspetivas do professor de Jazz e da professora de FM tendem a encarar a Improvisação enquanto um Objetivo e uma Estratégia, respetivamente.

Este contínuo está igualmente presente nos programas de Formação Musical previamente referidos.

A título de exemplo, por um lado, na vertente Estratégia, o uso da improvisação rítmica no 6.º grau serve como uma ferramenta pedagógica de auxílio à compreensão dos compassos irregulares. Conforme afirma o Entrevistado 1, “Nós podemos ter ditados rítmicos para acentuar a aprendizagem do intervalo de terceira menor (...)” (E1) e é esta polivalência que os vários exercícios (nos quais a improvisação também se inclui) podem demonstrar, ao serviço de uma Formação Musical mais completa e dinâmica. No entanto, a realidade nem sempre

cumpra a mais-valia da ambivalência da Improvisação. O facto de os repertórios dos conservatórios tenderem para os períodos Barroco, Clássico e Romântico (Fernandes, et al., 2007), e as peças escolhidas não preverem improvisação, principalmente as do século XIX (conforme mencionado no ponto 3.3. deste relatório), leva a que a relação entre os alunos e esta prática seja pouco utilizada e, muitas vezes, ao serviço de outras competências.

Na vertente Objetivo, e ainda no âmbito dos programas de Formação Musical, as improvisações entoadas livres (sem restrição rítmica e de nomenclatura) nos primeiros graus têm fundamentalmente o propósito de introduzir os discentes à criação de uma forma não restrigente, sendo que estas limitações vão aparecendo de uma forma crescente ao longo dos graus, dependendo igualmente dos conteúdos que são trabalhados. No entanto, poder-se-á questionar a restrição criativa que é imposta aos discentes, aquando deste tipo de improvisação constante. Um aluno poderá entoar, por exemplo, uma escala maior ascendente (ritmicamente rica e de acordo com uma harmonia proposta), solfejar essa mesma escala de forma descendente e ser corrigido pelo erro da codificação do som. Entendendo que é uma competência essencial na oralidade desta disciplina, é possível reconhecer que a preocupação com a nomenclatura poderá limitar severamente a criatividade e impedir que o aluno entre num estado de flow (Csikszentmihalyi, 1997), isto é, um estado de total imersão numa determinada atividade, concentração, absorção e facilitador da motivação intrínseca – “[i]t is when we act freely, for the sake of the action itself rather than for ulterior motives, that we learn to become more than what we were” (Csikszentmihalyi, 1990). As palavras (nomes de notas inclusive) poderão ser música, mas não são melodia. Se a improvisação entoada for empregue com o propósito de desenvolver a criatividade (e não apenas estar ao serviço de outras competências), será possível perceber que o foco das improvisações (quanto maior o nível de exigência) se concentrará no desenvolvimento da oralidade melódica e criativa – “o som pelo som” (E2) – e não tanto na perícia da nomenclatura.

3.8. O PAPEL DA IMPROVISAÇÃO NA FORMAÇÃO MUSICAL

Após as vertentes de análise apresentadas, parece possível consensualizar algumas ideias acerca da disciplina de Formação Musical e da mais-valia da Improvisação no ato de aprendizagem e de ensino. É importante notar a diversidade conceitual do termo e a forma como foi encarada ao longo da história da Música, para se compreender não só o seu propósito na produção musical e pedagógica, como eventualmente a possível inibição de certos músicos em fortalecerem esta prática.

O que se propôs ao longo deste trabalho foi demonstrar os vários percursos que a Improvisação possui para dotar e potenciar os alunos do Ensino Artístico Especializado simultaneamente de domínio técnico e expressão pessoal. Poderá ser encarada como uma alavanca para auxiliar os discentes no seu percurso de desenvolvimento musical, auto-consciencialização e maturação do saber adquirido. Os testemunhos dos professores entrevistados anuem que este tipo de prática na disciplina de Formação Musical tende a existir com esse propósito – o de verificação de conhecimentos aprendidos e o de desenvolvimento de domínios associados à leitura e oralidade de três domínios da Música, o Ritmo, a Melodia e a Harmonia. Os programas, critérios de avaliação e provas de acesso à Formação Musical corroboram a mecânica do uso da Improvisação como uma Estratégia.

Pedroso afirma que “as vertentes principais de FM são a Teoria Musical, a formação do ouvido, a leitura e escrita musicais, o cantar e solfejar” (Pedroso, 2003, p. 80). Explica que esta disciplina serve “(...) para, de facto, formar musicalmente, (...) uma compreensão auditiva e inteligente da música e adquirir uma literacia musical alargada que permita não só ler mas sobretudo compreender e interpretar com sentido crítico o que se ouve e o que se produz” (Pedroso, 2003, p. 79). Muito embora exista o propósito do fortalecimento do espírito de exploração musical, estas competências a desenvolver recaem predominantemente no domínio da competência técnica. Esta postura levada a cabo numa disciplina que existe no cerne de qualquer curso do Ensino Artístico Especializado de Música, demasiadamente focada em aspetos técnicos e *crus*, como por exemplo o contacto com a notação musical

(especialmente em idades mais precoces) é questionado por vários autores como Keith Swanwick (2000) e Helena Caspurro (1999) por ser demasiado restrito no tipo de aprendizagem em que incorre, sendo por isso “um absurdo ler e escrever música, sem saber ‘falar’ música [considerando Caspurro essa ser] a razão de tantos músicos não saberem ‘falar’” (Caspurro, 1999, p. 14).

Pelos motivos levantados, é possível compreender que a Formação Musical deve fomentar a criatividade, através de vários tipos de estratégias, igualmente articuladas a outros domínios (de outras disciplinas e da prática instrumental), sendo que a Improvisação é também uma ferramenta útil (não única!) nesse desenvolvimento. No entanto, esta disciplina, mercê do seu percurso histórico, aglomerou vários tipos de conteúdos, como o solfejo, a compreensão harmónica, a formação do ouvido (Mota, 2014), transformando-se num conjunto de saberes abrangentes, que dificulta a introdução de mais um domínio na sua curricula, isto é, o da improvisação como veículo⁹ ao serviço do desenvolvimento da criatividade.

Julgo que, mediante o que até aqui foi explanado, nomeadamente a postura dos dois professores entrevistados perante a Improvisação, o que melhor reflete esta problemática passa pelo desvendamento claro da identidade e propósito da disciplina de Formação Musical. A experiência pessoal no papel de professor estagiário rapidamente me alertou para a necessidade imperativa do cumprimento do programa, sendo por isso importante determinar a permeabilidade do mesmo no encontro com a Improvisação, independentemente das vertentes de abordagem (Estratégia Vs. Objetivo). Penso ser necessário um diálogo maior e abrangente entre os vários professores para que haja consenso quanto aos seus objetivos fulcrais, para que haja coerência nos domínios lecionados e nas competências avaliadas, para que haja clareza no rumo a tomar quanto à pedagogia musical e à própria música.

⁹ Não o único, mas é completo e englobante de vários saberes adquiridos (Caspurro, 1999).

CONCLUSÃO

Os pedagogos mais antigos previam um sistema de ensino que ultrapassasse o modelo industrial. No entanto, em pleno século XXI, raras são as escolas que estão completamente dotadas de todos os elementos necessários a uma aprendizagem completa, moderna, crítica e evolutiva. No ensino da Música, o paradigma não é muito diferente das outras áreas do saber; muito embora seja um ensino especializado, ocorrem fenómenos de aprendizagem pouco adaptados à realidade social e musical dos alunos da atualidade, isto é, pós-figurativos, conforme apelidava Koellreutter.

A aprendizagem musical, e a Formação Musical, devem contribuir não apenas para o desenvolvimento de um intérprete, um performer, um instrumentista, um artista, mas sim para, acima de tudo, um ouvinte/espectador informado e consciente para a música em geral, não confinada unicamente a períodos específicos da história ou a modelos ocidentais. Para tal, a sensibilização, a apreciação estética, o domínio consciente (a nível técnico e interpretativo) das linguagens não podem ser esquecidos pelas instituições responsáveis pela educação musical dos jovens. A literatura existente sublinha o poder que a Música confere a quem com ela trabalha. Susan Hallam (2010) defende que a aprendizagem da Música desenvolve várias capacidades nas crianças, como a literacia, a criatividade, o desempenho motor, a concentração, a autoconfiança, a autodisciplina, sensibilidade emocional e espírito de equipa ligado a capacidades sociais. As realidades musicais, com a evolução da tecnologia são cada vez mais universais e menos exclusivas, sendo por isso uma necessidade dos conservatórios atuais promover as competências analíticas que conjuguem raciocínios lógico-dedutivos com a fruição emotiva da música (eventualmente, qualquer tipo de manifestação artística).

A pandemia de 2020 acarretou uma mudança brutal no funcionamento do sistema de ensino. Independentemente da área, muitas escolas, professores e alunos viram-se na obrigação de incluir as tecnologias no processo de ensino-aprendizagem. Como preparar os alunos para viver nesse mundo? Estes, imersos na tecnologia já sabem como procurar nos seus recursos digitais. Isto leva a que a escola tenha de assumir a responsabilidade de ensinar o que

procurar, isto é, aprender a aprender. Nesse sentido, a escola propõe aos discentes a resolução de problemas reais e não puramente acadêmicos. Portanto, a organização aprendente e a educação ao longo da vida consistem na fomentação e no despertar das capacidades mentais lógico-dedutivas, não se preocupando se os conteúdos estão prontamente guardados na memória (porque a informação rápida e acessível na Internet é uma realidade para milhões de alunos), mas sim se as competências mentais estão apuradas o suficiente para resolver problemas reais e inesperados.

As minhas experiências corroboram este tipo de pensamento. O meu percurso musical pré-ensino superior tomou um rumo pré-figurativo, consciente, analítico e sensível à experiência emocional da música. Chegado a este estágio, procurei manter uma postura aberta, receptiva a uma realidade em constante mutação, não descurando os conselhos e sugestões dos professores orientadores. Mercê da situação excepcional em que vivemos, busquei igualmente reapreciar o funcionamento educativo e escolar, de forma a incluir as realidades tecnológicas num ensino mais adequado à aprendizagem holística dos alunos do Ensino Artístico Especializado.

A importância da pesquisa feita contribuiu para a minha formação enquanto futuro docente, uma vez que me propus investigar as características de uma prática, a meu ver, insuficientemente utilizada na disciplina de Formação Musical. A Improvisação é um ponto marcante na minha formação e o intuito desta investigação procurou aliar as perspectivas teóricas às implicações pedagógicas.

Deixo em aberto as possibilidades da sua utilização para uma melhor didática, um estudo crítico dos discentes, uma compreensão mais abrangente, lógica, sem nunca perder a noção de um dos paradigmas fundamentais da Música, o da comunicação, emoção e expressão em sociedade.

ANEXOS

ENTREVISTA A LUÍSA PAIS-VIEIRA (ENTREVISTADO 1)

Paulino Garcia (PG): Qual o papel da improvisação na aprendizagem da música?

Luísa Pais-Vieira (E1): Na minha perspetiva, não é muito fundamentada, é só fundamentada só na minha intuição profissional, digamos assim, na minha experiência, a improvisação é uma forma, parece-me, de reunires todo o material que já compreendeste e reúnes na tua forma de ser, na tua própria interpretação e transportas cá para fora de uma forma mais ou menos criativa, de uma forma mais ou menos controlada... pronto aí já vão intervir muitos fatores também externos. Portanto, o papel da improvisação poderá ter a ver com deixar vir cá para fora coisas que já terás aprendido, ou a seja, a improvisação, sim senhora, é uma atividade da Formação Musical [FM], mas também é uma atividade que pode manifestar de forma mais clara ou menos clara o que é que tu aprendeste e como é que aprendeste. Não sei foi complicado o que disse. Não sei se é suposto dizer isto, mas é uma das atividades da FM. É uma atividade de um músico e por causa disso há logo aqui uma relação entre a FM e a aprendizagem musical mais ampla, seja de um músico amador ou seja de um músico profissional, não é? Pode servir como uma atividade para desenvolveres a tua própria criatividade, mas de outro ponto de vista que não tanto o ponto de vista economicista digamos assim, tão prático... será uma manifestação, poderá dar dados muito importantes sobre de que forma aprendeste as coisas e de que forma as renovaste dentro de ti.

PG: Agora uma pergunta mais acerca da situação geral da aprendizagem de música em Portugal. Achas que esta prática está presente no percurso formativo do aluno comum de música, independentemente do curso?

E1: Estamos sempre a falar de alunos do curso de Ensino Artístico Especializado de Música?

PG: Exatamente.

E1: Se está presente?... Deixa-me pensar quem é que diz isto... acho que é o Swanwick que faz uma crítica engraçada que é, não tenho a certeza, tinha de confirmar isto, mas acho que é o Swanwick que diz que, a improvisação ou a criatividade, já não me lembro, que não deveria ser uma atividade para ser promovida quando há tempo. Efetivamente, acho que no ensino de música em Portugal acaba por ser um pouco uma atividade que é promovida quando há tempo. Claro que inerente a esta afirmação está algum tipo de crítica. Mas eu também gosto de ver o outro lado que é “e o que é que impede?”. Porque é que nós não improvisamos muito mais? Porque os programas são extensíssimos. A FM ao longo do tempo foi acumulando para si cada vez mais objetivos, cada vez mais atividades e cada vez mais conteúdos. Nós quando tínhamos a disciplina de Solfejo em finais do séc. XIX, era praticamente só solfejo. Mas depois puseram não só solfejo, que não temos a certeza se seria rezado, eventualmente até era entoado, nomeadamente numa disciplina paralela que existia, equivalente agora à nossa Classe de Conjunto [CC]; eles tinham solfejo entoado que tinham de solfejar de forma cantada a solo, pronto, mas não partindo para aí... Depois começamos a ter o solfejo entoado; mas depois começamos a ter leituras rítmicas e ditados rítmicos; mas depois também tinham de construir escalas; e depois também tinham intervalos; neste momento já têm de saber alguma coisa sobre períodos da história da Música; e têm de saber fazer ditados no piano, mas também por gravação; também têm de saber harmonizar ou pelo menos perceber a harmonia de uma peça; e também têm de conhecer instrumentos. Nós fomos acumulando para nós tantas, tantas, tantas atividades que no fundo é como grande parte dessas atividades são feitas quando há tempo. Porquê? Porque todas se completam um pouco umas às outras. Portanto, eu julgo que a improvisação é muito boa, por exemplo, para perceber se o aluno já sabe fazer a associação da nota e o nome da mesma, tal como o ditado melódico, tal como a entoação melódica lida... e aí a improvisação fica para décimo terceiro plano muitas vezes... Se eu gostaria de fazer mais? Não vou falar dos outros e dizer “ai, nas minhas aulas faz-se muita improvisação e tal”. Se eu gostaria de fazer mais? Gostaria, sem dúvida. Porque é interessante, eles ao início sentem-se muito desconfortáveis, o que é natural, mas só há uma forma de uma coisa difícil se tornar mais fácil, é praticando-a, é fazendo-a, tornando-a natural, investindo nela!... Portanto eu acho que está presente, mas não tão presente quanto eu

desejaria e, olhando para mim, calculo que não seja uma realidade muito diferenciada das realidades dos nossos colegas.

PG: Quando existe tempo para as improvisações, e reconhecendo, claro, estas exigências dos programas, que são sem dúvida muito extensos, como é que costumava fazer numa aula? Existe uma separação entre a teoria e depois a prática, ou primeiro ataca-se o assunto, tenta-se logo desinibir, fazer algo e depois tentar fazer entender o que foi feito? Qual costuma ser a abordagem?

E1: Eu não posso dizer que tenha uma abordagem única. Vai depender um pouco das turmas, vai depender se as turmas são minhas turmas de FM e de CC... Eu a nível de CC, aliás este ano até trabalhei com um estagiário que pode assistir a isso em primeira mão em CC que era... tento também trabalhar algum tipo de improvisação na CC. Portanto há aqui um trabalho muito mais articulado e natural em que muitas vezes na CC há uma improvisação muito mais livre, muito poucas regras só para haver coerência, naturalmente, e não necessariamente há de imediato uma consciencialização daquilo que se criou. Outras vezes, pode ser ao contrário, “estas são as regras... e são mesmo estas regras que são para se cumprir” e ter consciência de todas as notas que improvisam e de que forma é que as integram na harmonia que já lá está, ou não, ou no ritmo que já lá está. Por exemplo, com alunos do 4.º, 5.º grau, vamos supor que é uma improvisação melódica numa tonalidade menor, “atenção vamos fazer pela escala menor harmónica? Então tenho que passar pelo intervalo de segunda aumentada”. Portanto, às vezes vamos no sentido do não consciente para o consciente. Outras vezes vamos do sentido do consciente para um ir abrindo cada vez mais as possibilidades. Não se passa do consciente para o inconsciente, isso nunca acontece, quando sabemos um segredo não conseguimos deixar de o saber, não é? Portanto, não se pode dizer que seja nos dois sentidos. Mas há por vezes uma improvisação do inconsciente para o consciente e outras vezes do consciente para um abrir cada vez mais as possibilidades até que a certa altura tem mesmo de haver um esforço para continuar consciente porque tudo foi cada vez mais aberto. Não sei se faz sentido o que disse...

PG: Sim sim sim, faz sentido e é interessante porque estas perspetivas são sempre muito valiosas. Porque às vezes há a falta de uma abordagem fixa, quase tipo um livro de receitas, “a improvisação trabalha-se desta forma, tau!”

E1: Isso até pode servir para muita gente e até porque tem didaticamente muitas qualidades a esse nível. Ou tem um conhecimento didático muito grande da improvisação e de todas as abordagens até consegue uma que é eficaz com 99% dos alunos. Não é o meu caso, não tenho um conhecimento didático assim tão profundo da improvisação, ou então se calhar só tem a ver com o meu feitio profissional, não sei!... Mas não consigo abordar este assunto de uma forma única que acho que vai ser um receituário para toda a gente.

PG: É engraçado que até agora sempre que nós falamos de improvisação foi quase como uma espécie de alavanca, uma espécie de estratégia para que os alunos compreendam determinado conceito, determinada componente da matéria que estamos a ensinar. Será que seria proveitoso para a FM assumir este papel estratégico da improvisação, no sentido em que se quero aprender determinado ritmo, suponhamos, num tempo composto, uma célula relativamente difícil; então vou improvisar por cima de um determinado tempo e quero que os alunos introduzam essa célula rítmica no meio do seu improviso. Ou será que a FM poderia fruir pedagogicamente, de até encarar a improvisação, ou seja de acrescentar ao seu já extensíssimo programa, a componente de Improvisação? Ou seja, este bocado de aula vai servir para uma compreensão da Improvisação, aprender a criar. Não estar tão preocupado com conceitos de Música, no fundo, entendê-la como um objetivo e não apenas como uma estratégia.

E1: Percebo. Eu vou fazer a pergunta de outra forma só para ter a certeza que estou a perceber bem, e dizes-me se é assim ou não. Se a improvisação para além de estratégia, para outras atividades, outros conteúdos, se poderá servir por ela própria?

PG: Exatamente.

E1: É isso? Percebi bem? Ok. O que é que eu penso sobre isso? Acho que faz todo o sentido ter exatamente essa dupla função, como aliás qualquer outra atividade, e agora

utilizando a improvisação assumidamente como uma atividade da FM, todas as atividades podem exatamente ter esse papel. Nós podemos ter ditados rítmicos para acentuar a aprendizagem do intervalo de terceira menor. Porque não? Ou outra coisa qualquer, de uma tonalidade, uma nova escala... Eu por acaso das vezes que faço leituras rítmicas vou tocando no modo dórico e faço isso no 2.º grau. Quando ouvem o modo dórico no 6.º grau, já ouviram aquilo quando eram pequeninos. Portanto, todas as atividades têm essa capacidade de servir por elas próprias, mas também de ir alargando o seu leque para as outras. Efetivamente, eu julgo que a improvisação está muito ligada a verificar outras coisas. A verificar se o aluno já faz a associação correta da nota com o nome da nota. Se faz a associação correta da melodia com aquela harmonia, se consegue efetivamente colocar aquela célula rítmica a meio... faz todo o sentido que a improvisação também valha por si própria. E o que é que significaria isso para mim? A improvisação realmente pode ter este papel de ser uma atividade para verificação de alguns conhecimentos, mas julgo que a improvisação deveria significar também uma abordagem para a criatividade. E julgo que aí a improvisação... não sei... eu não estou nas salas das outras pessoas, eu não sei o que é que se passa pelo mundo fora e não sei o que é que se passa nas outras salas do país, mas dá-me a sensação pelo tipo de improvisação que aparece por exemplo nas provas – e as provas muitas vezes estão online e nós começamos a analisar os programas – e as provas geralmente não têm nenhum critério de avaliação que verifique a criatividade. E isso leva-me a colocar a hipótese de que a improvisação não esteja a servir por si só. Mas, eu posso estar completamente errada porque nós sabemos que há um mundo de coisas que acontecem em sala de aula que não estão nas provas. Espero que sim!

(risos)

E1: Eu sei que nas minhas aulas, há uma parte realmente que é... eu tenho o dever moral, não sei se se pode dizer assim, tenho um compromisso de lealdade para com os meus alunos de os preparar o melhor que sei para eles serem bem sucedidos nas avaliações porque isso é uma coisa importante para eles e para as famílias (muito bem), até porque eu também daí vou verificar se estou a fazer grandes disparates ou se até me estou a safar não é?... Mas há todo um outro lado que gosto de explorar para haver uma certa

leveza na FM, de explorar ritmos, de improvisar coisas, de improvisar letras, percussão corporal só porque sim, só porque sabe bem, trabalhar repertório que é giro e que eles gostam porque é muito viciante ou porque é.... Olha no modo dórico, isto tudo que é modo dórico é extremamente viciante para eles e mixolídio, não é? Portanto, a improvisação como uma atividade que vale por ela própria na FM, eu calculo que também seja menos do que o desejável. Agora isso pode ser complementado muitas vezes em atividades que se fazem nas férias e que não estão escritas em lado nenhum. Pode ser feito depois dos testes, não está escrito em lado nenhum. Pode ser feito – eu sei que faço isso – em Classe de Conjunto que também não está propriamente escrito em lado nenhum. O nosso conhecimento é muito limitado porque nós não visitamos as outras salas de aula e só nos baseamos naquilo que nos dizem diretamente ou naquilo que está escrito. E há um MUNDO enorme de coisas que não estão documentadas e este tipo de entrevista para mim também é interessante precisamente por causa disso, porque traz para o registo coisas que não sabemos que existem.

PG: Essa questão da criatividade é interessante porque a minha última pergunta tem um pouco a ver com isso, que é, nas improvisações melódicas, há uma questão que parece um pouco o elefante na sala: entoações improvisadas – com ou sem nome das notas?

E1: Depende do objetivo e depende do grau. Nós sabemos que grande parte das improvisações melódicas que acontecem na FM não tem nada que ver com criatividade, não é? Pronto, eu acho que é uma coisa que tenho defendido, é que realmente serve frequentemente objetivos semelhantes ao do ditado melódico ou da entoação lida, a leitura melódica, também para a harmonia, para verificar se percebem harmonia... Eu acho que depende do objetivo concreto para aquela turma, para aquela aula, para aquele momento, depende do momento do ano letivo. Se nós quisermos efetivamente verificar se há uma consciencialização do que se está a fazer, pode ser bom utilizar o nome das notas. Por exemplo, para alunos mais pequenos em que nós não os queremos assustar, ou alunos mais velhos, mas que andam mais melindrados, ou andam mais com medo, se calhar podemos dizer “tira o nome das notas”. Com alunos adolescentes muitas vezes, com medo, podemos dizer “com o nome de notas” porque eles vão-se sentir mais seguros se tiverem uma tarefa muito concreta para fazer, porque se não,

sentem-se muito expostos. Se eu me virar para alguém e disser “improvisa!”, a pessoa sente-se extremamente exposta.

PG: Sentem-se quase sujeitos unicamente à sua criatividade.

E1: É. E pode criar muito medo. Já me aconteceu com alunos que ficavam muito assustados nessa perspetiva. “Ok, quero que improvises só com 3 notas”, e eles aí sentiam-se mais seguros. “Ok, então agora vamos até às 5 notas”; ou então “agora com nome de notas”. Eles com nome de notas avançavam tão devagar de uma nota para a outra, que estavam focados na tarefa em vez de estarem focados no medo. Portanto isto depende muito de uma atenção completa ao aluno e claro, completa aquilo que ele vai mais tarde de mostrar que sabe. Este compromisso entre aquilo que nós queremos no momento para a turma, entre os alunos individualmente que muitas vezes temos de ajustar in loco ou aquilo que o programa vai exigindo e nós também temos esse compromisso de lealdade, nós temos de chegar ao final do ano, o programa estar dado, até porque ele [aluno] pode ser transferido para outra turma, outra escola e tem de estar preparado... Portanto este jogo é a parte mais entusiasmante do ponto de vista didático, é sempre inseguro, é um caminho sempre inseguro e tomar estas decisões todas é uma delícia! Estar sempre em aventura, não há rotina na vida de um professor, a menos que ele o deseje... Portanto, a resposta breve é: depende!

(Risos)

PG: Pronto Luísa! Obrigado pela cooperação. Acho que posso findar a entrevista por aqui.

E1: Muito obrigada pelo desafio!

ENTREVISTA A PAULO GOMES (ENTREVISTADO 2)

Paulino Garcia (PG): Qual o papel da improvisação na aprendizagem da música?

Paulo Gomes (E2): Eu acho que é uma componente que é essencial, porque a música não é feita para técnicos. A música tem um lado muito técnico, isso é um facto. A parte da leitura, da interpretação, da técnica instrumental, essa coisa toda... Mas eu acho que se os alunos não tiverem o contacto com essa componente da improvisação – sigam-na ou não a sigam, depois a sério, profissionalmente – mas ter esse contacto, eu acho que é uma coisa essencial, não é só a questão técnica da improvisação, mas é a questão da criatividade e da liberdade ao criares ao fazeres música. Eu não consigo conceber uma Formação Musical [FM] sem isso, sem improvisação.

PG: Consideras que esta prática está presente no percurso de aprendizagem do aluno comum de música?

E2: Eu acho que não. Acho que não está. Olha quando eu fiz FM, isto nos anos 80 no Conservatório do Porto, nós tínhamos – e estávamos ligados à escola de Jazz, já não era nenhum miúdo quando estive lá no conservatório – nós que vínhamos de lá da escola de Jazz e estávamos habituados aquelas rotinas da improvisação, nós gostávamos muito de uma coisa que tinha obrigatório na FM que eram os *Hindemiths*, aquele livro do Paul Hindemith. E nesse livro tinha umas coisas sobre improvisação. E até algumas coisas com alguma complexidade, porque, por exemplo, nós tínhamos de bater um ritmo imposto que estava lá escrito e depois tínhamos uma escala, um dado, que não era rígido e que era suposto improvisares. Mas aquilo acabava por ser um bocadinho um exercício de memória quase porque havia meia-dúzia desses exercícios que podiam sair no exame e, portanto, a malta decorava aquilo e tinha ali umas malhas que um gajo metia aquelas malhas e aquilo estava feito. A malta preparava-se para o exame, basicamente, como quase sempre. No conservatório, que é a experiência que eu tenho mais recente, nos últimos oito anos, não noto que eles tenham essa formação até acabarem o nono ano. Depois quando vêm para o secundário já têm opções, mesmo os que estão no clássico, têm a opção de fazer algumas disciplinas na área do Jazz e aí já levam com improvisação.

Acho que é uma vantagem muito grande o curso de Jazz ali no conservatório porque os alunos saem com outra dimensão. Os que querem! Há alunos que se conseguem esquivar e podem fazer o percurso todo sem nunca contactar com o departamento do Jazz, mas cada vez há menos, porque eles começam a notar que os outros gostam e saem de lá com uma formação mais abrangente. Portanto, para responder à tua pergunta, eu não acho que isso se note na formação geral dos alunos, nas escolas de uma forma geral, mas acho que se começa a mudar. Já se devia ter mudado há muito...

PG: Até porque como a disciplina de FM é comum a todos os alunos, tudo o que é Ensino Artístico Especializado tem essa disciplina, seria de esperar que a improvisação tivesse um papel maior, até porque não faltam programas de variadíssimas escolas, públicas e privadas a contemplar a improvisação... Nas tuas aulas, como é que tu abordas a questão da improvisação? Há primeiro uma explicação teórica sem ausência de prática, isto é, há um despejo de teoria e depois uma concretização prática? Ou precisamente o contrário, há primeiro uma prática em que o aluno descobre e depois toma consciência daquilo que fez? Como é que costuma ser a abordagem?

E2: A improvisação que eu dou nas aulas de instrumento não é a mesma improvisação que estou a falar que devia ser uma pedra basilar na FM geral de qualquer estudante, não que a improvisação tenha a ver necessariamente com o instrumento; a improvisação pode ser cantada, dar três notas e ter que improvisar com três notas, pode ser improvisação rítmica... No caso do instrumento de piano-jazz, o que normalmente nós fazemos é dar as ferramentas de análise de uma peça, porque aí o que nós começamos a fazer e aí é 90% do trabalho que se faz na área do Jazz, que é uma improvisação num contexto de tema. Aí a gente começa a estudar um tema, uma peça que tem 24, 32 compassos e que fazemos uma análise harmónica e que fazemos uma relação das passagens harmónicas com tonalidades com modos das escalas, etc... e aí começa a parte prática, portanto há uma introdução mais teórica, embora seja teórico-prática porque isto é uma aula de instrumento, estas análises são feitas ao instrumento, portanto há logo uma prática que diz “olha este acorde aqui é Ré menor, ora toca Ré menor e vamos relacionar isso com o modo dórico” e o aluno toca o modo dórico. Mas há de facto uma introdução mais teórica e exercícios técnicos que não são propriamente

improvisados e depois então com aquelas ferramentas os alunos ao longo das semanas vão começando a trazer trabalhos com alguma criatividade.

PG: E se tivesses que abordar a improvisação num contexto mais abrangente? Suponhamos que não fosse uma aula individual ou de pares de instrumento; se tivesse que pegar numa mão cheia de alunos, meia dúzia, qualquer coisa assim, e tivesses que passar a ideia de improvisação?

E2: Eu fiz isso durante uns bons anos aí pelo país fora aí em escolas, academias, fui contactando desde conservatórios até academias de música, escolas particulares até, e o que fazia nessas situações era: essa base teórica tinha que ser muito simplificada – e estamos a falar, sei lá, de uma escala pentatónica, relacionar aquilo com uma estrutura de um blues e punha os mais experimentados a tentar fazer um suporte harmónico daquilo, dava-lhes uns acordes e tal, eles fazem aquela estrutura de 12 compassos e depois eles vão improvisando com aquelas notas das escalas de blues e vamos tentando entrar no exercício de despejar uma escala ou fazer uma música com a escala; depois digo para usarem apenas uma nota da escala, duas notas da escala e tentar fazer música com aquilo, jogar com essas notas ritmicamente... era o que fazíamos numa situação de “ok já Flash” e à noite normalmente – isso era uma sessão que durava o dia todo – havia uma parte só teórica que eu dava e depois eu tinha um apoio de um contrabaixista e um baterista que, na parte da tarde, fazíamos uma sessão prática em que eles já tocavam e o baixista e o baterista aí davam uma grande ajuda a gerir a parte da secção rítmica, porque às vezes eu tinha 20, 30 sopros/cantores... e então nós tentávamos montar qualquer coisa à tarde – aquilo era um dia de trabalho – e à noite eles, dentro das possibilidades, faziam uma primeira parte do nosso concerto; depois acabávamos com um concerto do meu trio. Portanto ali era mesmo uma coisa flash e tinha que ser assim, com estes truques teórico-práticos muito simples.

PG: Pois, estou a entender...

E2: Mas resultava!

PG: Há uma coisa que acontece muitas vezes em manuais pedagógicos – os que abordam a improvisação – quando usam esse tipo de exercícios costumam ser como uma espécie de estratégia, ou seja, tenho uma célula rítmica num compasso composto, tenho algumas dificuldades. Consigo lê-la, mas nunca em contexto. Portanto eu para praticar esta célula vou estar a sentir um tempo, uma pulsação e vou tentar improvisar uma frase rítmica de modo a que... Este costuma ser o modus operandi dos professores, manuais e métodos que utilizam a improvisação na FM. A pergunta que te faço é, até que ponto é que a FM como disciplina e a formação geral dos alunos seria melhorada ou não se encarassem a improvisação como um objetivo e não apenas como uma estratégia de melhoria, de aprendizagem de determinadas coisas? Ou seja, tenho dificuldades em entoar por exemplo um intervalo de sexta maior, portanto vou tentar criar uma melodia em que inclua uma sexta maior. E se nós enquanto professores conseguíssemos inverter o propósito da improvisação e no fundo tentássemos assumir a improvisação como um objetivo; ou seja, queremos que o aluno crie, e agora que se faça valer das suas ferramentas. Até que ponto é que seria algo proveitoso, será que não seria algo demasiado exagerado, não sairia do âmbito da disciplina... gostava de saber a tua perspetiva como um professor de fora desta área.

E2: Pois, começaste por dizer isso, é uma verdade que a validade das minhas afirmações numa coisa destas são muito relativas porque não tenho essa prática de lidar com os conteúdos da FM. Fiz enquanto estudante e não lidei mais com isso. Mas, o problema aí é gerires cargas horárias... porque se comesças a dar prioridade à improvisação como um objetivo do que uma ferramenta, vais ter que investir mais tempo nisso. E a FM, a ideia que tenho é que está enalacrada ali nuns programas, que tu para chegares aqueles objetivos se comesças a introduzir novos conceitos ali vais ter que tirar conceitos que estão ali ou vais ter que gerir o tempo de outra maneira porque a carga horária é a que é e os objetivos se se mantiverem, não vais conseguir acrescentar mais nada ali. Eu acho que era importante? Claro que sim. Eu lembro-me agora, estavas a dizer isso da célula rítmica, lembro que havia também no *Hindemith* uns exercícios que tinha uma melodia, supostamente um exercício de entoação, em que nós de vez em quando tínhamos, ou estava lá a melodia escrita mas o professor punha um parêntesis ou então não tinha sequer e tinha só uma célula rítmica e nós tínhamos que vir com a melodia entoada,

chegar ali, entoar uma melodia, improvisada por nós, com aquela célula rítmica e depois engatar na melodia seguinte, como os exercícios de composição, que se faz, com buracos, preencher os buracos, é um exercício típico na composição... e a composição e a improvisação tem tudo a ver, é tudo a mesma coisa não é? É criação musical.

PG: Sim, há uma relação muito forte.

E2: Por isso, não te sei responder muito bem a essa pergunta... que eu acho importante? Sim, estou desde o princípio a dizer-te que acho que sim. Agora, como é que isso se faria, de dar mais importância e mais seriedade à prática da improvisação, não te sei dizer, mas acho que era muito interessante.

Pg: Não te preocupes porque respondeste à questão.

(risos)

PG: E para terminar, quase como pergunta bónus... Entoações, improvisações entoadas, ou seja, criação de uma melodia, entoar com nome de notas ou sem nome de notas? O que achas disso? Das valências de uma e de outra?

E2: A primeira coisa que me vem à cabeça é sem nome de notas, mas acredito que tenhas mais controle naquilo que estás a fazer e que estás mais próximo, se estás a falar de leitura entoada estás mais próximo do passar aquilo para um instrumento em que tens que saber qual é a nota em que vês a tecla que vais carregar e ali, ao cantares, se souberes qual é a tecla que estás a carregar, eh, acho que é melhor. Tens mais controle naquilo que estás a fazer. Eu acho até que trabalhas coisas diferentes. Uma trabalhas a criatividade mais pura e dura e é a música pela música, o som pelo som, quero lá saber que nota é que estou a cantar, é uma nota que me soa bem neste contexto! E a outra é quase um exercício já mais na FM que é “ok, entoei uma sexta maior, estava em Fá, então isto é um Ré!” É outro exercício de FM. Mas acho que até trabalha coisas diferentes. Mas são as duas interessantes...

PG: Ok Paulo! Obrigado e ficamos por aqui.

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO



PROJETO EDUCATIVO

INDICE

INTRODUÇÃO.....	3
1.Da fundação aos nossos dias.....	3
CARACTERIZAÇÃO.....	4
2.1.Enquadramento legal.....	5
2.2.Contexto físico e social.....	5
2.3.Comunidade educativa.....	6
2.3.1. Alunos.....	6
2.3.2.Pessoal docente.....	7
2.3.3.Pessoal não docente.....	8
2.3.4.Pais e encarregados de educação.....	9
3.Recursos Físicos e Património.....	9
3.1.Dimensão e condições físicas da escola.....	10
MISSÃO.....	11
4.Princípios e valores	11
5. Linhas orientadora.....	11
6. Plano de ação.....	12
OPERACIONALIZAÇÃO.....	14
7. Oferta educativa.....	14
7.1. Instrumentos ministrados.....	16
7.2. Planos de estudos.....	16
8. Atividades de complemento e enriquecimento curricular.....	17
9. Parcerias e protocolos.....	17
AVALIAÇÃO.....	18

INTRODUÇÃO

1. Da fundação aos nossos dias

Desde a segunda metade do séc. XIX que o Porto sentia a necessidade da criação de uma instituição pública destinada ao ensino da Música, à imagem do que aconteceu em Lisboa com a criação do Conservatório Nacional em 1835. Após algumas tentativas falhadas, das quais se destaca uma proposta elaborada pelo Prof. Ernesto Maia a pedido da Direcção Geral de Instrução Pública, aparece finalmente uma, mais consistente, da responsabilidade do pianista e diretor de orquestra Raimundo de Macedo. Desde dezembro de 1911, logo após a implantação da República, que esta importante figura da vida musical portuense vinha desenvolvendo um conjunto de iniciativas que culminaram na definitiva sensibilização do poder local para este empreendimento.

Em reunião levada a efeito a 17 de maio de 1917, a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, composta pelo então Presidente Eduardo dos Santos Silva, por Armando Marques Guedes e Joaquim Gomes de Macedo, foi incumbida de estudar a organização de um conservatório de música nesta cidade. Finalmente, a 1 de julho de 1917, o Senado da Câmara Municipal do Porto aprovou por unanimidade a criação do Conservatório de Música do Porto. O número de alunos matriculados no ano letivo de 1917/18 foi de 339, distribuídos pelos cursos de Piano, Canto, Violino e Violeta, Violoncelo, Instrumentos de Sopro e Composição.

O corpo docente fundador era constituído por Raimundo de Macedo, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa, José Cassagne, Pedro Blanco, Óscar da Silva, Ernesto Maia, Moreira de Sá, Carlos Dubbini, José Gouveia, Benjamim Gouveia e Angel Fuentes. Por indicação do Conselho Escolar e decisão da Câmara Municipal, a primeira direção foi constituída por Moreira de Sá como diretor e Ernesto Maia como subdiretor.

Oficialmente inaugurado no dia 9 de dezembro de 1917, o Conservatório de Música do Porto ficou instalado no n.º 87 da Travessa do Carregal e aí se manteve até ao dia 13 de março de 1975.

Até abril de 1974, o CMP teve como Diretores Moreira de Sá, Ernesto Maia, Hernâni Torres, Luís Costa, José Gouveia, Joaquim Freitas Gonçalves, Maria Adelaide Freitas Gonçalves, Cláudio Carneyro, Stella da Cunha, Silva Pereira e José Delerue. Quando as antigas instalações se tornaram manifestamente insuficientes e novos ventos sopraram no país e na escola, após abril de 1974, o Conservatório transferiu-se para instalações com maior capacidade e mais possibilidades de satisfazer a procura desta formação artística.

Assim, a partir de 13 de março de 1975, o Conservatório passou a ocupar um palacete municipal, outrora pertencente à família Pinto Leite, no nº13 da Rua da Maternidade, no Porto. Os sucessivos conselhos diretivos foram assumidos por um conjunto assinalável de profissionais de mérito, a nível pedagógico e artístico, tendo sido seus presidentes Fernando Jorge Azevedo, Alberto Costa Santos, Anacleto Pereira Dias, Maria Fernanda Wandschneider, António Cunha e Silva, Manuela Coelho, Maria Isabel Rocha e António Moreira Jorge.

Os progressivos constrangimentos de espaço – que não a qualidade e beleza do edifício e dos jardins envolventes, no antigo Palacete da Rua da Maternidade – aliados à necessidade de melhores condições para satisfazer uma procura crescente e para assumir outros modelos de organização e de prática pedagógica, bem como o assumir de outros regimes de frequência, levaram a que se procurassem novas soluções para o crónico problema de instalações.

Desde 15 de setembro de 2008, após obras de requalificação e ampliação, esta instituição mudou de instalações, para a Praça Pedro Nunes, vindo a ocupar a área oeste da Escola Secundária Rodrigues de Freitas.

CARACTERIZAÇÃO

O Conservatório de Música do Porto (CMP) é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM), constituindo com todos os outros conservatórios e escolas artísticas públicas um setor específico do nosso sistema educativo. Como tal, decorrendo desta sua qualidade de escola pública, uma parte substancial da definição da sua organização interna e regime de funcionamento está consagrada na legislação que enquadra e regulamenta o funcionamento destas escolas.

Em primeiro lugar, como escola que articula diversos níveis de ensino, desde o primeiro ciclo até ao final do ensino secundário, o Conservatório rege-se por um conjunto alargado de documentos e normativos que balizam o funcionamento das escolas de ensino regular. Mas, como escola pública do ensino artístico, o Conservatório partilha com as restantes escolas do setor uma larga maioria dos elementos definidores e caracterizadores desta realidade do sistema de ensino. Alguns desses elementos são comuns a todas as escolas do ensino artístico especializado, mas a maioria diz respeito às escolas do ensino vocacional da música.

Como fica evidenciado, uma parte do enquadramento, legislação e demais normativos de organização e funcionamento definidos para estas escolas está consagrada na legislação publicada pelo Ministério da Educação e Ciência. Na ausência de um conceito alargado de autonomia das escolas – que permita a definição e construção de uma identidade próprias e de formas específicas de funcionamento, ao nível da oferta educativa, dos planos de estudo, da organização interna da escola, por exemplo – resta ao Conservatório uma limitada margem de definição. Por esta razão, fará parte deste projeto educativo, essencialmente, tudo aquilo que é específico de uma escola artística especializada do ensino vocacional da música, nomeadamente nos aspetos em que essas definições e concretizações possam depender de propostas próprias da escola.

Para a elaboração deste texto teve-se em conta o texto do Projeto Educativo ainda em vigor, o texto do Projeto de Reorganização do Conservatório, o Texto de Apresentação do Conservatório de Música do Porto, o Relatório de Avaliação Externa da Escola, um conjunto alargado de dados resultantes da reorientação da escola desde que se processou a mudança para as atuais instalações e ainda os dados estatísticos resultantes da atividade desenvolvida nas novas instalações.

2.1. Enquadramento legal

Os cursos ministrados no Conservatório de Música do Porto foram sempre legalmente enquadrados pela legislação específica que ia sendo criada para o Conservatório Nacional de Lisboa, nomeadamente os Decretos n.º 5.546 de 9 de maio 1919 e 18.881 de 25 de setembro de 1930.

Em 1983, por força do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 julho, estes Conservatórios foram reconvertidos no sentido de uma reestruturação do ensino da Música, então preconizada de acordo com as seguintes linhas gerais: inserção no esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino, criação de áreas vocacionais da música integradas no ensino regular preparatório e secundário, integração no ensino superior politécnico do ensino profissional, ao mais alto nível técnico e artístico.

Deixam, assim, de ser lecionados nos Conservatórios de Lisboa e Porto os cursos superiores de Música. No desenvolvimento do regime jurídico estabelecido pela Lei de Bases do Sistema Educativo é publicado o Decreto - Lei n.º 344/90 de 2 de novembro – Lei de Bases do Ensino Artístico – estabelecendo as bases gerais da organização da educação artística.

2.2. Contexto físico e social

Situado no centro da cidade do Porto, o Conservatório é uma instituição com um significativo impacto não apenas na sua zona geográfica, como em toda a cidade e nos concelhos limítrofes, garantindo através das suas inúmeras atividades, uma presença destacada na vida cultural de toda a região. Como escola pública do ensino vocacional da música, o Conservatório assinala também o seu papel destacado no contexto do ensino artístico nacional. Este estatuto tem sido defendido através das sucessivas gerações de professores e alunos que vêm construindo a sua história.

Uma análise atenta acerca da proveniência dos alunos do Conservatório mostra que o universo de origem é muito alargado: há alunos de 45 municípios diferentes! A cidade do Porto é naturalmente o município a que corresponde um maior número de alunos (486). Mas não chega a representar 50% do total (1053). Um número significativo é oriundo da área do Grande Porto (os municípios vizinhos de V. N de Gaia, Matosinhos, Maia e Gondomar contribuem com 421 alunos). Um segundo arco de municípios (Vila do Conde, Famalicão, Santo Tirso, Trofa, Valongo, Paredes, Penafiel, Vila da Feira) ainda soma 84. Dos municípios de Esposende ou Amarante ainda nos chegam 7 e 8 alunos, respectivamente, e há muitos outros municípios (alguns tão distantes quanto Bragança, Cantanhede, Macedo de Cavaleiros, Vila Verde, Caldas da Rainha ou V. N. de Foz Côa, entre muitos outros), que também estão representados no Conservatório.

O conhecimento desta realidade tem levado a escola a tentar encontrar respostas para uma procura tão alargada, ela mesma uma consequência da escolha dos alunos e das suas famílias. Por outro lado, o número de alunos que anualmente procura ter acesso ao Conservatório, realizando os testes de admissão, ultrapassa em muito a capacidade de resposta da escola, tanto em termos de meios físicos (salas de aula e outros espaços e equipamentos) como de meios humanos (professores e pessoal não docente).

4

Nos anos mais recentes as condições materiais e humanas entretanto criadas conduziram a escola ao desenvolvimento de outras formas de organização e de oferta formativa, nomeadamente com o alargamento da frequência a outros regimes, até então impraticáveis. Mas, apesar de um aumento progressivo da frequência em regime integrado, continua a registar-se um número significativo de matrículas no regime supletivo. Nessa situação os alunos frequentam numa outra escola as aulas da sua formação geral. Ora, como um número ainda significativo dos seus alunos vive fora da cidade, o regime supletivo surge muitas vezes como a solução mais adequada à gestão do seu horário e do seu currículo.

Tal facto tem levado a uma certa concentração dos horários letivos destes alunos no período da tarde e a um prolongamento para o período nocturno, fazendo com que o último tempo termine apenas às 22:20 horas. Este alargamento do leque de escolhas dos horários pretende facilitar a frequência de duas escolas por parte dos alunos e das suas famílias. Tem como consequência, para o Conservatório, a prática de um horário de funcionamento bastante alargado, começando às 8:20 para os alunos do regime integrado e prolongando-se diariamente até às 22:20, de 2ª a 6ª feira, aproveitando ainda o período de sábado de manhã, das 8:20 às 13:20.

2.3. Comunidade educativa

2.3.1. Alunos

O CMP tem mais de 1000 alunos, matriculados desde o 1º ano do 1º ciclo, até ao 12º ano/8º grau. No ano letivo 2013-2014 conta com 1053. O intervalo de idades dos alunos situa-se entre os 6 e os 23 anos, que é o limite máximo estabelecido para admissão ao Curso Complementar de Canto.

Tratando-se de uma escola de Ensino Artístico Especializado da Música, a admissão ao CMP, é feita através de provas de admissão/aferição, por níveis etários e de ensino, abertas a todos os candidatos que se inscrevam. Através delas são seriados pelas suas aptidões e/ou pelos seus conhecimentos musicais, independentemente da sua área de residência ou do estrato socioeconómico das suas famílias.

Número de Alunos no ano letivo de 2013-2014				
	Integrado	Articulado	Supletivo	TOTAL ANO
1º Ano	24		37	61
2º Ano	24		36	60
3º Ano	24		47	71
4º Ano	24		22	46
5º Ano / 1º Grau	49	18	54	121
6º Ano / 2º Grau	48	17	47	112
7º Ano / 3º Grau	72	13	26	111
8º Ano / 4º Grau	71	5	28	104
9º Ano / 5º Grau	46	8	30	84
10º Ano / 6º Grau / 1º Ano	19		69	88
11º Ano / 7º Grau / 2º Ano	24	2	56	82
12º Ano / 8º Grau / 3º Ano	20		93	113
TOTAL REGIME:	445	63	545	
			TOTAL DE ALUNOS:	1053

5

Os números totais de alunos matriculados nos vários regimes de frequência que a legislação atual admite, permitem constatar três dados principais: a solidificação do regime integrado, já perfeitamente assumido e contextualizado; a persistência das matrículas em regime supletivo, com um peso significativo na organização da vida escolar (os números são expressivos: mais 100 alunos do que no regime integrado, sendo particularmente relevantes no conjunto do nível secundário); e o menor significado das matrículas em regime articulado (com um impacto bem menos significativo do que aquele que têm em muitas escolas particulares ou academias).

A frequência deste ensino, em qualquer dos regimes previstos, implica um continuado e prolongado trabalho individual, em grande parte realizado em casa. Isso sucede em quase todas as disciplinas musicais do currículo, nomeadamente ao nível da formação nuclear de instrumento ou canto. A natural preponderância da apresentação pública implica uma rotina de concertos, audições, concursos, provas e exames. Esta prática continuada implica numerosas apresentações fora da escola, com algumas consequências práticas, tanto no que respeita ao acompanhamento dos alunos por parte dos professores, como na compreensão e envolvimento dos encarregados de educação.

Não sendo relevante o nível socioeconómico das famílias para efeitos de admissão, torna-se muito importante a disponibilidade das mesmas para o acompanhamento necessário dos alunos no seu trabalho de casa e até no acompanhamento dos mesmos nas deslocações ao CMP ou fora dele em determinadas atividades.

Os instrumentos musicais são por norma muito caros. Por essa razão o CMP tem alguns instrumentos que cede por empréstimo aos alunos que não têm essa possibilidade, mas infelizmente não são em número suficiente. Considera-se a possibilidade de estabelecer uma taxa de utilização, de forma a poder suportar as despesas de reparação dos instrumentos existentes e a possibilitar a aquisição de mais instrumentos.

No CMP estudam vários alunos de língua materna não portuguesa e de diferentes etnias. Tal facto, conjugado com o facto de lecionarem nesta escola vários professores estrangeiros, não tem constituído qualquer constrangimento.

Pelas razões já apontadas não são de assinalar problemas significativos de assiduidade por parte dos alunos. Os dados relativos a exclusões por faltas ou anulações de matrícula dizem sobretudo respeito a alunos do regime supletivo e a dificuldades de articulação de horários, muitas vezes entre escolas diferentes.

No tocante a apoios socioeducativos, deve ter-se em conta que o Conservatório apenas presta esse apoio aos alunos do regime integrado, desde o ano letivo 2008/2009. Nos outros regimes de frequência, supletivo e articulado, os apoios são prestados pela escola onde os alunos frequentam a formação geral.

2.3.2. Pessoal docente

A situação profissional dos professores do EAEM tem sido, ao longo dos anos, penalizada pela inexistência de um estatuto próprio, que consagre as especificidades destes docentes. Uma das consequências tem sido uma elevada percentagem de professores contratados em relação ao número de professores do quadro de nomeação definitiva.

6

Apenas em 8 de maio de 2008, se tornou possível o acesso à profissionalização, por parte destes docentes, através do Despacho 13020/2008. Só em maio de 2009 foram estabelecidos os quadros para as escolas do EAEM, através da Portaria 551/2009, de 26 de maio.

Por estas razões muitos professores, admitidos por concurso de provas práticas e já com bastante experiência profissional, estiveram muitos anos como contratados, sem possibilidade de progressão na carreira, sendo que só a 1 de setembro de 2009 foram integrados em quadro de Escola os professores com mais de 10 contratos consecutivos, através do Decreto-Lei n.º 69/2009 de 20 de março.

A continuidade pedagógica, desejável sobretudo em escolas deste tipo, tem sido garantida, graças à disponibilidade e opção de alguns professores, que têm rejeitado outras ofertas de emprego, preferindo continuar no CMP, mesmo numa situação profissional precária e desvantajosa.

Por norma, os professores são recrutados para a sua área de formação, de acordo com uma distribuição do serviço docente que tem em atenção a especialidade de cada professor e o perfil mais adequado a determinados níveis de ensino.

Na organização das atividades da escola tem sido possível conciliar a distribuição de serviço com outras atividades artísticas desenvolvidas pelos professores fora da escola, na convicção de que o desenvolvimento de uma carreira artística pública valoriza os professores e qualifica-os, mais plenamente, para as funções pedagógicas.

Seguidamente dá-se conta do número de docentes e da sua situação profissional. No ano letivo de 2013-2014 o Conservatório tinha ao seu serviço 167 professores, pertencendo 124 à área da formação vocacional e 43 à área da formação geral. No que respeita à situação profissional desses docentes, na área da formação vocacional 55 pertenciam ao quadro da escola e 69 eram contratados. Na área da formação geral 19 pertenciam ao quadro, 16 aos QZP e 8 eram contratados.

2.3.3. Pessoal não docente

Em relação ao seu pessoal não docente, o CMP tem sentido bastantes problemas ao longo dos anos, atendendo ao seu reduzido número e à falta de preparação/formação adequadas ao desempenho do serviço distribuído. Devido ao seu número reduzido, as ausências são muito notadas, tendo por isso grande impacto na organização das atividades da escola.

Nas atuais instalações, com o aumento do número de salas e outros equipamentos e com a grande dispersão dos mesmos em vários pisos e edifícios, tornou-se por demais evidente que o número de funcionários está muito desajustado das necessidades da escola.

Neste ano letivo, uma tal falha foi compensada com o reforço de pessoal proveniente dos Centros de Emprego (POC). Este pessoal tem sido uma ajuda preciosa, mas está longe de

ser uma solução definitiva, devido à precariedade do vínculo e à instabilidade daí decorrente. Há ainda alguns funcionários contratados a tempo parcial.

Em consequência da vinculação administrativa de mais de 20 escolas de música do ensino particular e cooperativo, o Conservatório tem tido a seu cargo a certificação de todos os alunos deste setor da rede escolar, sem que para tal disponha de qualquer reforço de pessoal administrativo.

Face ao reduzido número de funcionários de que a escola dispõe e atendendo ao período de funcionamento alargado que o número de alunos exige, procura distribuir-se o conjunto do pessoal não docente de forma a garantir apoio em todas as áreas e setores.

No ano letivo de 2013-2014 o número global de todo o pessoal não docente era de 29 funcionários. O setor administrativo contava com 6 (todos pertencentes ao quadro) e a área operacional com 23 (pertencendo 11 desses funcionários ao quadro da escola e 12 recrutados na modalidade de Contrato Emprego-Inserção).

2.3.4. Pais e encarregados de educação

Existe uma Associação de Pais e Encarregados de Educação. Os encarregados de educação colaboram na vida do Conservatório na proposta e concretização de diversas atividades. Estão representados nos órgãos do Conservatório.

3. Recursos físicos e património

O CMP, instituição quase centenária, é uma das escolas mais prestigiadas na área do ensino artístico nacional. Mercê da ação de figuras musicais de primeiro plano, o Conservatório tem realizado um percurso relevante pela sua qualidade artística, alicerçado na competência dos seus professores e no rigor e exigência da sua formação. No historial do Conservatório de Música do Porto estão inscritos professores da mais alta qualificação pedagógica e artística, assim como alunos que foram importantes figuras da música portuguesa, como intérpretes, compositores, diretores de orquestra, professores, investigadores ou em outras funções relevantes da área da música. A própria Orquestra Sinfónica do Porto, da RDP – posteriormente substituída pela Régie Cooperativa Sinfonia, Orquestra Clássica do Porto e pela Orquestra Nacional do Porto (hoje Orquestra Nacional do Porto Casa da Música) – teve origem na Orquestra do Conservatório do Porto.

No que respeita a património, o CMP tem sido, ao longo da sua existência, fiel depositário dos espólios de diversas personalidades musicais de relevo, de que se destacam partituras, livros diversos, obras de arte, instrumentos musicais, documentação vária e objectos pessoais ou institucionais com interesse museológico.

Este conjunto de fundos patrimoniais representa uma importante contribuição documental sobre figuras da cultura e da vida musical da cidade do Porto, com valor histórico e didático.

Merece destaque o espólio da violoncelista Guilhermina Suggia, o espólio musical do compositor e violinista Nicolau Ribas, documentação diversa sobre Moreira de Sá, Cláudio Carneiro, Óscar da Silva, Berta Alves de Sousa, ou ainda do tenor italiano Roncalli, que

viveu na cidade do Porto. Das doações bibliográficas referiram-se as de Margarida Brochado, do Prof. José Delerue, do Padre Ângelo Pinto e de Fernando Correia de Oliveira.

Existem algumas pinturas e desenhos de destacados pintores da cidade do Porto, assim como um conjunto assinalável de fotografias de personalidades ligadas ao Conservatório, assinadas por autores ou estúdios de fotografia célebres. Regista-se um grande esforço, em anos mais recentes, no sentido de construir um arquivo de registos sonoros e de imagem, para além do registo escrito de audições e concertos. Estes documentos revelam-se de grande interesse não só para a afirmação da identidade do Conservatório, na qual se podem rever todos os membros da sua comunidade educativa, mas também para a consolidação do ensino artístico vocacional público, cuja existência e importância para a vida cultural do país esta escola defende, desde sempre.

3.1. Dimensão e condições física da escola

A partir de 15 de setembro de 2009, mercê de obras de requalificação e ampliação, inseridas no projeto-piloto de requalificação das escolas, levado a cabo pela "Parque Escolar", esta instituição quase centenária passou a ocupar a ala poente do edifício até então ocupado unicamente pela Escola Secundária Rodrigues de Freitas, e ainda um edifício construído de raiz, onde se situam os auditórios, a biblioteca, as instalações do 1º Ciclo e outros equipamentos de apoio, imprescindíveis a este tipo de ensino.

O CMP, sendo escola não agrupada, oferece todos os níveis e ciclos de ensino, incluindo o 1º, 2º e 3º ciclo do básico e o nível secundário, sendo possível iniciar os estudos no 1º ano do 1º ciclo e terminar no 12º ano, fazendo assim todo o percurso escolar no CMP. As suas instalações têm em conta essas características, garantindo, em traços gerais, uma diversificada caracterização de salas, condições físicas de mobiliário, equipamento, acesso e outras condicionantes, adaptadas à diversidade de idades dos alunos, nomeadamente no que respeita ao 1º e 2º ciclos.

As novas instalações do CMP estão devidamente adaptadas ao ensino da música, privilegiando o isolamento acústico das salas e uma diferente caracterização de vários tipos de espaços, de acordo com o tipo de utilização, número de alunos, instrumento, grupo, aulas de formação vocacional ou geral. Embora com uma ocupação por vezes intensiva de salas e auditórios, podemos considerar que as salas específicas respondem às necessidades atuais de uma escola deste tipo.

O auditório foi inaugurado a 13 de abril de 2009, contando atualmente com o equipamento de luz e som em pleno funcionamento. O mesmo se passa com o estúdio de gravação. Existem para além disso espaços próprios e condignos para a Direção, os Serviços Administrativos, as salas de professores, os gabinetes dos Departamentos, do pessoal não docente, os espaços de convívio, e outros.

MISSÃO

Garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos.

4. Princípios e valores

As escolas de ensino especializado da música destinam-se a alunos com comprovadas aptidões musicais. Como escolas vocacionais que são, pressupõem uma natural seleção de candidatos, através de testes específicos ou de outros processos de seriação e seleção.

No desenvolvimento da sua atividade pedagógica – que contempla uma importante componente artística e cultural – estas escolas desenvolvem e promovem um conjunto alargado de competências, de caráter específico e transversal. Tais competências são a concretização de um conjunto genérico de objetivos inscritos na própria existência e tipologia destas escolas especializadas.

Enunciam-se de seguida os princípios e valores que norteiam a ação global destas escolas. Assim, o Ensino Artístico Especializado da Música:

- Promove a aquisição de competências nos domínios da execução e criação musical;
- Incentiva à superação das limitações e à busca da perfeição, que se atingem pela perseverança, pela disciplina e pelo rigor;
- Desenvolve o sentido da responsabilidade e a capacidade de autodeterminação;
- Educa para a autonomia e para a ação, gerando autoconfiança e favorecendo a iniciativa individual;
- Desenvolve a capacidade de cooperação e de trabalho em grupo, nomeadamente pela prática regular de música de conjunto;
- Educa para a participação na construção da sociedade, sublinhando o valor da sensibilidade artística nas relações interpessoais;
- Apela à inovação, ao sentido de pesquisa e à investigação, estimulando uma atitude de procura e desenvolvendo da criatividade.
- Contribui para uma formação mais global, desenvolvendo a capacidade crítica, a sensibilidade e o sentido estético.
- Sensibiliza para o respeito e defesa do património cultural e artístico.

5. Linhas orientadoras

O Projeto Educativo contempla os princípios, os valores, as metas e as estratégias que orientam o Conservatório na sua atividade formativa. Assume, em consequência, um conjunto orientador de objetivos pedagógicos e administrativos que contribuem para a sua identidade e norteiam a ação de todos aqueles que constituem a sua comunidade educativa.

Tendo em atenção que esta escola integra a rede pública das escolas do ensino especializado de música, no respeito pelas características do ensino artístico especializado anteriormente apresentadas, o Conservatório de Música do Porto assume:

a) A preparação dos alunos, através de uma formação de excelência, orientada para o prosseguimento de estudos, no ensino superior; para a entrada no mercado de trabalho, em profissões de nível intermédio; para o desenvolvimento cultural do indivíduo, numa perspetiva de formação integral;

b) A formação específica do aluno, proporcionando-lhe o conhecimento e domínio das diversas áreas que integram a sua formação musical. Esta deverá contemplar uma sólida formação ao nível da prática instrumental; uma aprofundada formação teórico-prática ao nível das ciências musicais; uma elevada capacidade de leitura musical; um domínio interpretativo de diferentes géneros e estilos musicais; familiaridade com o repertório contemporâneo e competências para a sua interpretação; prática continuada de música de conjunto.

6. Plano de ação

Tendo em conta o enquadramento apresentado, nomeadamente no que respeita à especificidade de uma escola artística, considerando ainda uma gestão eficaz dos recursos disponíveis, o CMP elege como pontos prioritários do seu plano de ação os seguintes objetivos:

1. Defesa do estatuto da escola e da sua necessidade e importância no quadro da oferta formativa da escola pública; e afirmação e divulgação do seu rico historial e do seu significado cultural aos níveis local, regional e nacional;

2. Continuação do trabalho que vem sendo realizado em conjunto com as outras escolas públicas de ensino especializado da música, no sentido de estudar e propor soluções para os problemas ainda existentes; articular iniciativas de interesse mútuo e colaborar em projetos comuns;

3. Desenvolvimento de um sentido de escola, que esteja na base de um melhor conhecimento de todos relativamente à missão principal do Conservatório e às inúmeras vertentes de que se reveste a sua prática diária, seja ao nível da formação artística, seja nos domínios da formação geral;

4. Abertura do Conservatório à comunidade, tanto em termos de capacidade de oferta formativa, como de dinamização da vida artística, contribuindo para dar uma resposta qualificada às necessidades da área alargada a que a escola dá resposta;

5. Otimização dos recursos existentes, ao nível dos meios materiais e humanos, nomeadamente através de uma gestão equilibrada das capacidades formativas e culturais instaladas; e uma rentabilização de meios, nomeadamente através da possibilidade de prestação de serviços externos;

6. Defesa da complementaridade dos três regimes de frequência – integrado, articulado e supletivo – entendidos como respostas diversificadas aos diferentes tipos de alunos que procuram esta escola e às suas condições de frequência;

7. Defesa do estatuto do professor-músico, apoiando e valorizando a atividade artística dos professores, entendida como uma inegável valorização profissional com reflexos visíveis na atividade pedagógica;

8. Organização de cursos, masterclasses e workshops, através de convites a professores ou intérpretes de prestígio, que completem a formação ministrada e alarguem as perspetivas dos alunos;
9. Apoio de atividades de complemento curricular, tais como palestras, conferências, exposições, visitas de estudo;
10. Promoção e desenvolvimento da articulação interdisciplinar e interdepartamental, desenhando iniciativas e atividades que reforcem o relacionamento e a complementaridade das diferentes disciplinas;
11. Sensibilização da comunidade educativa para a arte como núcleo da formação nesta escola, procurando incluir nas disciplinas da componente geral temáticas e perspetivas de carácter artístico e abordagens que estimulem atitudes criativas;
12. Promoção, junto dos professores das disciplinas da componente geral, de iniciativas e atividades que promovam uma maior sintonia com a prática artística, reforçando a sua maior identificação com a identidade da escola;
13. Lançamento de iniciativas e atividades de promoção e produção próprias, tendentes a estimular e divulgar as qualidades formativas da escola;
14. Aposta sustentada numa linha editorial do Conservatório, tendente a editar, em partitura, algumas obras musicais de compositores ligados a esta escola, desde os mais antigos, com espólio à guarda do Conservatório, até aos atuais professores;
15. Viabilização interna e externa de uma linha editorial que possa registar em CD ou em DVD algumas produções próprias ou utilizar esses recursos em produções para o exterior;
16. Apoio ativo à formação do pessoal docente, através do desenvolvimento de ações de formação e outras atividades consideradas oportunas;
17. Criação de condições para que os alunos mais qualificados do Conservatório possam apresentar-se em público, seja como solistas, seja integrando grupos de câmara ou os diversos coros e orquestras;
18. Preocupação com a qualidade das prestações artísticas dos alunos em atividades culturais no exterior, garantindo padrões de exigência e de excelência, na linha da tradição da escola;
19. Colaboração próxima com instituições e entidades culturais, educativas e recreativas locais, nomeadamente com aquelas que estão representadas institucionalmente em órgãos de gestão do Conservatório: Casa da Música, Fundação Eng. António de Almeida, Câmara Municipal do Porto, Associação dos Amigos do Conservatório, Igreja de Cedofeita, Junta de Freguesia; Águas do Douro e Paiva; sem esquecer outras instituições, museus, escolas, fundações;
20. Disponibilização aos alunos e suas famílias da informação possível acerca de outras escolas e das diversas saídas para prosseguimento de estudos no país e no estrangeiro;
21. Apoio dos alunos na sua preparação próxima para as provas de acesso a outras escolas;
22. Desenvolvimento, junto dos alunos, do sentido de responsabilidade, de autonomia e de capacidade de gestão do seu estudo e do seu tempo;
23. Desenvolvimento de mecanismos que garantam o acolhimento de alunos mais distanciados da escola ou de vocação tardia, procurando respostas formativas mais adequadas às suas condições de frequência (seja na elaboração de horários e turmas, seja pela promoção de cursos livres);
24. Apoio à criação de núcleos de atividades que correspondam a necessidades de formação dos alunos ou constituam complementos da sua aprendizagem;
25. Valorização das audições, concertos e outras apresentações públicas, pela importância de que se revestem na formação dos alunos;

12

26. Incremento da participação dos alunos em concursos de música, promovendo a motivação, a responsabilização e a excelência musical dos alunos;
27. Manutenção do Concurso Interno, como estímulo à participação qualificada dos melhores alunos da escola, premiando o mérito e a excelência;
28. Consolidação da Semana Cultural, como espaço de afirmação artística da escola no interior e no exterior e como meio de expressão e concretização de iniciativas e projetos;
29. Manutenção e reforço de parcerias e protocolos em curso, nomeadamente com as instituições que mais diretamente se relacionam com a atividade da escola;
30. Motivação de toda a comunidade escolar para uma participação responsável na vida do Conservatório, desde a definição de metas até à colaboração e empenho na concretização das atividades programadas;
31. Incentivo e divulgação de “boas práticas”, tanto em termos pedagógicos como administrativos, favorecendo a troca de experiências e a partilha de meios;
32. Aperfeiçoamento e normalização dos mecanismos de avaliação, como condição para a melhoria da qualidade do ensino e para um melhor desempenho global da escola em todos os seus setores;
33. Criação de condições para a qualificação do pessoal não docente, através da promoção de atividades de formação e dando apoio à sua atividade regular;
34. Acolhimento de todos os novos elementos (sejam professores, alunos ou funcionários), garantindo uma boa integração na vida da escola;
35. Abertura do Conservatório a toda a comunidade educativa, garantindo a participação dos encarregados de educação na vida da escola e regulando a sua presença e circulação no espaço escolar;
36. Divulgação junto dos alunos e demais interessados das principais normas de funcionamento do Conservatório, para que a vida escolar se desenvolva nas melhores condições;
37. Valorização de um clima de sã convivência entre todos, através de iniciativas e práticas que estimulem a qualidade do relacionamento, o respeito pelos outros e as capacidades de cooperação e solidariedade;
38. Criação de condições para que a atividade escolar se processe com normalidade, garantindo um ambiente de serenidade que favoreça a concentração no estudo e no trabalho;
39. Divulgação da escola através de diversos meios e canais, garantindo informação atualizada e de fácil acesso, nomeadamente no que respeita a aspetos da prática pedagógica (testes de admissão, provas, exames, concursos, candidaturas) ou a atividades e iniciativas nos domínios da oferta cultural.

OPERACIONALIZAÇÃO

7. Oferta educativa

Com a articulação geral deste subsistema de ensino globalmente definida e regulamentada, as escolas do ensino artístico especializado têm hoje ao seu dispor um conjunto de ferramentas que favorecem o desenvolvimento sustentado das suas funções pedagógicas e artísticas. Tais condições garantem uma aplicação natural dos seus planos de estudo, dando cumprimento aos seus objetivos.

A oferta educativa do Conservatório está balizada pela legislação que foi sendo produzida pelo Ministério da Educação e Ciência para as escolas públicas do ensino vocacional especializado da música, nomeadamente a partir da publicação do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de julho. Assim, os cursos atualmente em funcionamento no Conservatório de Música do Porto são: o Curso Básico de Música e os Cursos Secundários de Instrumento, Formação Musical, Composição e Canto. A esta oferta formativa se tinha acrescentado há alguns anos o nível Preparatório, destinado à faixa etária do 1.º ciclo, com objetivos, programas, condições de acesso e regimes de frequência próprios.

A oferta educativa do Conservatório alargou-se também ao Curso de Guitarra Portuguesa e mais recentemente ao Acordeão e ao Bandolim. A variante de Jazz, presente na escola há bastantes anos como oferta de música de conjunto, foi alargada aos cursos de canto e de instrumento.

A oferta educativa do Conservatório de Música do Porto desenvolve-se no âmbito dos seguintes diplomas legislativos:

Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto

Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho

Assim, ao nível da sua implementação nos diversos níveis de ensino, a nossa oferta educativa estrutura-se da seguinte forma:

1º Ciclo/Iniciação – em regime integrado ou supletivo

Horário: Diurno

Duração: 4 anos, a começar no 1º Ano

Curso Básico de Música

(Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo)

Horário: Misto

Duração: 5 anos, a começar no 1º grau (5º ano de escolaridade - 2º ciclo)

Certificação escolar: 9º ano de escolaridade / Curso Básico de Música

Curso Secundário de Música

Instrumento

Formação Musical

Composição

(Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo)

Horário: Misto

Duração: 3 anos

Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música

Curso Secundário de Canto

(Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo)

Horário: Misto

Duração: 3 anos

Certificação escolar: 12º ano de escolaridade / Curso Secundário de Canto

Em termos de oferta educativo o CMP oferece ainda diversos Cursos livres.

7.1. Instrumentos ministrados

Acordeão

Bandolim

Canto

Clarinete

Contrabaixo

Cravo

Fagote

Flauta de bisel

Flauta

Guitarra clássica

Guitarra portuguesa

Harpa

Oboé

Órgão

Percussão

Piano

Saxofone

Trombone

Trompa

Trompete

Tuba

Violeta

Violino

Violoncelo

7.2. Planos de estudos

Os planos de estudos aprovados para o Curso Básico e para os Cursos Secundários são regulamentados pela Portaria n.º 225/2012 de 30 de julho e pela Portaria n.º 243-B/2012 de 13 de agosto, respetivamente.

15

Para além dos Cursos oficiais regulados pelas Portarias acima referidas, o Conservatório oferece ainda diversos outros Cursos Livres, nomeadamente nas áreas da Música de Jazz e da Música Tradicional.

8. Atividades de complemento e enriquecimento curricular

Uma escola vocacional de ensino artístico promove um conjunto alargado de atividades que pela sua natureza se enquadrariam nas atividades de enriquecimento curricular, mas estão aqui relacionadas com o núcleo da formação que esta escola oferece aos seus alunos. Por estas razões, os alunos do 1.º ciclo do Conservatório não têm Música no elenco das suas AEC.

De acordo com o seu Plano Anual e Plurianual de Atividades, devem destacar-se os seguintes projetos: Projeto de Educação para a Saúde, Desporto Escolar, Clube Europeu, Eco-Escolas e Clube de Segurança.

A dinâmica da vida da escola, tem levado a que se promovam muitas outras iniciativas, que pelo seu caráter, se poderiam integrar neste domínio dos complementos de formação: masterclasses, workshops, palestras, conferências, concertos comentados, entre muitas outras. São aprovadas pelo Conselho Pedagógico, fazendo parte do Plano Anual de Atividades.

9. Parcerias e protocolos

São inúmeras as instituições e entidades que têm colaborado com o Conservatório em diversos projetos e iniciativas. Com algumas delas têm sido celebrados protocolos. Como consequência, as mais importantes estão representadas no Conselho Geral do Conservatório. Apresenta-se uma listagem das mais relevantes:

Casa da Música

Fundação Eng. António de Almeida

Paróquia de Cedofeita

Câmara Municipal do Porto

Junta de Freguesia

Associação dos Amigos do Conservatório de Música do Porto

BPI

Coliseu do Porto

Orquestra do Norte

Banda Sinfónica Portuguesa

Escolas públicas do ensino vocacional da música

ESMAE

ESE

Universidade Católica

Universidade do Minho
Universidade de Aveiro
Instituto Piaget
Outras escolas de ensino artístico
Outras escolas
Museu Romântico

AVALIAÇÃO

A implementação do Projeto Educativo será sujeita a uma avaliação no final de cada ano letivo, com vista à promoção de um contínuo aperfeiçoamento das práticas, de modo a permitir o reajustamento de estratégias de melhoria. A avaliação da sua implementação insere-se num processo de avaliação formativa interna e numa lógica de autoavaliação.

Esta deve consistir na revisão regular, sistemática e abrangente das atividades e dos resultados do conservatório e, em particular, do grau de concretização do projeto educativo. Serão utilizadas metodologias adequadas que ajudem a dar continuidade a uma escola de qualidade.

São intervenientes no processo de avaliação interna o Conselho Pedagógico, a Comissão de Avaliação Interna e a Equipa de Avaliação Interna. As conclusões da avaliação e as recomendações produzidas serão comunicadas a toda a escola através dos canais próprios.

O Projeto Educativo será objeto de avaliação e revisão no final do seu tempo de vigência, sendo intervenientes a Equipa de Avaliação Interna, o Conselho Pedagógico, o Diretor e o Conselho Geral.

Conservatório de Música da Maia



Projeto Educativo
2018/2021

Estrutura

1 – Introdução

2 – Caracterização do meio envolvente

2.1 – Parceiros e estratégias de inserção da escola no meio envolvente e do meio envolvente na escola

2.1.1 - Parcerias

3 – Valores orientadores, estratégias e metas da escola

4- Caracterização da escola

4.1 – Estrutura Organizacional

4.2 – Instalações

4.3 - Recursos e equipamentos

5 – Recursos Humanos – Docentes e discentes - Alunos

6 – Os Cursos

6.1 - Descrição e metas

6.2 -Classes de Conjunto

6.3 – Outros projetos

7 – Avaliação do projeto

1 – Introdução

Este Projeto Educativo é um documento de orientação educativa sendo composto por um conjunto de informações fundamentais que descrevem a escola e as suas particularidades quer do ponto de vista organizacional quer do ponto de vista de especificidades pedagógicas e formativas.

É um documento aberto, no sentido não haver rigidez. Tudo pode ser inovado e melhorado através da prática do dia-a-dia e dos desafios que a atividade educativa nos põe e impõe.

2 – Caracterização do meio envolvente

O Município da Maia pertencente ao Distrito do Porto e sub-região da área Metropolitana do Porto. Tem 82,99 km² de área e 135 306 habitantes (2001), subdividida em 10 freguesias - Águas Santas, Castelo da Maia, Cidade da Maia, Folgosa, Milheirós, Moreira, Nogueira e Silva Escura, Pedrouços, São Pedro Fins e Vila Nova da Telha) O Município é limitado a norte pelos municípios da Trofa e de Santo Tirso, a leste por Valongo, a sueste por Gondomar, a sul pela cidade do Porto a sudoeste por Matosinhos e a noroeste por Vila do Conde. Para além da cidade da Maia, o município possui três vilas: Moreira, Castelo da Maia e Águas Santas. O Concelho engloba em si os três setores de atividade, setor primário, secundário e terciário, sendo este último o preponderante, seguido do setor secundário e, por último, o setor primário. É um Concelho com uma forte tradição cultural e etnográfica. Sendo que as instituições culturais mais antigas permanecem, mas existe uma profunda abertura e procura das novas instituições culturais, que trazem as novas tendências e perspetivas. Podemos, por exemplo, falar no festival de Teatro Cómico da Maia, um se não o maior do país, já com um vasto reconhecimento internacional. O Município da Maia aposta fortemente na área da Cultura, por um lado, porque faz parte da sua política mas, por outro lado, porque é uma «exigência» cada vez mais profunda por parte dos munícipes. O Conservatório de Música da Maia, surge como a única instituição no Concelho – servindo também concelhos limítrofes - na área do ensino artístico especializado. Surgiu de um sonho mas também de uma demanda da população. Somos a única escola a dar resposta nesta vertente artística, de forma oficial.

2.1 - Parceiros e estratégias de envolvimento da escola no meio.

A Câmara Municipal da Maia é o nosso maior parceiro, no entanto podemos dizer que todas as instituições, entidades, associações de cariz educativo e cultural do Concelho se articulam com a escola por forma a lhes levarmos o que de melhor fazemos - educar para a Arte e com a Arte. A colaboração da escola com todo os agrupamentos de escolas do Concelho da Maia, para além de outros agrupamentos de outros Concelhos – Matosinhos, Valongo, Vila do Conde, tem sido transversal no tempo.

No âmbito da parceria com a Câmara Municipal da Maia, no ano letivo 2017/2018 foi-nos lançado, por esta entidade, o desafio de assumir a orientação e lecionação da disciplina de Expressão Musical no âmbito das AECs em algumas escolas EB1 do Conselho. Temos neste momento um universo de 97 crianças em frequência desta atividade, às quais levamos o máximo de experiências e atividades que as aproximem da vivência da Música ao nível do EAE. Tem sido uma

experiência bastante gratificante, sobretudo na forma como crianças e escolas nos têm acolhido em momentos em que pretendemos implementar atividades e dinâmicas distintas das habituais em contexto de escolas de ensino regular. A forma como têm sorvido a Música e experiências, demonstram-nos a importância destas vivências na formação global de cada criança e, até mesmo, dos adultos que as acompanham.

Nós, escola, temos o trabalho muito facilitado no sentido em que não necessitamos de trilhar caminho para nos envolvermos no meio. O meio, por norma, vem até nós e pede a nossa colaboração. Faz parte da história da escola, a participação e colaboração com todas as entidades do Concelho e de outros Concelhos.

É política da escola colaborar em todos os pedidos feitos por todas as entidades de cariz educativo, cultural ou outras, desde que a colaboração seja de mais-valia pedagógica para os alunos e feita sempre na máxima dignidade, no máximo respeito pelo momento de apresentação dos nossos alunos.

A nossa missão fora de portas, é levar à população, por um lado, momentos da melhor performance musical, mas por outro lado, levar a educação para a música, o gosto, o amor pela música a quem não pode no presente ou não pôde no passado e aos que, provavelmente, num futuro também não possam frequentar uma escola de ensino artístico.

Tal como vem acontecendo há já uns anos, pretendemos que no fim de cada ano letivo, a lista de colaborações continue a ser cada vez maior.

2.1.1 Parcerias

- Camara Municipal da Maia;
- Serviço de Educação da Câmara Municipal da Maia;
- Museu de História Etnográfica das terras da Maia;
- Agrupamento de Escolas do Castelo da Maia;
- Agrupamento de Escolas da Maia (AECs);
- Agrupamento de Escolas Levante–Maia (AECs);
- Agrupamento de Escolas de Alfena;
- Escola de Dança do Conservatório Nacional;
- Instituto Politécnico de Castelo Branco- Escola Superior de Artes Aplicadas;
- ESMAE;
- Escola Superior de Música de Lisboa;
- CICCOPN;
- Centro de Educação e Formação Profissional Integrada

- Rottary Clube da Maia:
- NCM – New Concept Musica
- Ginásio Escola de Dança

3 – Valores orientadores, estratégias e metas da escola.

Sendo a educação um valor essencial na vida das nossas crianças e jovens e, sendo no ponto de vista do Conservatório de Música da Maia, a educação artística parte integrante e fundamental do valor Educação, no seu todo, temos como princípio proporcioná-la a todos. Para esta escola, a riqueza que a educação artística fornece a quem a tem, será o motor de desenvolvimento de características fundamentais na criança ou jovem, como um todo, físico, mental e espiritual. A arte exprime e ajuda a expressar, a arte incita a criatividade e esta, por sua vez, é a única forma pela qual as crianças jovens e adultos terão capacidade de resolução de problemas. A arte pacifica, a arte ensina a lidar com e a expressar emoções, a arte ensina o autoconhecimento e a autoconsciência. Por esta escola considerar a formação artística como algo fundamental, pratica propinas muito baixas, para que a condição financeira não seja, dentro do possível, critério de exclusão natural.

Tem esta escola por objetivos:

- Fornecer uma educação artística que permita, a quem a frequenta, ser um bom ouvinte, um bom músico e adquirir as bases para no futuro ser um possível bom profissional;
- Fornecer um conjunto de competências básicas e avançadas na área da música, sendo que para nós essas competências passam também pelo contacto e pratica de outras vertentes artísticas, no nosso caso o Teatro e a Dança; A interdisciplinaridade será sempre um ponto fundamental em todo o processo pedagógico;
- Fornecer melhor qualidade formativa através dos docentes mais qualificados;
- Fornecer possibilidade de contacto permanente com realidades de outras escolas nacionais e internacionais, como meio de crescimento e aprendizagem;
- Adotar todas as medidas consideradas necessárias a que cada aluno conclua com o máximo sucesso, todos os ciclos de ensino que inicia e prossiga a sua formação na área.
- Fornecer aos alunos todos os meios para avaliação e melhor encaminhamento dos mesmos, dentro ou fora da escola;
- Fornecer aos nossos antigos alunos forma de continuarem a contactar com a realidade artística, podendo participar nos grupos da escola;
- Fornecer a todos os nossos antigos alunos que seguiram o ensino superior de Música, possibilidade de estágio na escola;

- Contribuir de todas as formas possíveis para que cada aluno veja neste espaço uma possibilidade de crescimento artístico mas sobretudo pessoal. O sentido de respeito, responsabilidade e cooperação são princípios que devem pautar todos os momentos e contextos de todos os alunos nesta escola;
- Incrementar e educar os alunos no sentido da solidariedade e responsabilidade social, ensinando-os a pôr os seus talentos e aprendizagens ao serviço da felicidade, educação cultural e artística e bem estar da comunidade;
- Promover partilhas de experiências e aprendizagens em Concursos e Festivais Nacionais e Internacionais;
- Promover intenso envolvimento de alunos, pais e professores no processo educativo;
- Fomentar o reconhecimento nacional e Internacional dos alunos e formações da escola;
- Inclusão permanente da escola na comunidade e da comunidade na escola;
- Promover formação artística e cultural aos Pais através dos projetos Coro de Pais e Class Band
- Levar, em permanência, a educação e performance artística à comunidade – jovens, adultos e idosos;
- Promover experiências pedagógicas de alta qualidade, a alunos em fase final de Formação a nível de Ensino Superior da Música;
- Constituir-se como potencial empregador para, por exemplo, alunos após adquirirem habilitações para a docência;
- Possibilitar estágios, em cooperação com entidades formadoras, a formandos com NEE;
- Disponibilizar e aprimorar em permanência mecanismos e estratégias de comunicação eficazes e eficientes entre toda a comunidade escolar e, entre a escola e o meio envolvente;
- Desenvolver em permanência mecanismos de gestão que permitam à escola acompanhar todas as mudanças que se mostrem necessárias ou exigidas.

Tem esta escola como metas para o triénio de vigência do Projeto:

- Prosseguir e intensificar o cumprimento de todos os objetivos que lhe estão por base;
- Aumentar o número de alunos, permitindo dar resposta ao universo de candidatos à escola. Esse aumento terá de passar, necessariamente, pelo aumento do Financiamento atribuído à escola;
- Aumentar substancialmente o número de alunos abrangidos através das AECs;
- Requalificação do edifício da escola, por forma a nos permitir abrir de forma oficial o Curso de Ensino Especializado de Dança;

- Implementar, a partir do próximo ano letivo, os projetos Class Band para idosos (a implementar em lares e Juntas de Freguesia) e projeto Orquestra Geração (Escolas de Ensino Básico);
- Conseguir celebrar outros protocolos e parcerias, já propostos pela escola a outras entidades.

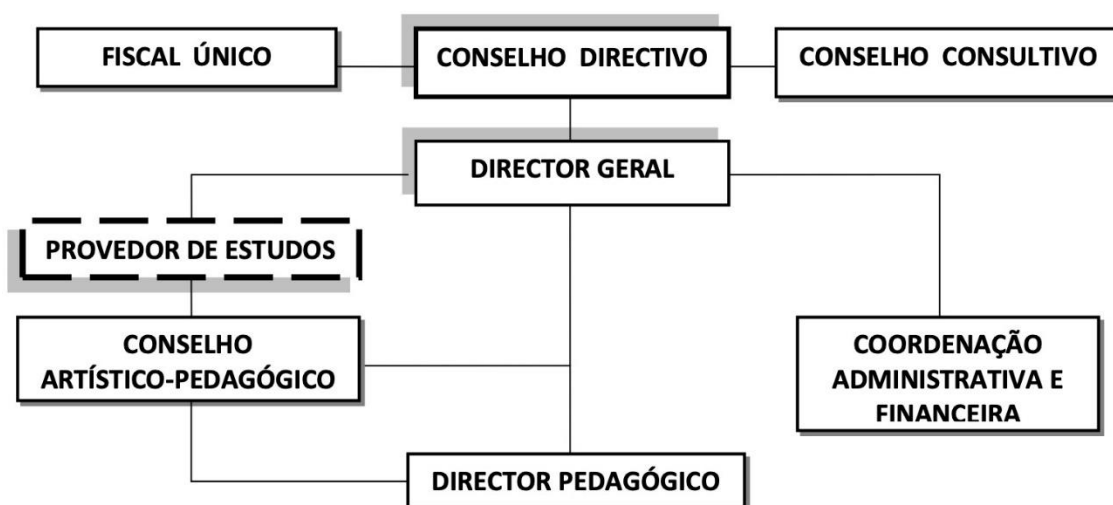
4- Caracterização da escola

Esta escola nasceu em 1998 e, em 1999 começou a lecionar com Autorização Definitiva de Funcionamento e cofinanciada pelo estado ao abrigo do Contrato de Patrocínio. No primeiro ano de formação oficial, teve como oferta formativa cursos Básicos e de iniciação em regimes Supletivo e Livre. No ano letivo 2003/2004 abrimos a oferta de regime Articulado. No ano letivo 2005/2006 foi-nos concedido Paralelismo Pedagógico para o nível de ensino Secundário, o qual foi aberto em regimes Supletivo e Articulado.

Neste momento a Escola é uma Fundação de natureza publico - privada.

4.1 – Estrutura Organizacional

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA



Conselho Directivo:

Presidente – Dr.ª Emília Santos
Vogal – Doutor Mário Nuno Neves
Vogal – Dr. Ângelo Oliveira

Fiscal Único

“Esteves, Pinho & Associados, SROC”

Conselho Consultivo

Presidente - António Domingos da Silva Tiago
Vogal – Dr.ª Marta Moreira de Sá Peneda
Vogal – Dr. Luis Filipe Barbosa Loureiro Pipa
Vogal – Dr. Victor Manuel Martins Sampaio Dias
Vogal – Dr. José Eduardo Azevedo

Diretora Geral / Provedor de Estudos

Dr.ª Susana Santos

Coordenação Administrativa e Financeira

Dr. Fernando Moreira

Diretor Pedagógico

Prof. Nuno Rocha

Conselho Artístico-Pedagógico

Prof Ana Maria Seixas
Prof. Daniel Martinho

Prof. Cristina Martins
Prof Emanuel Vieira
Prof Nuno Rocha (Presidente)
Prof Pedro Sousa
Eng. Sílvia Sarmento (representante da Associação de Pais)

4.2 – Instalações

O edifício do Conservatório de Música da Maia dispõe de:

- 12 salas de aula
 - 4 salas de aulas teóricas;
 - 6 salas de instrumento
 - 1 sala de Percussão – totalmente equipada
 - 1 estúdio de Dança
- 1 Secretaria
- 2 salas de Direção
- 1 sala docentes
- 1 Sala de alunos/Associação de Pais
- 2 wc professores e funcionários
- 1 wc alunos- rapazes com 3 cabines
- 1 wc alunos/ raparigas com 3 cabines
- Todas as salas têm luz direta e são amplas e arejadas.
- Todas têm uma grande janela que permite ventilação e iluminação natural
- todo o edifício tem aquecimento

4.3 – Recursos e Equipamento

- A escola dispõe de parque informático ajustado, aparelhagens de música, DVD, retroprojektor, televisão;
- todas as salas de aula têm piano:
- dispõe, pelo menos, de um exemplar de todos os instrumentos que leciona, instrumentos estes que são emprestados aos alunos para aula e estudo em casa, a título totalmente gratuito;
- dispõe de biblioteca e mediateca sem espaço físico mas muito ricas e com muita diversidade de materiais, podendo os alunos consultar todo o material disponível, como requisitar para levar para casa, a título totalmente gratuito;

- todas as salas têm quadro pautado;
- possui todos os acessórios indispensáveis para cada aula com a sua especificidade;
- wi-fi disponível em toda a escola e disponibilizado a alunos e pais gratuitamente.

5 – Recursos Humanos – Docentes, discentes - alunos

A escola preza por manter os seus recursos humanos, tentando criar um ambiente de desenvolvimento profissional e de bem-estar e cooperação, pedindo como contrapartida, o máximo empenho pelas atividades que realizam.

Área Administrativa:

- Funcionários Administrativos – 3
- Contínuos – 2
- Limpeza – 1

Área pedagógica:

- Direção Pedagógica -2
- Docentes -32

Quer o corpo de funcionários administrativos quer o de pessoal docente é bastante estável. Só são admitidos docentes com habilitação própria e ou profissional para a docência.

Alunos

As tabelas abaixo, caracterizam a população estudantil, do último triénio (2015/2018):

Tabela caracterizadora população discente (alunos) ano letivo 2015/2016

NOME	Curso	Idade	Proveniência
Adriana Moreira da Silva	Dança	3	Trofa
Afonso Miguel Sousa da Fonseca	Piano	11	Maia
Afonso Nuno Rezende Ribeiro	Violeta	8	Maia
Alexandra Fernandes Sá Pinto	Viola Dedilhada	13	Maia
Alice Moreira da Silva	Dança	5	Trofa
Ana Beatriz Ventura Azevedo	Dança	10	Maia
Ana Catarina Nunes Couto	Violino	13	Maia
Ana Filipa Martins da Fonte Soares Rodrigues	Violino	17	Maia
Ana Leonor Ferreira Vieira	Contrabaixo	11	Maia
Ana Luís de Almeida e Silva	Dança	5	Maia
Ana Luísa Nogueira Morais	Piano	21	Ermesinde
Ana Mafalda Neves de Sousa Velho	Violino	13	Alfena
Ana Martinho Pereira	Dança	6	Maia
Ana Miguel Nunes Couto	Violeta	13	Maia
Ana Patricia Silva Varão Moreira	Violino	17	Maia

Ana Rita Gomes Maia	Violino	8	Maia
André Santos Oliveira	Flauta	10	Maia
Beatriz Almeida Cardoso	Violino	12	Maia
Beatriz Alves Quaresma	Dança	5	Maia
Beatriz Ribeiro Martins	Violoncelo	7	Maia
Beatriz Silva Azevedo	Violino	12	Maia
Bernardo Nicholas Menegassi Simão	Saxofone	10	Maia
Bernardo Sarmiento Lopes Pinto	Trompete	9	Maia
Bruna Lopes Fernandes	Piano	17	Maia
Bruna Silva Araújo	Dança	8	Maia
Candela Fernandez Pacheco Freijomil	Dança	6	Maia
Cármén Sá Cunha	Piano	6	Maia
Carolina Aires Pereira Martins	Piano	9	Vilado Conde
Carolina Oliveira Barbosa	Contrabaixo	13	Maia
Carolina Ribeiro Neves Pinto	Piano	15	Maia
Catarina Aires Pereira Martins	Flauta	9	Vila do Conde
Catarina Ricardo de Brito Correia	Dança	9	Maia
Catarina Ricardo de Brito Correia	Violeta	9	Maia
Clara Vilarinho de Araújo Vital Correia	Piano	7	Maia
Constança Ribeiro Santos de Sousa Neves	Dança	6	Maia
Daniel Jorge Freire Moreira	Piano	13	Ermesinde
David Marques Meireles	Viola Dedilhada	12	Maia
Débora Abigail Almeida Vidal	Flauta	10	Maa
Diana Meireles Oliveira	Flauta	12	Maia
Dinis Leal Gonçalves Tojal Barbosa	Flauta	9	Alfena
Diogo Mota Delgado	Viola Dedilhada	11	Maia
Duarte Nuno Mendes Faria	Violino	14	Maia
Dulce Margarida Barata Pinto Pereira	Violino	17	Trofa
Eduardo Oliveira Silva	Violino	7	Maia
Emília De Macedo Gonçalves	Pré – escolar	5	Alfena
Filipe Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Trompete	8	Maia
Francisca Andrade de Sousa	Dança	3	Maia
Francisca Carneiro de Castro Ferreira	-Pano	18	Maia
Francisca Maria de Amorim Morais e Guedes Fernandes	Dança	5	Maia
Francisca Maria Ferreira da Silva	Dança	9	Trofa
Francisca Sarmiento Lopes Pinto	Flauta	12	Maia
Francisco Soares Maria	Violino	7	Maia
Gaspar Filipe Rodrigues Gonçalves	Viola Dedilhada	11	Maia
Gonçalo Aroso Pires Palhares Assunção	Percussão	11	Maia
Gonçalo Pereira de Almeida	Fagote	13	Trofa
Gonçalo Santos Oliveira	Piano	16	Maia
Helena Aroso Pires Palhares Assunção	Dança	5	Maia
Henrique Magalhães dos Santos 2.º período Tiago Marques	Viola Dedilhada	7	Maia
Hugo Arouca Martins	Viola Dedilhada	7	Maia
Inês Aparício Teles Sarmiento Sousa Silva	Piano	8	Maa
Inês Coelho Moreira Cruz	Oboé	14	Maia
Inês Dias Botelho Martins Pereira	Piano	16	Maia
Inês Esteves Ferreira	Dança	5	Maia
Inês Miguel Pereira Almeida	Violino	12	Maia
Inês Sofia Lourenço da Rocha Rodrigues Correia	Violoncelo	7	Maia
Inês Valente de Sena Cruz	Clarinete	13	Maa
Isabel Maria Gomes Teixeira da Silva Cardoso	Dança	4	Maia
Iván Fernández - Pacheco Freijomil	Dança	3	Maia
Joana Ferreira Silva Monteiro Amaral	Piano	8	Maia

Joana Sousa Silva	Trompa	13	Trofa
João Alexandre Pereira Rocha	Clarinete	9	Maia
João Pedro Maia Guedes Moreira Tedim	Contrabaixo	11	Maia
João Pedro Rodrigues Lima de Sá Duarte	Pré – escolar	5	Matosinhos
João Pedro Sousa da Fonseca	Oboé	11	Maia
José Carlos Oliveira Barbosa	Fagote	10	Maia
José Martim de Sá Bessa	Flauta	11	Maia
Lara de Souza Pereira da Silva	Dança	4	Maia
Lara Santos Bastos	Piano	12	Maia
Leonardo de Lucca Menegassi Simão	Violino	7	Maia
Leonor Azevedo Santos	Dança	6	Trofa
Leonor Azevedo da Silva Néri	Violino	6	Maia
Leonor Azevedo Santos	Violeta	6	Trofa
Leonor Gonçalves Ferreira	Violino	11	Maia
Leonor Leal Gonçalves Tojal Barbosa	Dança	5	Alfena
Leonor Lopes Oliveira	Flauta	10	Gonfomar
Leonor Silva Moura Queirós Dias	Fagote	11	Maia
Lúcia Toga Soares Cerqueira	Dança	3	Maia
Luis Pedro de Queiroz Pereira Leite	Piano	8	Cia do Conde
Mafalda Gil Marques Vales	Violino	14	Matosinhos
Mafalda Luisa dos Santos Correia Monteiro	Piano	9	Matosinhos
Mafalda Maria Ferreira Silva	Dança	11	Maia
Mafalda Santos Silva Pereira Coutinho	Violino	10	Maia
Mafalda Sofia Pereira Maia	Fagote	13	Maia
Malena Gonçalves Botelho	Dança	3	Maia
Manuel Maria Teles Sarmiento Sousa Silva	Viola Dedilhada	6	Maia
Manuela Maria Gil Gomes da Cruz Vergas	Violino	12	Maia
Margarida Maçalhães Pereira de Lima Bastos	Dança	4	Maia
Margarida Rodrigues Lima de Sá Duarte	Piano	8	Matosinhos
Maria Alejandra Guevara Freitas	Violino	12	Maia
Maria Alexandra Domingues Pereira de L. Gomes	Violino	13	Maia
Maria Ana Polidoro dos Santos	Dança	5	Maia
Maria Beatriz Moreira Mateus	Trompete	12	Ermesinde
Maria de Sá Bessa	Violoncelo	16	Maia
Maria Francisca Fonte Longa Sequeira de Albuquerque	Dança	6	Maia
Maria Isabel Dias Pereira	Dança	4	Maia
Maria Isabel Morais Ramos Pinto Ribeiro	Pré – escolar	5	Ermesinde
Maria Isabel Ramos Velho	Violeta	13	Maia
Maria João do Carmo Marques	Piano	15	Maia
Maria Miguel de Almeida e Silva	Violoncelo	7	Maia
Maria Moreira Soares	Piano	10	Maia
Maria Soeiro Oliveira	Oboé	7	Maia
Maria Teles Sarmiento Sousa Silva	Flauta	11	Maia
Mariana Cruz Pereira	Fagote	12	Maia
Mariana Hora Vieira	Trompete	13	Maia
Mariana Oliveira da Costa	Dança	7	Maia
Mariana Sá Mendes	Violino	7	Maia
Marta Duarte Guise da Silva Carneiro	Piano	13	Maia
Marta Luis Mendes Faria	Violino	10	Maia
Marta Luisa Preto Lopes Tedim	Piano	11	Maia
Marta Rosa da Nova	Dança	9	Maia
Marta Rosa da Nova	Piano	9	Maia
Marta Santos Bastos	Saxofone	7	Maia
Martim Dinis dos Santos Correia Monteiro	Flauta.	11	Matosinhos

Matilde Mendonça Martins Escada	Piano	10	Maia
Matilde Neto Rebelo	Violino	6	Maia
Matilde Seródio Bártolo de Matos Trigo	Dança	11	Maia
Miguel Coelho Moreira Cruz	Trompete	10	Maia
Miguel Santa Maria Lencastre T.T. Ribeiro	Percussão	15	Maia
Pedro Afonso Pereira Pinto	Percussão	6	Maia
Pedro Cruz Pereira	Saxofone	7	Maia
Pedro Lima Vilarinho	Trompete	14	Maia
Pedro Martins Correia	Trompa	11	Maia
Pedro Nuno Pilão Pinto	Piano	11	Vila do Conde
Raquel Queiroz da Silva	Dança	10	Maia
Rita Azevedo Martins	Dança	7	Maia
Rita Batista Moutinho Queirós Rocha	Viola Dedilhada	9	Maia
Rita Torres Carola	Dança	6	Alfena
Rodrigo Luis Fernandes Trindade	Trompete	8	Maia
Rodrigo Lucas Machado	Violino	9	Maia
Rodrigo Rocha Guimarães	Viola Dedilhada	9	Maia
Salomé Ferreira Queirós Maia	Dança	9	Maia
Salomé Ferreira Queirós Maia	Violeta	9	Maia
Samuel Bragança Mendes de Freitas	Clarinete	13	Vila do Conde
Simão Martins Correia	Saxofone	9	Maia
Sofia Isabel Ramos Velho	Violoncelo	7	Maia
Sofia Lima Rafael Ferreira	Flauta	6	Maia
Sofia Martins da Silva	Dança	7	Maia
Sofia Ribeiro Pires	Violino	12	Maia
Sofia Rita Gonçalves	Piano	12	Trofa
Sofia Sá Casais	Violeta	12	Maia
Sofia Viera Gonçalves Delgado Brás	Violino	7	Maia
Susana de Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Oboé	11	Maia
Teresa Rodrigues da Costa	Trompete	15	Vila do Conde
Tiago da Fonseca Magalhães	Percussão	7	Maia
Tiago Miguel Fernandes Moreira	Violino	6	Maia
Tomás Manuel Maia De Sousa Ferreira	Violino	10	Maia
Tomás Martins Silva	Trompete	10	Maia
Vasco Pereira de Almeida	Piano	9	Trofa
Vega Sofia Hernández Chong	Dança	5	Maia
Vitor Ramos Pinto	Saxofone	12	Maia

Tabela caracterizadora população discente (alunos) ano letivo 2016/2017

NOME	Curso	Idade	Proveniência
Afonso Miguel Sousa da Fonseca	Piano	12	Maia
Afonso Nuno Rezende Ribeiro	Violeta	9	Maia
Alexandra Fernandes Sá Pinto	Viola Dedilhada	13	Maia
Ana Beatriz Ventura Azevedo	Dança	11	Maia
Ana Catarina Nunes Couto	Violino	14	Maia
Ana Filipa Martins da Fonte Soares Rodrigues	Violino	18	Maia
Ana Leonor Ferreira Vieira	Contrabaixo	12	Maia
Ana Luís de Almeida e Silva	Dança	6	Maia
Ana Luís de Almeida e Silva	Flauta	6	Maia
Ana Luísa Nogueira Morais	Piano	22	Ermesinde
Ana Mafalda Neves de Sousa Velho	Violino	14	Alfena
Ana Miguel Nunes Couto	Violeta	14	Maia

Ana Rita Gomes Maia	Violino	9	Maia
André Santos Oliveira	Flauta	11	Maia
Beatriz Almeida Cardoso	Violino	13	Maia
Beatriz Alves Quaresma	Dança	6	Maia
Beatriz Alves Quaresma	Piano	6	Maia
Beatriz Ribeiro Martins	Violoncelo	8	Maia
Beatriz Silva Azevedo	Violino	13	Maia
Beatriz Veloso Gonçalves	Dança	9	Maia
Bernardo Nicholas Menegassi Simão	Saxofone	11	Maia
Bernardo Sarmento Lopes Pinto	Trompete	10	Maia
Bruna Lopes Fernandes	Piano	17	Maia
Bruna Silva Araújo	Dança	9	Maia
Bruna Silva Araújo	Oboé	9	Maia
Cármén Sá Cunha	Piano	7	Maia
Carolina Aires Pereira Martins	Piano	10	Vila do Conde
Carolina Oliveira Barbosa	Contrabaixo	14	Maia
Carolina Oliveira Ferreira	Dança	5	Maia
Carolina Ribeiro Neves Pinto	Piano	15	Maia
Catarina Aires Pereira Martins	Flauta	10	Vila do Conde
Catarina Ricardo de Brito Correia	Violeta	10	Maia
Daniel Jorge Freire Moreira	Piano	14	Ermesinde
David Marques Meireles	Viola Dedilhada	13	Maia
Débora Abigail Almeida Vidal	Flauta.	11	Maia
Diana Meireles Oliveira	Flauta	13	Maia
Diogo André de Melo Freire Teixeira Queirós	Saxofone	26	Maia
Diogo Mota Delgado	Viola Dedilhada	12	Maia
Duarte Nuno Mendes Faria	Violino	14	Maia
Dulce Margarida Barata Pinto Pereira	Violino	18	Trofa
Edoardo Matheus Menegassi Simão	Piano	9	Maia
Eduardo Oliveira Silva	Violino	8	Maia
Filipe Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Trompete	9	Maia
Francisca Andrade de Sousa	Dança	4	Maia
Francisca Maria de Amorim Morais e Guedes Fernandes	Dança	6	Maia
Francisca Maria Ferreira da Silva	Dança	10	Trofa
Francisca Maria Ferreira da Silva	Percussão	10	Trofa
Francisca Sarmento Lopes Pinto	Flauta	13	Maia
Francisco Dias Fernandes	Piano	11	Maia
Gonçalo Aroso Pires Palhares Assunção	Percussão	12	Maia
Gonçalo Pereira de Almeida	Fagote	14	Trofa
Helena Aroso Pires Palhares Assunção	Dança	6	Maia
Henrique Magalhães dos Santos	Viola Dedilhada	8	Maia
Hugo Arouca Martins	Viola Dedilhada	8	Maia
Inês Aparício Teles Sarmento Sousa Silva	Piano	9	Maia
Inês Coelho Moreira Cruz	Oboé	15	Maia
Inês Dias Botelho Martins Pereira	Piano	17	Maia
Inês Ferreira da Fonseca Soares	Piano	9	Maia
Inês Miguel Pereira Almeida	Violino	13	Maia
Inês Sofia Lourenço da Rocha Rodrigues Correia	Violoncelo	8	Maia
Inês Valente de Sena Cruz	Clarinete	14	Maia
Isabel Maria Gomes Teixeira da Silva Cardoso	Dança	5	Maia
Isabella Helleonor Menegassi Simão	Percussão	6	Maia
Joana Ferreira Silva Monteiro Amaral	Piano	9	Maia
Joana Sousa Silva	Trompa	14	Trofa
João Alexandre Pereira Rocha	Clarinete	10	Maia

João Pedro Maia Guedes Moreira Tedim	Contrabaixo	12	Maia
João Pedro Rodrigues Lima de Sá Duarte	Violoncelo	6	Matosinhos
João Pedro Sousa da Fonseca	Oboé	12	Maia
José Carlos Oliveira Barbosa	Viola Dedilhada	11	Maia
José Guilherme Martins Drogue	Violoncelo	10	Trofa
José Marim de Sá Bessa	Flauta	11	Maia
Lara de Souza Pereira da Silva	Dança	5	Maia
Lara Santos Bastos	Piano	13	Maia
Leonardo de Lucca Menegassi Simão	Violino	8	Maia
Leonor Azevedo da Silva Néri	Violino	7	Maia
Leonor Azevedo Santos	Violeta	6	Trofa
Leonor Branca Amorim Ribeiro	Dança	7	Maia
Leonor Ferreira Martins	Violino	9	Maia
Leonor Gonçalves Ferreira	Violino	12	Maia
Leonor Leal Gonçalves Tojal Barbosa	Dança	6	Alfena
Leonor Maia Silva	Violoncelo	9	Lavra
Leonor Reis Real	Dança	5	Maia
Leonor Silva Moura Queirós Dias	Fagote	12	Maia
Leticia Lopez Magalhães Borges Inácio	Piano	10	Maia
Lúcia Toça Soares Cerqueira	Dança	4	Maia
Luis Pedro de Queiroz Pereira Leite	Piano	9	Vila do Conde
Mafalda Gil Marques Vales	Violino	15	Matosinhos
Mafalda Luísa dos Santos Correia Monteiro	Piano	10	Matosinhos
Mafalda Maria Ferreira Silva	Dança	12	Trofa
Mafalda Maria Ferreira Silva	Violoncelo	12	Trofa
Mafalda Santos Silva Pereira Coutinho	Violino	11	Maia
Mafalda Sofia Pereira Maia	Fagote	14	Maia
Manuel Maria Teles Sarmento Sousa Silva	Viola Dedilhada	7	Maia
Manuela Maria Gil Gomes da Cruz Vergas	Violino	13	Maia
Margarida Rodrigues Lima de Sá Duarte	Piano	9	Matosinhos
Maria Alejandra Guevara Freitas	Violino	12	Maia
Maria Alexandra Domingues Pereira de L. Gomes	Violino	14	Maia
Maria Ana Polidoro dos Santos	Violoncelo	6	Maia
Maria Beatriz Moreira Mateus	Trompete	13	Ermesinde
Maria de Sá Bessa	Violoncelo	17	Maia
Maria Francisca Leal Ramalho	Violino	6	Maia
Maria Isabel Dias Pereira	Dança	5	Trofa
Maria Isabel Ramos Velho	Violeta	14	Maia
Maria João do Carmo Marques	Piano	16	Maia
Maria Miguel de Almeida e Silva	Violoncelo	8	Maia
Maria Moreira Soares	Piano	11	Maia
Maria Soeiro Oliveira	Oboé	8	Maia
Maria Teles Sarmento Sousa Silva	Flauta	12	Maia
Maria Victória Lopes de Carvalho	Dança	3	Maia
Mariana Costa Machado	Dança	5	Maia
Mariana Cruz Pereira	Fagote	12	Maia
Mariana Hora Vieira	Trompete	14	Maia
Mariana Maia Dias	Violino	9	Matosinhos
Mariana Oliveira Costa	Dança	8	Maia
Mariana Sá Mendes	Violino	8	Maia
Marta Duarte Guise da Silva Carneiro	Piano	14	Maia
Marta Luis Mendes Faria	Violino	11	Maia
Marta Luísa Preto Lopes Tedim	Piano	12	Maa
Marta Rosa da Nova	Dança	10	Maia

Marta Rosa da Nova	Piano	10	Maia
Marta Santos Bastos	Saxofone	8	Maia
Martim Caetano Ferreira Pinho	Piano	9	Maia
Martim Dinis dos Santos Correia Monteiro	Flauta	12	Matosinhos
Matilde Mendonça Martins Escada	Piano	11	Maia
Matilde Seródio Bártolo de Matos Trigo	Dança	12	Maia
Matilde Sofia Mendes Cerqueira	Dança	7	Maia
Miguel Coelho Moreira Cruz	Trompete	11	Maia
Pedro Cruz Pereira	Saxofone	8	Maia
Pedro Martins Correia	Trompa	12	Maia
Pedro Nuno Pilião Pinto	Piano	12	Vila do Conde
Rafaela Silva Guimarães	Dança	8	Maia
Rita Carolina Rebelo Gomes Vidal	Violino	8	Maia
Rita Azevedo Martins	Dança	8	Maia
Rita Torres Carola	Dança	7	Alfena
Rodrigo Luis Fernandes Trindade	Trompete	9	Maia
Rodrigo Rocha Guimarães	Viola Dedilhada	10	Maia
Salomé Ferreira Queirós Maia	Dança	10	Maia
Salomé Ferreira Queirós Maia	Violeta	10	Maia
Samuel Bragança Mendes de Freitas	Clarinete	14	Vila do Conde
Simão Martins Correia	Saxofone	10	Maia
Sofia Isabel Ramos Velho	Violoncelo	8	Maia
Sofia Lima Rafael Ferreira	Fl. Transv.	7	Maia
Sofia Martins da Silva	Dança	8	Maia
Sofia Ribeiro Pires	Violino	13	Maia
Sofia Rita Gonçalves	Piano	13	Trofa
Sofia Sá Casais	Violeta	13	Maia
Susana de Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Oboé	12	Maia
Tiago da Fonseca Magalhães	Percussão	8	Maa
Tiago Miguel Fernandes Moreira	Violino	7	Maia
Tomás Martins Silva	Trompete	11	Maia
Vasco Pereira de Almeida	Piano	10	Trofa
Vega Sofia Hernández Chong	Dança	6	Maia
Vitor Ramos Pinto	Saxofone	13	Maia
António Rosas Campelo Rocha	Class Band	61	Maia
	Class Band		
Adélio Cândido Azevedo Nogueira Tedim		49	Maia
	Class Band		
Jorge Nelson Martins Pereira		88	Maia
	Class Band		
Marta do Céu Castro Martins Correia		45	Maia
	Class Band		
Agostinho Paulo Ferreira Pinto		47	Vila do Conde
	Class Band		
Beatriz Hora Vieira		20	Maia
	Class Band		
António Agostinho Araújo Vieira		48	Maia
	Class Band		
Artur Vaz Nascimento Mateus		49	Ermesinde
	Class Band		
Bruna Sofia Gomes Silva		16	Vila do Conde
	Class Band		
Fernando Alberto Oliveira Silva		55	Vila do Conde
	Class Band		
Alirio António Guebara Sojo		51	Maia
	Class Band		
Joaquim António Montero Araújo		54	Matosinhos

Anabela Pereira de Oliveira	Class Band	46	Maia
Marta Teles Sarmento	Class Band	39	Maia
Silva Maria Sarmento Alves Lopes Pinto	Class Band	44	Maia

Tabela caracterizadora população discente (alunos) ano letivo 2017/2018

Nome	Curso	Idade	Proveniência
Adélio Cândido Azevedo Nogueira Tedim	Class Band	49	Maia
Afonso Miguel Sousa da Fonseca	Piano	13	Maia
Agostinho Paulo Ferreira Pinto	Class Band	47	Vila do Conde
Alexandre Miguel de Figueiredo Almeida Lima	Flauta	39	Vila do Conde
Ana Beatriz Ventura Azevedo	Dança	12	Maia
Ana Duarte Lessa Maia	Trompete	7	Maia
Ana Leonor Ferreira Vieira	Contrabaixo	13	Maia
Ana Luis de Almeida e Silva	Flauta	7	Maia
Ana Mafalda Neves de Sousa Velho	Violno	15	Alfena
Ana Mafalda Neves de Sousa Velho	Violino	15	Alfena
Ana Miguel Nunes Couto	Violeta	15	Maia
Ana Miguel Pereira Rio Ribeiro da Silva Beneficia de ASE	Piano	10	Maia
Anabela Pereira de Oliveira	Class Band	46	Maia
André Santos Oliveira	Flauta	12	Maia
Anita Rocha Guimarães	Violino	8	Maia
António Agostinho Araújo Vieira	Class Band	48	Maia
António Rosas Campelo da Rocha	Class Band	61	Maia
Beatriz Almeida Cardoso	Violino	14	Maia
Beatriz Hora Vieira	Class Band	20	Maia
Beatriz Ribeiro Martins	Violoncelo	9	Maia
Beatriz Silva Azevedo	Violino	14	Maia
Beatriz Ulisses Melro	Dança	11	Maia
Beatriz Veloso Gonçalves	Dança	10	Maia
Bernardo Sarmento Lopes Pinto	Trompete	11	Maia
Bruna Lopes Fernandes	Piano	18	Maa
Bruna Silva Araújo	Dança	10	Maia
Bruna Silva Araújo	Oboé	10	Maia
Bruna Sofia Gomes Silva	Class Band	16	Vila do Conde
Camila Fernandes Vilar	Dança	5	Maia
Cármén Sá Cunha	Piano	8	Maia
Carolina Aires Pereira Martins	Piano	11	Trofa
Carolina Oliveira Barbosa	Contrabaixo	15	Maia
Catarina Aires Pereira Martins	Flauta	11	Vila do Conde
Catarina Ricardo de Brito Correia	Violeta	11	Maia
Catarina Teixeira Ferreira	Percussão	7	Maia
Clara de Almeida Moutinho	Dança	9	Trofa
Daniel de Sousa Silva	Piano	8	Maia
David Marques Meireles	Viola Dedilhada	14	Maia
Diana Meireles Oliveira	Flauta	14	Maia
Diogo Mota Delgado	Viola Dedilhada	13	Maia
Duarte Nuno Mendes Faria	Violino	16	Maia
Eduardo Oliveira Silva	Violino	9	Maia
Fernando Alberto Oliveira Silva	Class Band	45	Vila do Conde
Fernando Carlos Gonçalves Correia Pinto Queirós	Class Band	59	Maia
Filipe Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Trompete	10	Maia

Francisca Andrade de Sousa	Dança	5	Maia
Francisca Andrade de Sousa	Pré	5	Maia
Francisca Barrote Dias	Pré	5	Maia
Francisca Maria de Amorim Morais e Guedes Fernandes	Dança	7	Maia
Francisca Maria Ferreira da Silva	Percussão	11	Trofa
Francisca Sarmiento Lopes Pinto	Flauta	14	Maia
Francisco Dias Fernandes	Piano	12	Maia
Gonçalo Aroso Pires Palhares Assunção	Percussão	13	Maia
Henrique Magalhães dos Santos	Viola Dedilhada	9	Maia
Hugo Arouca Martins	Viola Dedilhada	9	Maia
Inês Aparício Teles Sarmiento Sousa Silva	Piano	10	Maia
Inês Coelho Moreira Cruz	Oboé	16	Maia
Inês Ferreira da Fonseca Soares	Piano	10	Maia
Inês Miguel Pereira Almeida	Violino	14	Maia
Inês Sofia Lourenço da Rocha Rodrigues Correia	Violoncelo	9	Maia
Joana Ferreira Silva Monteiro Amaral	Piano	10	Maia
Joana Pilão Pinto	Trompete	6	Vila do Conde
João Alexandre Pereira Rocha	Clarinete	11	Maia
João Miguel Carvalho Mateus	Saxofone	7	Maia
João Pedro Maia Guedes Moreira Tedim	Contrabaixo	13	Maia
João Pedro Rodrigues Lima de Sá Duarte	Violoncelo	7	Matosinhos
João Pedro Sousa da Fonseca	Oboé	13	Maia
João Santos Silva Secretário Bonito	Trompa	7	Matosinhos
Joaquim António Monteiro de Araújo	Class Band	54	Matosinhos
Jorge Guilherme Sousa Moreira	Class Band	57	Maia
Jorge Nelson Martins Pereira	Class Band	68	Maia
José Carlos Oliveira Barbosa	Viola Dedilhada	12	Maa
José Guilherme Martins Drogue	Violoncelo	11	Trofa
José Manuel Hernández Frutos	Class Band	35	Maia
José Martim de Sá Bessa	Flauta	13	Maia
José Moreira do Vale	Class Band	60	Alfena
Lara de Souza Pereira da Silva	Dança	6	Maia
Lara Santos Bastos	Piano	14	Maia
Leonor Azevedo da Silva Néri	Violino	8	Maia
Leonor Azevedo Santos	Violela	7	Trofa
Leonor Branca Amorim Ribeiro	Dança	8	Maia
Leonor Mendonça Martins Escada	Pré	5	Maia
Leonor Pereira de Castro	Dança	5	Maia
Leonor Silva Moura Queirós Dias	Fagote	13	Maia
Leticia Lopez Magalhães Borges Inácio	Piano	11	Maia
Luis Pedro de Queiroz Pereira Leite	Piano	10	Vila do Conde
Mafalda Luísa dos Santos Correia Monteiro	Piano	11	Matosinhos
Mafalda Maria Ferreira Silva	Violoncelo	13	Trofa
Mafalda Oliveira Caldas Beleza Vieira	Dança	4	Maia
Mafalda Oliveira Caldas Beleza Vieira	Pré	4	Maia
Mafalda Torres Correia Ferreira Andrade	Classe Conjunto	14	Maia
Malena Gonçalves Botelho	Dança	5	Maia
Manuel Maria Teles Sarmiento Sousa Silva	Curso Livre	8	Maia
Manuel Zeferino dos Santos Coelho	Class Band	61	Ermesinde
Manuela Maria Gil Gomes da Cruz Vergas	Violino	14	Maia
Margarida Magalhães dos Santos	Piano	6	Maia
Margarida Rodrigues Lima de Sá Duarte	Piano	10	Matosinhos
Maria Alejandra Guevara Freitas	Violino	14	Maia
Maria Ana Polidoro dos Santos	Flauta	7	Maia

Maria Clara Garcia Robalo	Dança	5	Maia
Maria de Sá Bessa	Violoncelo	18	Maia
Maria Francisca Leal Ramalho	Violino	7	Maia
Maria Isabel Dias Pereira	Dança	6	Trofa
Maria João do Carmo Marques	Piano	17	Maia
Maria Miguel de Almeida e Silva	Violoncelo	9	Maia
Maria Moreira Soares	Piano	12	Maia
Maria Soeiro Oliveira	Oboé	9	Maia
Maria Teles Sarmiento Sousa Silva	Flauta	13	Maia
Mariana Costa Machado	Dança	6	Maia
Mariana Cruz Pereira	Fagote	14	Maia
Mariana Hora Vieira	Trompete	15	Maia
Mariana Sá Mendes	Violino	9	Maia
Marta do Céu Castro Martins Correia	Class Band	45	Maia
Marta Duarte Guise da Silva Carneiro Aluna NEE	Piano	15	Maia
Marta Luis Mendes Faria	Violino	12	Maia
Marta Luísa Preto Lopes Tedim	Piano	13	Maia
Marta Rosa da Nova	Dança	11	Maia
Marta Rosa da Nova	Piano	11	Maia
Marta Santos Bastos	Saxofone	9	Maia
Marta Teles Sarmiento	Class Band	39	Maia
Martim Dinis dos Santos Correia Monteiro	Flauta	13	Matosinhos
Martim Miguel Monteiro Teixeira	Pré	4	Trofa
Matilde Mendonça Martins Escada	Piano	12	Maia
Matilde Moutinho Velho	Oboé	9	Alfena
Miguel Coelho Moreira Cruz	Trompete	12	Maia
Pedro Cruz Pereira	Saxofone	9	Maia
Pedro Martins Correia	Trompa	13	Maia
Pedro Nuno Pílão Pinto	Piano	13	Vila do Conde
Rafaela Silva Guimarães	Dança	9	Maia
Rodrigo Rocha Guimarães	Viola Dedilhada.	11	Maa
Salomé Ferreira Queirós Maia	Dança	11	Maia
Salomé Ferreira Queirós Maia	Violeta	11	Maia
Salvador Teixeira Rodrigues	Viola Dedilhada	6	Maia
Sílvia Cristina Silva Rebelo	Class Band	43	Maia
Sílvia Maria Sarmiento Alves Lopes Pinto	Class Band	44	Maia
Simão Martins Correia	Percussão	11	Maia
Sofia Isabel Ramos Velho	Violoncelo	9	Maia
Sofia Lima Rafael Ferreira	Flauta	8	Maia
Sofia Martins da Silva	Dança	9	Maia
Sofia Nogueira Martins Dias	Piano	11	Paredes
Sofia Oliveira Silva	Pré	5	Maia
Sofia Ribeiro Pires	Violino	14	Maia
Sofia Rita Gonçalves	Piano	14	Trofa
Sofia Sá Casais	Violeta	14	Maia
Sónia Rute Dias Botelho	Class Band	51	Maia
Susana de Oliveira Meneses Montenegro de Magalhães	Oboé	13	Maia
Tiago da Fonseca Magalhães	Percussão	9	Maia
Tomás da Silva Araújo	Viola Dedilhada	6	Maia
Tomás Martins Silva	Trompete	12	Maia
Vasco Pereira de Almeida	Piano	11	Trofa
Vega Sofia Hernández Chong	Clarinete	7	Maia
Vitor Ramos Pinto	Saxofone	14	Maia
Yamisel Chong Espino	Class Band	38	Maia

6 – Os Cursos

A escola leciona os cursos:

- Cursos Pré-escolar;

- Curso de Iniciação

- Flauta;

- Fagote;

- Clarinete;

- Oboé;

- Percussão:

- Piano;

- Saxofone;

- Trompa;

- Trompete;

- Viola;

- Violino;

- Violoncelo

- Curso Básico de Música em regime articulado, supletivo e livre:

- Flauta;

- Fagote;

- Clarinete;

- Oboé;

- Percussão:

- Piano;

- Saxofone;

- Trompa;

- Trompete;

- Violeta;
- Violino;
- Violoncelo

- Curso Secundário de Música, variante Instrumento e Variante Formação Musical em regime supletivo e livre

Variante instrumento:

- Flauta;
- Fagote;
- Clarinete;
- Oboé;
- Percussão:
- Piano;
- Saxofone;
- Trompa;
- Trompete;
- Violeta;
- Violino;
- Violoncelo

6.1 - Descrição e metas

Pré Escolar

O Pré-escolar destina-se a alunos com idade entre os 4 e 5 anos. Foca-se no desenvolvimento das competências musicais desenvolvidas nos primeiros anos de vida da criança, contribuindo para o seu enriquecimento pessoal e carácter. Durante este período serão introduzidos os conteúdos musicais básicos, de uma forma lúdica, ajudando a criar ou a sustentar o gosto pela música de acordo com os objetivos pedagógicos transversais que se seguem:

- Desenvolvimento da memória musical;

- Desenvolvimento do sentido de pulsação viva e precisa;
- Potenciar competências sociais e cognitivas;
- Melhorar a motricidade fina e grossa;
- Aumentar a atividade cerebral;
- Ligação estreita entre a música e a linguagem;
- Desenvolvimento do pensamento criativo, analítico e estético.

Iniciação Musical

A Iniciação Musical destina-se a alunos com idade entre os 6 e os 9 anos e prolonga-se até ao final do 1º ciclo escolar. Desenvolve os objetivos pedagógicos anteriormente adquiridos ou parte para novas descobertas se o início da aprendizagem musical se iniciar nesta fase. Parte da continuidade ao desenvolvimento das competências musicais desenvolvidas nos primeiros anos de vida da criança, como sendo:

- Desenvolvimento da memória musical;
- Desenvolvimento do sentido de pulsação viva e precisa;
- Desenvolvimento do sentido de frase e forma;
- Desenvolvimento do sentido melódico e contornos melódicos da audição interior, afinação, sentido melódico-harmónico, aprendizagem de notação básica, sensibilização para diferentes sistemas melódico-harmónicos,
- Desenvolvimento da criatividade, especialmente a criatividade musical;
- Desenvolvimento de competências sociais escolares como o respeito pelo outro, timing de participação e cumprimento das tarefas solicitadas.

Curso Básico de Música

O Curso Básico estabelece os fundamentos da formação musical, do domínio de um instrumento, bem como o trabalho da música de conjunto. Este curso é composto por cinco graus, cada um com a duração de um ano letivo, e proporciona aos alunos competências musicais básicas, nomeadamente quanto ao domínio de um instrumento musical.

Os objetivos pedagógicos correspondentes a este nível de formação ao nível do instrumento, no âmbito geral, passam pelo:

- Alcance de qualidade do som;
- Rigor da articulação;
- Controle da afinação (em determinados instrumentos);
- Respeito do texto musical;
- Respeito pelos estilos musicais;
- Domínio técnico;
- Flexibilidade;
- Leitura;
- Interpretação de estudos e peças de carácter contrastante;
- Incremento de valores, atitudes e hábitos de trabalho e estudo.

Pretende-se também que o aluno consiga adquirir as seguintes noções transversais:

- Desenvolvimento rítmico tanto ao nível da precisão do sentido de pulsação como no conhecimento de células rítmicas e ainda compreensão dos compassos;
 - Reconhecimento visual de células rítmicas e compasso de frases rítmicas quer por meio de frases unicamente rítmicas, quer extraídas de excertos melódicos, sejam estes exercícios compostos pelo professor ou pertencentes a obras [leitura];
 - Execução de frases rítmicas por imitação, leitura ou improvisação, seja esta realizada com ou sem marcação da pulsação, utilizando a voz, a caneta, palmas ou por meio de percussão instrumental ou corporal [execução].
 - Desenvolvimento sobre melodia tanto ao nível de intervalos como de frases melódicas, com o necessário conhecimento das escalas que as sustentam: Reconhecimento das escalas usadas [teoria, audição e leitura], do arpejo das tonalidades usadas para construção de uma melodia [teoria e audição interior], dos sons/notas, nome de notas e notação escrita de uma melodia [teoria, audição, escrita e leitura];
- Desenvolvimento criativo consciente [improvisação];
- Reconhecimento de intervalos melódicos e harmónicos [teoria, reconhecimento auditivo e visual e ainda construção];
 - Articulação entre diferentes alturas de sons com ritmo [audição e leitura]; Articulação entre diferentes alturas de sons com harmonia [teoria, conhecimento dos principais graus tonais harmónicos, audição polifónica].
- Desenvolvimento sobre harmonia: Compreensão dos graus harmónicos e sua relação com os graus melódicos [teoria, audição interior];

Após a conclusão deste curso o aluno pode optar pelo prosseguimento de um curso Secundário de Música.

Curso Secundário de Música.

Destina-se a alunos que tenham concluído um curso básico na área da música, ou que, não tendo concluído um curso básico na área da música, possuam habilitação do 9.º ano de escolaridade ou equivalente e as competências necessárias à admissão no curso. Este curso prevê a aquisição de conteúdos e competências avançadas alargando o leque de formação às Ciências Musicais e tem como partida as competências básicas adquiridas anteriormente.

Os objetivos pedagógicos correspondentes a este nível de formação ao nível do instrumento, no âmbito geral, passam por:

-Aperfeiçoamento de qualidade do som, rigor da articulação, controle da afinação (em determinados instrumentos), respeito do texto musical, respeito pelos estilos musicais, domínio técnico, flexibilidade, leitura, interpretação de estudos e peças de carácter contrastante, associados a repertório de nível pré-universitário.

Desenvolvimento de todos os conteúdos adquiridos no Curso Básico com aprofundamento em várias áreas:

- Compreensão mais aprofundada dos compassos, com diferentes unidades de tempo e relacionados entre si de forma diversa.

- Desenvolvimento criativo consciente [improvisação]; Reconhecimento de intervalos melódicos e harmónicos num âmbito mais alargado que no Curso Básico [teoria, reconhecimento auditivo e visual e ainda construção];

- Desenvolvimento sobre harmonia: Compreensão dos graus harmónicos e sua relação com os graus melódicos [teoria, audição interior]; Reconhecimento de graus harmónicos [teoria, audição, leitura]; Reconhecimento de cadências [teoria, audição, leitura]; Articulação entre harmonia e análise musical.

- Análise e educação musical seja esta puramente teórica, por leitura ou por audição, como competência por si só ou para complemento de outras competências, de instrumentos e da época em que se podem inserir, de alguns períodos da História da Música por audição de excertos, de algumas formas musicais inseridas em excertos que foram incluídos nas aulas (como por exemplo ABA, Rondó, etc.);

- Conhecimento de algumas obras ilustrativas da evolução histórica;

- Desenvolvimento de sentido crítico no que se refere a audição e interpretação musical;

- Conhecimento de posturas e atitudes aceitáveis no músico e no público ouvinte;

Curso de Dança em Regime Livre

O ensino de dança, iniciou-se no Conservatório de Música da Maia, no ano letivo, 2012/2013, como uma necessidade de complementaridade da oferta à população Maiata, relativamente ao ensino artístico da música. Constituiu assim, uma preocupação do município o alargamento e expansão, da oferta artística, nascendo o curso livre de Dança, com 2 classes: preparatório, dos 4 anos aos 6 anos e o Grau I, dos 7 anos 10 anos.

2 – Estrutura e Critérios de Avaliação

De acordo, com a afluência do número de alunos, a escola, foi crescendo, abrindo novas turmas, para dar resposta à procura, assim como sentiu-se a necessidade de os alunos de dança, frequentarem aulas de formação musical, orientada para as necessidades psicomotoras da dança, como o ritmo, as dinâmicas e a correspondência melódica com o movimento. No que concerne, à frequência, o curso está organizado em 2 tempos de 45 min para a dança criativa, 2 tempos de 45 min para o grau I e 2 tempos de 60 min, para o Grau II.

Preocupamo-nos em oferecer um ensino de qualidade, assim o acompanhamento das aulas de ballet, nas turmas mais crescidas, é efectuado, uma vez por semana, por um pianista acompanhador.

Preparatório 4-6 anos

Conteúdos Abordados: Dança Criativa

Pensando nos mais pequenos, de tenra idade, trabalhamos a imaginação e a criatividade, o “brincar aos faz de conta”, que é muito importante nestas idades, tanto na construção da personalidade como no desenvolvimento motor.

Critérios de Avaliação:

- 1 – Coordenação
- 2 – Flexibilidade
- 3 – Musicalidade
- 4 – Expressão

Grau I – 7 aos 9 anos

Conteúdos Abordados: Técnica de Dança Clássica

Nesta faixa etária, iniciamos o trabalho de Ballet Clássico, posicionamento do corpo na barra, as posições dos pés, dos braços, movimentos conjugados, exploração dos deslocamentos e aprendizagem dos skills motores da técnica de dança clássica.

Critérios de Avaliação:

- 1 – Postura
- 2 – Coordenação intersegmentar
- 3 – Flexibilidade
- 4 – Skills motores

Grau II – 10 aos 12 anos

Conteúdos Abordados: Técnica de Dança Clássica

Nesta faixa etária, continuamos o trabalho de Ballet Clássico, postura e alinhamento, movimentos conjugados, iniciação à técnica de pontas, exploração dos deslocamentos com pirouettes, aprendizagem e aperfeiçoamento dos skills motores da técnica de dança clássica.

Critérios de Avaliação:

- 1 – Postura e alinhamento
- 2 – Coordenação intersegmentar
- 3 – Flexibilidade
- 4 – Skills motores
- 5 – Expressão
- 6 – Musicalidade

3 – Actividades

O curso livre de Dança, tem planeado quatro actividades (2 aulas abertas, o espetáculo final de ano e avaliação final) estruturantes do seu plano anual:

- Aula aberta à comunidade, final do 1º período;
- Aula aberta à comunidade, final do 2º período;
- Espetáculo final de ano;

- Avaliação final das aprendizagens, com professora convidada da EDCN.

As aulas abertas, têm decorrido como instrumento de verificação das aprendizagens ao longo de cada período letivo, onde encarregados de educação, podem assistir à evolução técnica e artística dos seus educandos. Assim, como representa uma oportunidade de experiência de palco, uma vez que se realizam na Venepor, nos horários estipulados para as aulas.

O espetáculo final de ano, é o momento onde os nossos alunos, experienciam o “ser bailarino”, desde a preparação da coreografia, das personagens, das emoções transmitidas, trabalho feito em contexto de sala de aula, até ao dia do espetáculo. Partilham a experiência dos ensaios preparatórios, o nervosismo do ensaio geral, até ao momento único do espetáculo, com o guarda-roupa, maquilhagem e os adereços. A dança, deu sempre o seu contributo para o momento que marca o final do ano letivo, nos primeiros anos, optou-se por fazer a reposição de repertório clássico, encaixando-se no projeto da escola, através da orquestra que reproduziu trechos de bailados, tocando ao vivo. No entanto, a partir do ano letivo 2015/2016, a escola optou por fazer um espetáculo único, em que cada grupo e vertente da escola faziam parte de um TODO. São destes momentos únicos, que fazem do ensino artístico, uma experiência que os alunos levam para a vida ...

De forma, a credibilizar e dignificar a formação dada aos alunos, é realizada, como fecho do ano letivo uma prova prática de avaliação em dança, em que os alunos reproduzem os exercícios abordados durante o ano letivo, em contexto de aula. Nessa aula, convidamos uma docente da Escola Artística do Conservatório Nacional de Dança, para assistir e avaliar os nossos alunos, através de um protocolo existente entre aquela instituição de ensino e o Conservatório de Música da Maia.

6.2 – Classes de Conjunto

Classes de conjunto:

As classes de conjunto são disciplinas que estimulam a utilização e aquisição de competências em prol de um trabalho musical de equipa, seja ele através da voz, do corpo, ou da utilização de um instrumento musical. Nesta disciplina pretende-se desenvolver uma audição e compreensão musical aliada à polifonia ou até mesmo à unidade sonora permitindo ao aluno desenvolver capacidades de execução ao nível da fusão tímbrica e da afinação conjunta, entre outras.

Classe de conjunto de Iniciação:

Esta classe de conjunto prevê a utilização da voz (coro) bem como a movimentação e utilização do corpo ou instrumentos musicais. Pretende, portanto, ajudar a criar as bases necessárias no âmbito do trabalho musical de conjunto, através de metodologias essencialmente lúdicas.

Orquestra Básico:

Trata-se de uma orquestra que reúne os instrumentos de sopro, cordas friccionadas e percussão. O ingresso nesta classe de conjunto dá-se a partir do 1.º grau. Pretende-se, nesta Classe de Conjunto, desenvolver estudos ao nível dos segundo e terceiro ciclos, aliados à prática orquestral (sopros, cordas e percussão), desenvolvendo repertório variado de diferentes estilos e épocas.

Orquestra (a partir do 3.º grau):

Trata-se de uma orquestra que reúne os instrumentos de sopro, cordas friccionadas e percussão. O ingresso nesta classe de conjunto dá-se a partir do 3º grau. Pretende-se, nesta Classe de Conjunto, desenvolver estudos ao nível do terceiro ciclo e secundário, aliados à prática orquestral (sopros, cordas e percussão), desenvolvendo repertório variado de diferentes estilos e épocas.

Coros:

Todos os estudantes de música devem assumir a experiência de cantar em conjunto. A voz, instrumento que faz parte de nós. Esta disciplina pretende proporcionar aos alunos dos Cursos Básico e Secundário uma experiência vocal expressiva e criativa, através do contacto com o repertório da música coral e coral sinfónica.

Música de Câmara

Objetivos da disciplina:

É uma disciplina de crucial importância para o desenvolvimento das aprendizagens dos alunos, onde surge a possibilidade destes tomarem contacto com outros alunos de outros instrumentos e experienciarem outras formas de aprendizagem, quer em contexto de grupo, quer em partilha de experiências. A prática de música em conjunto é de extrema importância para formação de um músico, que tem como objetivo a expressão musical em grupo, numa partilha de competências técnico-musicais, que resultam numa comunicação e transação de conhecimentos entre estes.

Conteúdos técnicos:

- Análise e interpretação de obras de diferentes estilos musicais;
- Aplicação dos conhecimentos ao acompanhamento de um ou vários solistas;

- Equilíbrio sonoro e de planos;
- Agógica e dinâmica;
- Equilíbrio nos ataques dentro da diversidade das respostas, equilíbrio sonoro, articulação e fraseado;

Conteúdos programáticos:

- Interpretar obras de distintas épocas e estilos dentro do grupo;
- Ler uma obra de pequena dificuldade no grupo à prima vista;
- Estudar autonomamente as obras do repertório escolhido;
- Participar publicamente nas diferentes audições do período;

Metodologia a adotar:

- Incentivar o desenvolvimento das capacidades interpretativas;
- Exemplificação por parte do professor e imitação pelo aluno sempre que necessário;
- Incentivar o aluno a ter uma opinião crítica sobre cada obra e como esta deve ser interpretada;

Competências:

- Revelar conhecimento e competências nos domínios técnicos e musicais;
- Conhecer e aplicar diferentes formas de estudo;
- Interpretar as obras com rigor do texto musical, compreensão do estilo e forma;

- Revelar competências relacionadas com a performance, nomeadamente, concentração, domínio físico/emocional, memória
- Desenvolver a autoavaliação e sentido crítico;

6.3 – Outros Projetos

Teatro Musical

Um dos maiores objetivos da nossa escola é transformar os nossos alunos em artistas. Em artistas completos, criando, para tal, formas e ofertas, que lhes permitam experimentar as várias componentes das artes performativas e que, ao mesmo tempo, permitam a integração total de todos os níveis e tipos de formação disponíveis na escola. A interdisciplinaridade é o instrumento central na concretização deste projeto. Com este instrumento temos conseguido resultados artísticos de elevadíssimo nível mas sobretudo resultados humanos, motivacionais, de expressão e criatividade, em limites cada vez mais altos.

O Teatro Musical, assumiu um lugar central neste objetivo, isto porque, permite a integração absoluta de todas as valências da escola e, por outro lado, permite que todos os alunos, em determinados momentos do ano letivo, sejam um pouco músicos, um pouco bailarinos e um pouco atores.

O nosso primeiro musical foi «A Bela e o Monstro» apresentado como espetáculo de encerramento do ano letivo 2013/2014

No último triénio realizamos os seguintes musicais:

- À Procura de um Pinheiro (Natal de 2015)
- Patinho Feio (Férias Musicais Verão 2016);
- Romeu e Julieta (Espetáculo de Encerramento ano letivo 2016/2017);
- Robin dos Bosques (Férias Musicais Verão 2017);
- A Estalagem de Belém (Natal de 2017);
- Lendas das terras da Maia – A Lenda da Campa do Preto (Espetáculo de Encerramento ano letivo 2017/2018):
- O Rei Ric (Férias Musicais Verão 2018)

Concurso Interno Prémio Manuel Ivo Cruz

Momento que encerra cada um dos nossos anos letivos há 15 anos.

Este é um concurso interno, na área do Instrumento e da Composição que se alarga unicamente a alunos externos que sejam, noutra escola, alunos dos nossos docentes.

É um momento de partilha de experiências, conhecimentos e de convívio, entre alunos internos e externos, do mesmo professor.

São objetivos deste Concurso:

- Estimular e promover o estudo Individual;
- Desenvolver a interação e inter-relacionamento entre alunos;
- Enriquecer o currículo dos participantes;
- Motivar e incrementar o progresso na aprendizagem;
- Reconhecimento do melhor que cada aluno tem a dar em contexto extra aula.

Ensemble de Guitarras

Esta Formação foi criada no ano letivo 2015/2016, tendo por objetivos:

- Integrar alunos do curso de instrumento (Viola Dedilhada) de diferentes graus;
- Permitir a estes alunos, fazerem música de conjunto no âmbito do instrumento que estudam;
- Possibilitar a abordagem de repertório diversificado, passando por épocas e estilos variados;
- Aumentar a motivação para o estudo do instrumento;
- Permitir maior número de apresentações públicas e chegar a um público mais vasto e diversificado.

Ensemble Vocal Notas Soltas

O Ensemble Vocal Notas Soltas surgiu em 2009 no Conservatório de Música da Maia, em contexto de trabalho de desenvolvimento polifónico nas aulas de Formação Musical, seguindo-se a gradual evolução para integração nas classes de conjunto do Conservatório enquanto coro de câmara. Desde então, com vista a alcançar a qualidade, entusiasmo e empenho dos seus intervenientes, o Ensemble Vocal Notas Soltas já se apresentou de norte a sul de Portugal em diversos concertos em algumas das mais importantes salas de espetáculo e igrejas.

Em 2009, o grupo foi o anfitrião do Festival Coral "Voz em Voz". De 2009 a 2012 participou no evento "1001 Músicos", promovido pela Agência Nacional de Educação e Qualificação de Portugal.

Participou também em vários festivais corais internacionais. Em Novembro de 2010, o coro apresentou-se no 20th International Festival of Advent and Christmas Music with Petr Eben Prize, em Praga (República Checa), onde lhe foi atribuído o diploma de prata na categoria de coros de câmara. Em Outubro de 2012, participou pela primeira vez no Festival Internacional Tonen 2000, na Holanda. Em Outubro de 2013 o Ensemble Vocal Notas Soltas participou no Sligo International Choir Festival, na Irlanda, onde recebeu o primeiro prémio na categoria de música gospel. Em 2014 o coro competiu no Freamunde International Choir Competition, em Portugal, onde recebeu o terceiro prémio na categoria de música sacra. Em Outubro de 2015, participou no Festival Coral Canta Al Mar em Callela, Spain, onde lhe foram atribuídos diplomas de ouro nas categorias de música sacra e de coros de câmara. Finalmente, em 2017 este coro apresentou-se em competições nas cidades de Aveiro, Portugal e Riga, Letónia nos concursos Festival internacional de Coros de Aveiro e European Choir Games, respetivamente, obtendo o segundo lugar na competição portuguesa e a medalha de prata na competição internacional, nas categorias de Música Sacra e Secular

O Ensemble Vocal Notas Soltas tem sido alvo de elogios na imprensa local e regional, nomeadamente nas publicações nº 462 de Julho de 2009 e nº 496 Março de 2010 no jornal Primeira Mão da Maia, bem como na publicação nº 171 de Outubro de 2014 do Jornal de Notícias. Recebeu também vários votos de louvor pela Assembleia Municipal da Maia e reconhecimento pela Câmara Municipal da Maia

Coro de Pais:

O Coro de Pais é um grupo dinâmico que funciona como laboratório de aprendizagens básicas e culturais, proporcionando ainda uma melhor compreensão da linguagem musical. Pretende-se deste modo, através da voz e do trabalho musical de conjunto, que os Encarregados de Educação possam integrar a escola no seu todo, participando ativamente na sua atividade artística e na dos seus educandos.

ClassBand:

NCM CLASSBAND é um projeto educativo centrado nos instrumentos de Sopro e Percussão, tendo como base o sistema de ensino e metodologia CLASSBAND. O objetivo principal da NCM é proporcionar a aprendizagem musical a um número alargado de pessoas, sem com isso implicar conhecimentos prévios de música ou um investimento financeiro e de tempo significativos. Consequentemente espera cativar o maior número possível de pessoas para a prática musical e a criação de novos públicos.

A NCM dispõe de instrumentos e métodos próprios, que disponibiliza aos alunos para a utilização nas suas aulas, mediante uma propina mensal, não têm assim os alunos de comprar instrumentos e métodos. A sua metodologia de ensino tem por base a prática instrumental em conjunto, de uma forma descontraída, proporcionando aos alunos uma evolução teórico-prática bastante completa, abrangente e motivacional.

Jornadas de Formação e Cultura Musical

As atividades desenvolvidas no âmbito das disciplinas de Formação Musical, Análise e Técnicas de Composição e História da Cultura das Artes (História da Música) são importantes para o

desenvolvimento das competências necessárias para o estudante de música, para o ouvinte informado e posteriormente para o músico amador ou profissional.

Cientes que as aulas não comportam todos os conhecimentos que se desejariam abordar em termos de uma educação musical mais ampla, pretendemos promover uma atividade que evoque de forma lúdica assuntos abordados, mas não avaliados, nas referidas disciplinas. Desejamos, pois, incrementar a relação da comunidade educativa do Conservatório de Música da Maia e motivar os alunos para a aprendizagem musical em geral. Num plano mais transversal do plano educativo, e associado ao desenvolvimento social e humano dos nossos educandos, pretendemos fomentar a interação de alunos de diversos instrumentos, idades e graus de aprendizagem, através da partilha de conhecimentos, do exercício da tolerância, da autonomia e desenvolvimento do espírito de colaboração.

Cada Jornada tem a sua proposta de plano de trabalho, que sempre inclui um workshop sobre uma temática relacionada com a aprendizagem musical e um concurso com duas partes: criação de uma música para apresentar e perguntas sobre Teoria e Análise Musical e História da Música.

Esta atividade tem sido e, contamos continue a ser, desenvolvida na interrupção letiva do Natal.

Património VIVO (em parceria com a Câmara Municipal da Maia)

Uma das ideias chave do projeto Património VIVO, é a dinamização do património material, através da organização de espetáculos em imóveis ou locais de valor patrimonial extraordinário, seja arquitetónico, urbano ou natural, concedendo à obra musical uma dimensão cénica notável.

Neste sentido é pretendido através deste projeto criar um instrumento para a educação patrimonial, capaz de difundir e valorizar o extenso legado histórico das Terras da Maia.

Consideramos que o envolvimento da comunidade de uma forma interativa, através de atividades lúdicas e pedagógicas em contexto cultural e social, reforça o interesse pela história e pelo património local, promove o orgulho pelo passado e contribui para o desenvolvimento de novos saberes e competências.

Expressões da Música, programa de concertos regulares (em parceria com a Câmara Municipal da Maia)

Com o objetivo de fidelizar e desenvolver públicos na área da Música, este programa prevê a realização de concertos mensais, como estratégia de abrangência ampla que procura dar resposta às expectativas e opções de públicos que se interessam por géneros musicais distintos.

Com este projeto procuramos chegar a públicos diversificados e consolidar hábitos de procura de bens culturais. Neste sentido, será realizado um concerto mensal, nos diversos espaços disponíveis.

INculturarte (em parceria com a Câmara Municipal da Maia)

Este projeto insere-se num programa alargado de inclusão Social que o Município da Maia desenvolve no âmbito da ação social, da cultura e das artes, promovendo a formação e a disponibilização de recursos de aprendizagem e conhecimento para cidadãos com necessidade especiais, fracos recursos económicos e institucionalizados. Neste projeto inserem-se os seguintes subprojectos:

- **A Música Vai à escola** – projeto destinado à faixa etária pré. Escolar. Pretende-se, desta forma, levar a estas crianças a mesma formação lecionada no Conservatório no curso pré-escolar, desenvolvendo-lhes as mesmas competências que são desenvolvidas nos nossos alunos:

- **«Orquestra Geração»** - Com o mesmo princípio criador e fundador do projeto na América Latina, levar às crianças e jovens de ensino básico e secundário a possibilidade de desenvolvimento, aprendizagem, inclusão e participação cívica e social, através da Música;

- **Class Band para Idosos** – Promover um envelhecimento ativo, inclusão e participação na vida social e cívica, manutenção do estado de atividade mental e saúde mental através da Música.

Projetos Férias Musicais

Conjuntos de atividades devidamente estruturadas e sistematizadas de caráter lúdico-pedagógico que permitem a crianças e jovens não alunos da escola participar numa série de eventos com o intuito de experienciarem as vivências dos alunos do EAE.

Atividades desenvolvidas nas instalações do Conservatório de Música da Maia, em períodos interrupções letivas ou férias de verão.

Objetivos:

- Conhecerem e contactarem com instrumentos diversos;
- Desenvolvimento de algumas competências na área do manuseamento e tirar som de alguns instrumentos;
- Desenvolvimento do interesse e gosto pelo cantar e desenvolvimento de algumas competências sobre como cantar em conjunto;
- Jogos de ritmos e coordenação entre instrumento/vos e movimentos físicos;
- Noções de movimento e ritmo ao nível da dança (movimento) e representação;
- Desenvolvimento da consciência ambiental mediante a construção de alguns instrumentos a partir da reciclagem e improvisação de cenários e adereços;
- Integração das experiências e apresentação de um mini musical onde estarão espelhadas todas as competências trabalhadas.

Estágio Orquestra de Sopros

- Enquadramento

Nos últimos anos tem-se notado no panorama musical português um aumento na quantidade (e qualidade) das Orquestras de Sopros, compostas por jovens estudantes de música ligados a Conservatórios e Academias. Com efeito são bastantes os estágios de Orquestra que existem em várias zonas do País, proporcionando a um grande número de jovens experiências enriquecedoras tanto a nível musical como social. Estágios estes que se revelam uma forte fonte de aquisição de competências várias e um intercâmbio de experiências e saberes entre os jovens (alunos). No que diz respeito ao nosso concelho e à Cidade da Maia, onde se insere o Conservatório de Música da Maia (CNSVM), temos conhecimento de que existe um grande número de jovens estudantes de música e em especial instrumentos de sopro e percussão, que frequentam várias instituições musicais e culturais, como Conservatórios, Escolas e Academias de Música e Bandas de Música, tanto no nosso concelho como fora deste. A criação deste estágio sob a alçada do Conservatório de Música da Maia e o seu departamento de Sopros e com o apoio da Camara Municipal da Maia, através do seus pelouros da Cultura e Educação, seria pois uma oportunidade de proporcionar, não só aos alunos do CNSVM, mas a todos os jovens estudantes do concelho, uma experiência única em termos socioculturais e uma atividade lúdica levada a cabo pelo conservatório aberto a toda a comunidade local, com a possibilidade de realização de concerto final (ou concertos) em vários pontos do concelho.

- Objetivos

- Aperfeiçoar o nível artístico e interpretativo dos alunos (do CMMMAIA e alunos externos);

- Fomentar nos alunos a capacidade de trabalhar repertório mais exigente e diferente num curto espaço de tempo;

- Proporcionar a oportunidade de todos os alunos experimentarem diferentes metodologias de trabalho;

- Ampliar o conhecimento dos alunos no que se refere a diferentes compositores e repertórios próprios para este tipo de formações;

- Sensibilizar para a importância dos aspetos comportamentais no trabalho de conjunto;

- Estimular o intercâmbio de experiências e saberes com os alunos de outras escolas;

- Promover o bom nome do Conservatório de Música da Maia.

- Oferecer à comunidade um Concerto com o repertório trabalhado no estágio em locais a designar, como o Auditório Municipal, entre outros.

- Destinatários

Alunos ou ex-alunos do CNSVM, alunos de outras Escolas de Ensino Artístico Especializado de Música, jovens pertencentes a instituições culturais como escolas de das Bandas de Música existentes no concelho. Embora não esteja estabelecido um limite de idade a facha etária aconselhável será entre os 12 e os 23 anos.

- Provas de Admissão

As provas de seleção só serão efetuadas se o número de inscrições ultrapassar as necessidades de cada naipe. Será estabelecida uma data prevista para as provas de seleção.

O critério das provas será baseado na capacidade e aptidão artística dos candidatos.

- Certificação

Os participantes receberão o respetivo diploma comprovativo de participação.

- Planificação

A planificação será elaborada pelo departamento de Sopros do CMCMAIA, tendo em atenção as datas e a carga horária necessária para a concretização do projeto.

- Maestro convidado/Coordenador

A execução de um estágio deste género pode, se assim o departamento de Sopros entender, assentar no convite de um Maestro Externo ao Conservatório e que seja uma referência tanto nacional como internacional. O seu perfil será deliberado pelo departamento tendo em conta o trabalho com jovens e o nível pretendido.

No entanto deverá ser eleito pelo departamento um Maestro Coodenador, que coordene toda a parte logística e de apoio ao Maestro convidado. Todo o departamento de Sopros deverá, no entanto, envolver-se no processo organizacional do evento.

- Constituição da Orquestra

A constituição ideal da Orquestra será a seguinte: no entanto alguns naipes poderão sofrer alterações dependendo do número de inscitos e do equilíbrio pretendido.

1 Flautim; 4 Flautas; 2 oboés; 1 Corne Inglês; 15 Clarinetes; 2 Clarinetes Baixo; 4 Fagotes; 1 Saxofone Soprano; 4 Saxofones alto; 3 Saxofones Tenor; 1 Saxofone Barítono; 7 Trompetes; 6 Trompas; 4 Trombones; 3 Bombardinos; 3 Tubas; 2 Contrabaixos Cordas; 6 Percussão.

7 – Avaliação do projeto

O presente Projeto Educativo será avaliado no final de cada ano letivo e/ou sempre que se considerar necessário.

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente acordes:

- Maiores e menores

⇒ Trabalho sensorial utilizando as funções tonais:

- I IV e V graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos:

Simples	Compostos
2/4, 3/4, 4/4	6/8

Ser capaz de ler:

- Clave de Sol (2ª linha)
- Clave de Fá (4ª linha)
- Em pauta dupla (alternando as duas claves)

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica em DB/DT e nas tonalidades Maiores, menores e nos modos

⇒ Saber escrever qualquer escala Maior.



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

2º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas que poderão incluir as seguintes "células":

Unidade de tempo = Semínima	Unidade de tempo = Semínima com ponto

⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Classificação e construção
2ªM – 2ªm – 3ªM – 3ªm – 4ªP – 5ªP – 8ªP	Todos (A e d) na pauta dupla

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, até 2 alterações
- Menores, até 1 alteração, nas formas natural e harmónica

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, nas tonalidades propostas.

⇒ Ser capaz de fazer ditados de sons até ao intervalo de 5ª e 8ª, dentro das tonalidades estudadas.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a uma voz, até ao intervalo de 3ª, com as seguintes características:

Tonalidades	Células rítmicas
Dó M, Fá M, Sol M e lá m	

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores e diminutos

⇒ Trabalho sensorial utilizando as funções tonais:

- I IV e V graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos:

Simples	Compostos
2/4, 3/4, 4/4	6/8, 9/8, 12/8

⇒ Ser capaz de ler:

- Clave de Sol (2ª linha)
- Clave de Fá (4ª linha)
- Em pauta dupla (alternando as duas claves)
- Em pauta dupla (leitura vertical)

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica em DB/DT e nas tonalidades Maiores, menores e nos modos

⇒ Saber escrever qualquer escala Maior e menor (nas formas natural, harmónica e melódica)



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

3º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas que poderão incluir as seguintes "células":

Unidade de tempo = Semínima	Unidade de tempo = Semínima com ponto

⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Classificação e construção
2ªM – 2ªm – 3ªM – 3ªm – 4ªP – 5ªP – 6ªM – 6ªm – 8ªP	Todos, com alternância de clave

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, até 2 alterações
- menores, até 2 alterações, nas formas natural e harmónica

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, nas tonalidades propostas.

⇒ Ser capaz de fazer ditados de sons até ao intervalo de 5ª e 8ª, dentro das tonalidades estudadas.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a uma voz, até ao intervalo de 3ª, com as seguintes características:

Tonalidades	Células rítmicas
Dó M, Fá M, Sol M e lá m	

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a duas vozes

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores (no estado fundamental e inversões) e diminutos

⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:

- I IV e V graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos:

Simples	Compostos
2/4, 3/4, 4/4	6/8, 9/8, 12/8

⇒ Ser capaz de ler:

- Clave de Sol (2ª linha)
- Clave de Fá (4ª linha)
- Em pauta dupla (alternando as duas claves)
- Em pauta dupla (leitura vertical)
- Clave de Dó (4ª linha)

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação entoada sem o nome das notas, e com o ritmo dado

⇒ Saber escrever qualquer escala Maior, menor (nas formas natural, harmónica e melódica) e Cromática



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

4º GRAU

⇒ Ser capaz de identificar frases rítmicas que poderão incluir as seguintes "células":

Unidade de tempo = Semínima	Unidade de tempo = Semínima com ponto

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas que poderão incluir as seguintes "células":

Unidade de tempo = Semínima	Unidade de tempo = Semínima com ponto

= 1 = 1

E todas estas células com as unidades de tempo

= 1 = 1


⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Classificação e construção
2ªM – 2ªm – 3ªM – 3ªm – 4ªP – 4ªA(5ªd) – 5ªP – 6ªM – 6ªm – 7ªM – 7ªm – 8ªP	Todos, com alternância de clave

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, até 3 alterações
- menores, até 3 alterações, nas formas natural, harmónica e melódica

- ⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, nas tonalidades propostas.
- ⇒ Ser capaz de fazer ditados de sons até ao intervalo de 5ª e 8ª, dentro das tonalidades estudadas.
- ⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a uma voz, até ao intervalo de 3ª, com as seguintes características:

Tonalidades	Células rítmicas
Dó M, Fá M, Sol M e lá m	

- ⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a duas vozes
- ⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:
 - Maiores, menores e diminutos (no estado fundamental e inversões) e aumentados
- ⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:
 - I IV V I6 e V6 graus, nos modos Maior e menor
- ⇒ Trabalho nos compassos:

Simple	Compostos
2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 4/2, 2/8, 3/8, 4/8	6/8, 9/8, 12/8, 6/4, 9/4, 12/4, 6/16, 9/16, 12/16

- ⇒ Ser capaz de ler:
 - Clave de Sol (2ª linha)
 - Clave de Fá (4ª linha)
 - Em pauta dupla (alternando as duas claves)
 - Em pauta dupla (leitura vertical)
 - Clave de Dó (4ª linha)
 - Clave de Dó (3ª linha)
- ⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação:
 - entoada sem o nome das notas com cadência à dominante, à tónica e à relativa Maior
 - entoada com o nome das notas, e com o ritmo dado
- ⇒ Saber escrever qualquer escala Maior, menor (nas formas natural, harmónica e melódica), Cromática, Mista ou Hexáfona



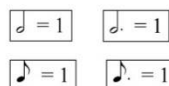
PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

5º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas que poderão incluir as seguintes "células":

Unidade de tempo = Semínima	Unidade de tempo = Semínima com ponto
<p>Colocar ligaduras no início do tempo, ritmos sincopados</p>	<p>Colocar ligaduras no início do tempo, ritmos sincopados</p>

E todas estas células com as unidades de tempo



⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Classificação e construção
2ªM – 2ªm – 3ªM – 3ªm – 4ªP – 4ªA(5ªd) – 5ªP – 6ªM – 6ªm – 7ªM – 7ªm – 8ªP	Todos, com alternância de clave

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, até 4 alterações
- menores, até 4 alterações, nas formas natural, harmónica e melódica

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, nas tonalidades propostas.

⇒ Ser capaz de fazer ditados de sons até ao intervalo de 5ª e 8ª, dentro das tonalidades estudadas.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a uma voz, até ao intervalo de 3ª, com as seguintes características:

Tonalidades	Células rítmicas
Dó M, Fá M, Sol M e lá m	

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico a duas vozes

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores e diminutos (no estado fundamental e inversões), aumentados e sétima da dominante

⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:

- I IV V I6 V6 e VI graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos:

Simple	Compostos
2/4, 3/4, 4/4, 2/2, 3/2, 4/2, 2/8, 3/8, 4/8	6/8, 9/8, 12/8, 6/4, 9/4, 12/4, 6/16, 9/16, 12/16

⇒ Ser capaz de ler:

- Clave de Sol (2ª linha)
- Clave de Fá (4ª linha)
- Clave de Dó (4ª linha)
- Clave de Dó (3ª linha)
- Com 3 claves diferentes (leitura vertical)

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação:

- entoada com o nome das notas, e com o ritmo dado
- entoada com o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica, utilizando os graus previstos na harmonia

⇒ Saber escrever qualquer escala Maior, menor (nas formas natural, harmónica e melódica), Cromática, Mista, Hexáfona, Hispano-Árabe ou Cigano-húngara



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

6º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas com as seguintes características:

Escrita	Unidade de tempo = Semínima com ponto
tempo = tempo (t=t) semínima = 1 mínima = 1 colcheia = 1	tempo = tempo (t=t) parte = parte (p=p) Semínima com ponto = 1 mínima com ponto = 1 colcheia com ponto = 1

⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Escrita
Até duas oitavas	Iniciar o ditado melódico atonal

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, todas as alterações
- menores, todas as alterações, nas formas natural, harmónica e melódica
- todas as escalas e modos aprendidos

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, em qualquer tonalidade ou modo.

⇒ Ser capaz de fazer entoações de reportório modal (dórico e frígio) e atonal

⇒ Ser capaz de fazer um ditado de preenchimento de espaços.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico tocado a quatro vozes para retirar o Soprano e Baixo, sendo dado o Alto e Tenor

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores e diminutos (no estado fundamental e inversões), aumentados, sétima da dominante, sétima menor e sétima diminuta

⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:

- I IV V I6 V6 VI V/V e V/VI graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos irregulares:

- 5/8 e 7/8

⇒ Ser capaz de ler:

- todas as claves aprendidas anteriormente (melódica ou verticalmente)
- clave de Dó (1ª linha)

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação:

- rítmica com compassos irregulares



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

7º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas com as seguintes características:

Escrita	Unidade de tempo = Semínima com ponto
tempo = tempo (t=t) parte = parte (p=p) semínima = 1 mínima = 1 colcheia = 1	tempo = tempo (t=t) parte = parte (p=p) tempo = parte (t=p) parte = tempo (p=t) Semínima com ponto = 1 mínima com ponto = 1 colcheia com ponto = 1

⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Escrita
Qualquer intervalo	Continuar o ditado melódico atonal

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, todas as alterações
- menores, todas as alterações, nas formas natural, harmónica e melódica
- todas as escalas e modos aprendidos

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, em qualquer tonalidade ou modo.

⇒ Ser capaz de fazer entoações de repertório modal (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e atonal

⇒ Ser capaz de fazer um ditado de preenchimento de espaços.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico tocado a quatro vozes para retirar o Soprano, Alto e Baixo, sendo dado o Tenor

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores e diminutos (no estado fundamental e inversões), aumentados, sétima da dominante, sétima menor, sétima diminuta, sétima da sensível e sétima Maior

⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:

- I IV V I6 V6 VI V/V V/VI V6/4-5/3 V4-3 IV6 V6/V graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos irregulares:

- todos

⇒ Ser capaz de ler:

- todas as claves aprendidas anteriormente (melódica ou verticalmente)
- clave de Dó (2ª linha)
- leitura vertical com 4 claves

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação:

- entoada com nome de notas, em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado no piano



PLANIFICAÇÃO DE FORMAÇÃO MUSICAL

8º GRAU

⇒ Ser capaz de ler e identificar frases rítmicas com as seguintes características:

Escrita	Unidade de tempo = Semínima com ponto
tempo = tempo (t=t) parte = parte (p=p)	tempo = tempo (t=t) parte = parte (p=p) tempo = parte (t=p)
tempo = parte (t=p) parte = tempo (p=t)	parte = tempo (p=t)
qualquer combinação	qualquer combinação
semínima = 1 mínima = 1 colcheia = 1	Semínima com ponto = 1 mínima com ponto = 1 colcheia com ponto = 1

⇒ Ser capaz de identificar os seguintes intervalos (melódicos e harmónicos):

Auditivamente	Escrita
Qualquer intervalo	Continuar o ditado melódico atonal

⇒ Trabalho nas seguintes tonalidades:

- Maiores, todas as alterações
- menores, todas as alterações, nas formas natural, harmónica e melódica
- todas as escalas e modos aprendidos

⇒ Ser capaz de fazer entoações com acompanhamento, em qualquer tonalidade ou modo.

⇒ Ser capaz de fazer entoações de repertório modal (dórico, frígio, lídio e mixolídio) e atonal

⇒ Ser capaz de fazer um ditado de preenchimento de espaços.

⇒ Ser capaz de efectuar um ditado melódico tocado a quatro vozes para retirar o Soprano, Alto, Tenor e Baixo.

⇒ Ser capaz de identificar auditivamente, classificar e construir acordes:

- Maiores, menores e diminutos (no estado fundamental e inversões), aumentados, sétima da dominante (no estado fundamental e inversões), sétima menor, sétima diminuta, sétima da sensível, sétima Maior, nona Maior e nona menor

⇒ Ser capaz de escrever a melodia do baixo com indicação da função tonal:

- Todos os graus, nos modos Maior e menor

⇒ Trabalho nos compassos irregulares:

- todos

⇒ Ser capaz de ler:

- todas as claves aprendidas anteriormente (melódica ou verticalmente)
- clave de Fá (3ª linha)
- leitura vertical com 4 claves

⇒ Ser capaz de fazer uma improvisação:

- entoada com nome de notas, em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado no piano



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 1º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Duas frases rítmicas a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório no 4º e 8º tempos, com unidade de tempo semínima e ditadas quatro vezes.

Cotação: 28 pontos

1.2. Duas frases rítmicas a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório no 4º e 8º tempos, com unidade de tempo semínima com ponto e ditadas quatro vezes.

Cotação: 28 pontos

1.3. Ditado rítmico com notas dadas (extraído ou não de um excerto de uma obra musical), podendo ser executado ao piano ou por gravação, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 14 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

Dez intervalos (melódicos e/ou harmónicos) conforme consta na grelha de progressos. O conjunto será ditado duas vezes.

Cotação: 20 pontos

3. DITADO DE SONS

Dois ditados com onze sons sucessivos (sendo dado o 1º som) e dentro das tonalidades propostas. O ditado será tocado três vezes.

Cotação: 20 pontos

4. DITADO MELÓDICO COM RITMO DADO

Numa tonalidade maior com uma alteração fixa, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases e tocado ao piano. Cada frase será tocada quatro vezes, e na totalidade no início e no fim.

Cotação: 20 pontos

5. DITADO MELÓDICO-RÍTMICO A UMA VOZ

Nas tonalidades propostas na grelha de progressos, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto, respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases, tocado ao piano ou por intermédio de gravação. Cada frase será tocada quatro vezes, e na totalidade no início e no fim.

Cotação: 30 pontos

6. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada tanto no estado fundamental como nas inversões, no registo médio do piano, de entre os seguintes: perfeito maior ou perfeito menor. Terão de identificar só o tipo de acorde. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

7. TEORIA

7.1. Escrita de duas escalas de entre as mencionadas na grelha de progressos **(10 pontos)**

7.2. Classificação de cinco intervalos (conforme consta na grelha de progressos) **(10 pontos)**

7.3. Construção de cinco intervalos (conforme consta na grelha de progressos) **(10 pontos)**

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 1º GRAU
Final do ano lectivo

1. MATERIAL ESTUDADO

Cotação: 10 pontos

2. LEITURAS RÍTMICAS A UMA PARTE

2.1. Em divisão binária, semínima igual a um, lida à primeira vista, com indicação de compasso e andamento imposto.

Cotação: 20 pontos

2.2. Em divisão ternária, semínima com ponto igual a um, lida à primeira vista, com indicação de compasso e andamento imposto.

Cotação: 20 pontos

2.3. Em divisão binária ou ternária, com indicação de compasso, andamento imposto e com algum tempo de estudo, executada em dois níveis diferentes de uma forma intercalada.

Cotação: 20 pontos

3. LEITURA SOLFEJADA

Leitura solfejada com alternância das claves de sol na 2ª linha e fá na 4ª linha. A leitura deverá ser feita com marcação de compasso e com algum tempo de estudo.

Cotação: 40 pontos

4. ENTOAÇÃO DE INTERVALOS

Entoação de cinco intervalos, de entre os mencionados na grelha de progressos, ascendentes ou descendentes, a partir de sons dados.

Cotação: 10 pontos

5. LEITURAS ENTOADAS

Leitura entoada de duas melodias tonais, uma com acompanhamento e outra "a cappella", nas tonalidades propostas na grelhas de progressos, escrita na clave de sol 2ª linha, em compasso simples ou composto. A entoação deverá ser feita com o nome das notas e com algum tempo de estudo

Cotação: 40 + 40 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 2º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Duas frases rítmicas a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório com unidade de tempo semínima, ditadas quatro vezes.

Cotação: 28 pontos

1.2. Duas frases rítmicas a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório com unidade de tempo semínima com ponto, ditadas quatro vezes.

Cotação: 28 pontos

1.3. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, podendo ser executado ao piano ou por gravação, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 14 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

Dez intervalos (melódicos e/ou harmónicos) conforme consta na grelha de progressos. O conjunto será ditado duas vezes .

Cotação: 20 pontos

3. DITADO DE SONS

Dentro das tonalidades propostas, com onze sons sucessivos (sendo dado o 1º som) e utilizando o cromatismo. O ditado será tocado três vezes.

Cotação: 20 pontos

4. DITADO MELÓDICO A UMA VOZ

Numa tonalidade que não tenha mais de duas alterações fixas no modo maior ou uma alteração no modo menor, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases, tocado ao piano ou por intermédio de gravação. Cada frase será tocada quatro vezes, e na totalidade no início e no fim.

Cotação: 40 pontos

5. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada tanto no estado fundamental como nas inversões, no registo médio do piano, de entre os seguintes: perfeito maior, perfeito menor e 5ªdiminuta. Terão de identificar só o tipo de acorde. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 20 pontos

6. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE UMA ESCALA

Reconhecimento auditivo de uma escala, tocada duas vezes, de entre as seguintes:

- Maior
- Menores (natural, harmónica, melódica)

Cotação: 5 pontos

7. TEORIA

7.1. Escrita de duas escalas de entre as mencionadas no ponto 6

(14 pontos)

7.2. Escrita de três acordes de entre os mencionados no ponto 5

(6 pontos)

7.3. Classificação ou construção de cinco intervalos (conforme consta na grelha de progressos)

(5 pontos)

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 2º GRAU
Final do ano lectivo

- 1. Material estudado**

Cotação: 10 pontos
 - 2. Leituras rítmicas a uma parte**

Serão lidas à primeira vista com indicação do compasso e andamento imposto.

 - 2.1.** Em divisão binária, semínima igual a um.

Cotação: 20 pontos
 - 2.2.** Em divisão ternária, semínima com ponto igual a um.

Cotação: 20 pontos
 - 3. Leitura rítmica a duas partes**

Com indicação de compasso, andamento imposto e com algum tempo de estudo.
A leitura pode ser em divisão binária ou ternária.
Quando uma das vozes está com movimento rítmico, a outra deve articular a figura da pulsação ou a pausa respectiva.

Cotação: 20 pontos
 - 4. Leitura solfejada**

Leitura solfejada com alternância das claves de sol na 2ª linha e fá na 4ª linha. A leitura deverá ser feita com marcação de compasso e com algum tempo de estudo.

Cotação: 40 pontos
 - 5. Entoação de intervalos**

Entoação de cinco intervalos, de entre os mencionados na grelha de progressos, ascendentes ou descendentes, a partir de sons dados.

Cotação: 10 pontos
 - 6. Leitura entoada**

Leitura entoada de uma melodia tonal, com ou sem acompanhamento, no modo maior até duas alterações ou uma alteração no modo menor, escrita na clave de sol 2ª linha, em compasso simples ou composto. A entoação deverá ser feita com o nome das notas e com algum tempo de estudo.

Cotação: 60 pontos
 - 7. Memorização**

Memorização de uma pequena frase melódica com o máximo de 8 tempos, em divisão binária, de entre as seguintes tonalidades: dó, fá e sol maiores ou lá menor.

Cotação: 20 pontos
- TOTAL: 200 pontos**



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 3º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Uma frase rítmica a 1 parte de 8 tempos ou 9 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório, com unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto. Será ditada quatro vezes.

Cotação: 21 pontos

1.2. Uma frase rítmica a 2 partes de 6 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório, com unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto e com movimento simultâneo nas duas partes em 2 ou 3 tempos, será ditada cinco vezes.

Cotação: 20 pontos

1.3. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, podendo ser executada ao piano ou por gravação, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 20 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

2.1. Cinco intervalos (melódicos e/ou harmónicos) conforme consta na grelha de progressos. O conjunto será ditado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

2.2. Seis sons sucessivos, sendo dado o primeiro, não podendo exceder o intervalo de 5ª perfeita. A série será tocada 3 vezes.

Cotação: 10 pontos

3. DITADO MELÓDICO A UMA VOZ

Numa tonalidade que não tenha mais de duas alterações fixas, no modo maior ou menor, em compasso simples ou composto (unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases, tocado ao piano ou por intermédio de gravação. Cada frase será tocada quatro vezes, e na totalidade no início e no fim.

Cotação: 40 pontos

4. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os seguintes: perfeito maior e perfeito menor (no estado fundamental ou inversões) e 5ª diminuta. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 20 pontos

5. DITADO POLIFÓNICO A DUAS VOZES

Numa tonalidade que não tenha mais de uma alteração fixa, no modo maior ou menor, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto respectivamente). Será ditado por frases, sendo dada sempre a nota de início de cada uma, numa extensão de duas frases. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada quatro vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach.

Cotação: 40 pontos

6. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE UMA ESCALA

Reconhecimento auditivo de uma escala, tocada duas vezes, de entre as seguintes:

- Maior
- Menores (natural, harmónica, melódica)

Cotação: 5 pontos

7. TEORIA

7.1. Escrita de três acordes de entre os mencionados na grelha de progressos

Cotação: 9 pontos

7.2. Escrita de uma escala de entre as mencionadas na grelha de progressos

Cotação: 5 pontos

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 3º GRAU
Final do ano lectivo

1. Leituras rítmicas

Serão lidas à primeira vista, uma em divisão binária e outra em divisão ternária (semínima e semínima com ponto, respectivamente).

1.1. A uma parte com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 20 pontos

1.2. A duas partes com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 30 pontos

2. Leitura solfejada

Leitura solfejada com alternância de claves de sol na 2ª linha, fá na 4ª linha, e dó na 4ª linha. A leitura deverá ser feita com marcação de compasso e com algum tempo de estudo.

Cotação: 50 pontos

3. Leitura entoada

Leitura entoada de duas melodias tonais, uma com acompanhamento e outra sem acompanhamento, no modo maior ou menor até duas alterações fixas, escrita na clave de sol 2ª linha, em compasso simples ou composto. A entoação deverá ser feita com o nome das notas e com algum tempo de estudo.

Cotação: 40 + 40 pontos

4. Memorização

Memorização de uma frase melódica que deverá ser entoada com nome das notas. Tempo de estudo: 1 minuto

Cotação: 20 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 4º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Uma frase rítmica a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório, com unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto, ditada quatro vezes de entre as células rítmicas mencionadas na grelha de progressos.

Cotação: 21 pontos

1.2. Uma frase rítmica a 2 partes de 6 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório (unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto), ditada quatro vezes.

Cotação: 25 pontos

1.3. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, podendo ser executada ao piano ou por gravação, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 13 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

2.1. Cinco intervalos (melódicos e/ou harmónicos) até à 8ª Perfeita, de entre os mencionados na grelha de progressos. O conjunto será ditado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

2.2. Nove sons sucessivos formando entre si qualquer intervalo melódico simples até à 8ª Perfeita, ditados quatro vezes, sendo dado o 1º som.

Cotação: 16 pontos

3. DITADO MELÓDICO A UMA VOZ

Numa tonalidade que não tenha mais de três alterações fixas, no modo maior ou menor, de entre as mencionadas na grelha de progressos. Pode conter modulações, em compasso simples ou composto (unidade de tempo igual a semínima ou semínima com ponto respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases ou na totalidade, tocado ao piano ou por intermédio de gravação. Poderá ser executado por escrita simultânea, situação em que o aluno ouve quatro vezes cada excerto ou na sua totalidade e pode ir escrevendo. Como alternativas, poder-se-á executar por memorização, de modo que o excerto ou a totalidade seja ouvido três vezes, fruídas as quais poderá registar o que ouviu. No final será executado mais uma vez. A melodia deste ditado será retirada de um obra musical.

Cotação: 40 pontos

4. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os mencionados na grelha de progressos. Terão de ser reconhecidos o tipo e estado do acorde. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 15 pontos

5. DITADO POLIFÓNICO A DUAS VOZES

Numa tonalidade que não tenha mais de duas alterações fixas, no modo maior ou menor. Será ditado por frases, sendo dada sempre a nota do início de cada uma, numa extensão de duas frases. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada quatro vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach.

Cotação: 50 pontos

6. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE UMA ESCALA

Reconhecimento auditivo de uma escala, tocada duas vezes, de entre as mencionadas na grelha de progressos.

Cotação: 2 pontos

7. TEORIA

7.1. Escrita de uma escala de entre as mencionadas no ponto 6.

Cotação: 2 pontos

7.2. Escrita de três acordes de entre os mencionados no ponto 4.

Cotação: 6 pontos

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 4º GRAU
Final do ano lectivo

1. Material estudado

Cotação: 10 pontos

2. Leituras rítmicas

Duas leituras rítmicas, sendo uma em divisão binária e outra em divisão ternária, com o valor da semínima igual a um e da semínima com ponto igual a um, respectivamente. As células rítmicas a utilizar, serão as mencionadas na grelha de progressos. Serão lidas à primeira vista.

2.1. A uma parte com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 30 pontos

2.2. A duas partes com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 30 pontos

3. Leitura solfejada

Leitura solfejada com alternância de claves entre as seguintes: sol na 2ª linha, fá na 4ª linha, dó na 3ª linha e dó na 4ª linha. Deverá ser na horizontal com marcação de compasso.

Cotação: 50 pontos

4. Leitura entoada

Leitura entoada de duas melodias tonais, uma com acompanhamento e outra *a cappella*, no modo maior ou menor, numa tonalidade até três alterações fixas, podendo conter modulações, escrita na clave de sol 2ª linha, em compasso simples ou composto. A entoação deverá ser feita com o nome das notas.

Cotação: 30 +30 pontos

5. Improvisação

5.1 Improvisação de uma melodia tonal, no modo maior ou menor, numa tonalidade que não tenha mais de três alterações fixas, entoada com o nome das notas, sobre um ritmo dado, em compasso simples ou composto. O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito.

5.2 Improvisação entoada sem o nome das notas, com cadência à dominante ou à tónica. Poderá utilizar as seguintes funções tonais:

I I6 IV V V6

Cotação: 20 pontos

Nota: a prova incluirá apenas um dos pontos 5.1 ou 5.2

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 5º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Uma frase rítmica a 1 parte de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto), ditada quatro vezes.

Cotação: 21 pontos

1.2. Uma frase rítmica a 2 partes de 6 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto), ditada quatro vezes.

Cotação: 25 pontos

1.3. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, podendo ser executada ao piano ou por gravação, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 13 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

2.1. Cinco intervalos (melódicos e/ou harmónicos) até à 8ª Perfeita. O conjunto será ditado duas vezes

Cotação: 10 pontos

2.2. Onze sons sucessivos formando entre si quaisquer intervalo melódico simples até à 8ª Perfeita, ditados quatro vezes, sendo dado o 1º som.

Cotação: 20 pontos

3. DITADO MELÓDICO A UMA VOZ

Numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, no modo maior ou menor, podendo conter modulações, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto respectivamente), a escrever na clave de sol 2ª linha. Será ditado por frases ou na totalidade, tocado ao piano ou por intermédio de gravação. Poderá ser executado por escrita simultânea, situação em que o examinando ouve quatro vezes cada excerto ou na sua totalidade e pode ir escrevendo. Como alternativas, poder-se-á executar por memorização, de modo que o excerto ou a totalidade seja ouvido três vezes, fruídas as quais poderá registar o que ouviu. No final será executado mais uma vez. A melodia deste ditado será retirada de um obra musical.

Cotação: 40 pontos

4. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os seguintes: perfeito maior e perfeito menor (no estado fundamental ou inversões), 5ª diminuta (estado fundamental), 5ª aumentada e sétima da dominante. Terão de ser reconhecidos o tipo e estado do acorde. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 15 pontos

5. DITADO POLIFÓNICO A DUAS VOZES

Numa tonalidade que não tenha mais de três alterações fixas, no modo maior ou menor, podendo conter modulações, em compasso simples ou composto (unidade de tempo semínima ou semínima com ponto respectivamente). Será ditado por frases, sendo dada sempre a nota do início de cada uma, numa extensão de duas frases. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada quatro vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach.

Cotação: 50 pontos

6. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE UMA ESCALA

Reconhecimento auditivo de uma escala, tocada duas vezes, de entre as seguintes:

- Maiores (maior, mista principal e mista secundária)
- Menores (natural, harmónica, melódica e mista)
- Hispano-árabe, Cigano-húngara e Hexáfona

7. TEORIA

7.1. Escrita de uma escala de entre as mencionadas no ponto 6

7.2. Escrita de três acordes de entre os mencionados no ponto 4

Nota: a prova incluirá apenas um dos pontos 6, 7.1 ou 7.2 com a cotação de 6 pontos

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 5º GRAU
Final do ano lectivo

1. Leituras estudadas

1.1. Uma leitura a sortear entre as impostas no anexo 1 (leituras solfejadas)

Cotação: 10 pontos

1.2. Uma leitura a sortear entre as impostas no anexo 2

Cotação: 10 pontos

2. Leituras rítmicas

Duas leituras rítmicas, sendo uma em divisão binária e outra em divisão ternária, em semínima igual a um e semínima com ponto igual a um, respectivamente. Serão lidas à primeira vista.

2.1. A uma parte com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 20 pontos

2.2. A duas partes com indicação do compasso e andamento imposto

Cotação: 30 pontos

3. Leitura solfejada

Leitura solfejada com alternância de claves entre as seguintes: sol na 2ª linha, fá na 4ª linha, dó na 3ª linha e dó na 4ª linha. A leitura deverá ser feita com marcação de compasso. Tempo de estudo: 2 minutos.

Cotação: 40 pontos

4. Leitura entoada

Leitura entoada de duas melodias tonais, uma com acompanhamento e outra *a cappella*, no modo maior ou menor, numa tonalidade até quatro alterações fixas, podendo conter modulações, escrita na clave de sol 2ª linha, em compasso simples ou composto. A entoação deverá ser feita com o nome das notas. Tempo de estudo: 2 minutos.

Cotação: 30 + 30 pontos

5. Improvisação

Improvisação de uma melodia tonal, no modo maior ou menor, numa tonalidade que não tenha mais de quatro alterações fixas, entoada com o nome das notas, sobre um ritmo dado, em compasso simples ou composto. O início desta improvisação será dado por um fragmento melódico escrito.

Cotação: 15 pontos

6. Teoria

No decorrer da prova serão colocadas questões sobre a matéria correspondente a este nível.

Cotação: 15 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 6º GRAU
Final do ano lectivo

1. DITADOS RÍTMICOS

1.1. Uma frase rítmica a uma parte com mudança de compasso (t=t), de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório (unidade de tempo semínima = semínima com ponto ou vice-versa), ditada 4 vezes.

Cotação: 21 pontos

1.2. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes através de gravação, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 19 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

Cinco intervalos melódicos e/ou harmónicos, simples ou compostos (até duas oitavas). Os intervalos deverão ser classificados sempre no âmbito da oitava. O conjunto será ditado 2 vezes.

Cotação: 10 pontos

3. DITADO ATONAL

Duas frases melódicas com o máximo de 8 tempos cada, tocadas ao piano 4 vezes, e integralmente no início e no final, tendo o aluno que escrever 4 tempos em cada frase.

Cotação: 30 pontos

4. DITADO DE ESPAÇOS

Ditado de um excerto de uma obra musical que será executada através de gravação. Os espaços a preencher não devem corresponder a mais de 2 instrumentos não transpositores. O excerto será ouvido 6 vezes.

Cotação: 30 pontos

5. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de 5 acordes tocados no estado fundamental e em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os seguintes: sétima da dominante, menor com sétima menor (m7m) e sétima diminuta. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

6. DITADO DE FUNÇÕES TONAIS

Ditado de 11 funções tonais, de entre as mencionadas na grelha de progressos, onde o aluno deve escrever o baixo e as respectivas funções tonais, sendo dada a 1ª função. O exercício será tocado três vezes.

Cotação: 20 pontos

7. DITADO POLIFÓNICO A DUAS VOZES (BAIXO + SOPRANO) TOCADO A QUATRO

Serão tocadas as 4 vozes de duas frases de um coral, sendo dado sempre o acorde inicial de cada uma, bem como o contralto e o tenor na íntegra. As frases do coral não deverão ter cruzamento entre as vozes e no caso de coincidência entre as mesmas, devem ser sempre indicadas. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada 4 vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach e executado no piano.

Cotação: 50 pontos

8. TEORIA

8.1. Escrita e/ou classificação de 5 acordes de entre os mencionados no ponto 5

8.2. Análise harmónica de uma frase de um coral de J. S. Bach.

Nota: a prova incluíra apenas uns dos pontos 8.1 ou 8.2 com a cotação de 10 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 6º GRAU
Final do ano lectivo

1. MATERIAL ESTUDADO

Cotação: 10 pontos

2. LEITURAS RÍTMICAS

2.1. A uma parte com mudança de compasso (tempo = tempo) com indicação do mesmo e andamento imposto (unidade de tempo semínima = semínima com ponto ou vice-versa).

Cotação: 20 pontos

2.2. A duas partes com indicação de compasso e andamento imposto, em mínima, mínima com ponto, colcheia ou colcheia com ponto sem mudança de compasso.

Cotação: 20 pontos

3. LEITURA SOLFEJADA

Leitura solfejada, com alternância de claves entre as seguintes:

Sol na 2ª linha, fá na 4ª linha, dó na 3ª, 4ª e 1ª linha. A leitura poderá ser de uma forma horizontal (com a marcação de compasso) ou vertical (sem marcação de compasso e lida o mais rapidamente possível sempre de baixo para cima). Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 40 pontos

4. LEITURA ENTOADA COM PERCUSSÃO

Entoar uma melodia baseada em qualquer organização sonora de entre as incluídas na grelha de progressos, com percussão simultânea de um ritmo. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 50 pontos

5. IMPROVISAZÃO

Improvisar uma melodia com nome de notas, sobre uma base harmónica, de acordo com as funções incluídas na grelha de progressos, dada e previamente tocada ao piano. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 20 pontos

6. LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA ATONAL

Entoar uma melodia atonal, escrita em clave de sol com nome de notas e marcação de compasso. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 40 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 7º GRAU
Final do ano lectivo

- 1. DITADOS RÍTMICOS**
 - 1.1. Uma frase rítmica a uma parte com mudança de compasso (t = t) ou (p = p) de 8 tempos com indicação de compasso e velocidade, incluindo apoio final obrigatório, ditada 4 vezes.
Cotação: 21 pontos
 - 1.2. Ditado rítmico com notas dadas de um excerto de uma obra musical, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes através de gravação, sendo a 1ª só para audição.
Cotação: 19 pontos
- 2. DITADO DE INTERVALOS**

Cinco intervalos melódicos e/ou harmónicos, simples ou compostos. Os intervalos deverão ser classificados sempre no âmbito da oitava. O conjunto será ditado 2 vezes.
Cotação: 10 pontos
- 3. DITADO ATONAL**

Duas frases melódicas com o máximo de 8 tempos cada, tocadas ao piano 4 vezes, e integralmente no início e no final, tendo o aluno que escrever 6 tempos em cada frase.
Cotação: 30 pontos
- 4. DITADO DE ESPAÇOS**

Ditado de um excerto de uma obra musical que será executada através de gravação. Os espaços a preencher não devem corresponder a mais de 2 instrumentos não transpositores. Porém se os espaços a preencher corresponderem a 3 instrumentos, deverão ser indicadas as passagens mais difíceis. O excerto será ouvido 6 vezes.
Cotação: 30 pontos
- 5. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES**

Reconhecimento auditivo de 5 acordes tocados no estado fundamental e em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os seguintes: sétima da dominante, maior com sétima maior (M 7 M), menor com sétima menor (m 7 m), sétima da sensível e sétima diminuta. O conjunto será tocado duas vezes.
Cotação: 10 pontos
- 6. DITADO DE FUNÇÕES TONAIIS**

Ditado de 11 funções tonais, de entre as mencionadas na grelha de progressos, onde o aluno deve escrever o baixo e as respectivas funções tonais, sendo dada a 1ª função. O exercício será tocado três vezes.
Cotação: 20 pontos
- 7. DITADO POLIFÓNICO A TRÊS VOZES (BAIXO + SOPRANO + CONTRALTO) TOCADO A QUATRO**

Serão tocadas as 4 vozes de duas frases de um coral, sendo dado sempre o acorde inicial de cada uma, bem como o tenor na íntegra. As frases do coral não deverão ter cruzamento entre as vozes e no caso de coincidência entre as mesmas, devem ser sempre indicadas. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada 5 vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach e executado no piano.
Cotação: 50 pontos
- 8. CADÊNCIAS**

Reconhecimento auditivo de três cadências tocadas ao piano ou através de excertos musicais, duas vezes, de entre as seguintes: perfeita, perfeita picarda, imperfeita, plagal, plagal picarda e suspensiva.
- 9. TEORIA**
 - 9.1. Escrita e/ou classificação de 5 acordes de entre os mencionados no ponto 5.
 - 9.2. Análise harmónica de uma frase de um coral de J. S. Bach.

Nota: a prova incluíra apenas um dos pontos 8, 9.1 ou 9.2 com a cotação de 10 pontos.
TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 7º GRAU
Final do ano lectivo

1. MATERIAL ESTUDADO

Cotação: 10 pontos

2. LEITURAS RÍTMICAS

A uma parte com mudança de compasso com indicação do mesmo e andamento imposto, de acordo com a grelha de progressos.

Cotação: 30 pontos

3. LEITURA SOLFEJADA

Leitura solfejada, com alternância de claves entre as seguintes:
Sol na 2ª linha, fá na 4ª linha, dó na 3ª, 4ª, 1ª e 2ª linha. A leitura poderá ser de uma forma horizontal (com a marcação de compasso) ou vertical (sem marcação de compasso e lida o mais rapidamente possível sempre de baixo para cima). Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 40 pontos

4. LEITURA ENTOADA COM PERCUSSÃO

Entoar uma melodia baseada em qualquer organização sonora de entre as incluídas na grelha de progressos, com percussão simultânea de um ritmo. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 50 pontos

5. IMPROVISACÃO

Improvisar uma melodia com nome de notas, sobre uma base harmónica, de acordo com as funções incluídas na grelha de progressos, dada e previamente tocada ao piano. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 30 pontos

6. LEITURA ENTOADA DE UMA MELODIA ATONAL

Entoar uma melodia Atonal, escrita em clave de sol com nome de notas e marcação de compasso. Tempo de estudo: 1 minuto.

Cotação: 40 pontos

TOTAL: 200 pontos



MATRIZ DA PROVA ESCRITA DE FORMAÇÃO MUSICAL – 8º GRAU
Final do ano lectivo

1. RITMO

1.1. Ditado rítmico com mudança de compasso

Uma frase rítmica a 1 parte de 8 tempos com mudança de compasso (tempo = tempo, parte = parte, tempo = parte e parte = tempo). Será dada a pulsação do compasso inicial, bem como a velocidade e a estrutura do ditado. O exercício será ditado quatro vezes.

Cotação: 20 pontos

1.2. Ditado rítmico com notas dadas

Ditado de um excerto de uma obra musical, sendo dadas todas as notas articuladas, bem como algumas indicações pertinentes para a compreensão do mesmo. O excerto será ouvido cinco vezes através de gravação, sendo a 1ª só para audição.

Cotação: 20 pontos

2. DITADO DE INTERVALOS

Cinco intervalos melódicos e/ou harmónicos, simples ou compostos. Os intervalos deverão ser classificados sempre no âmbito da oitava. O conjunto será ditado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

3. DITADO ATONAL

Duas frases melódicas com o máximo de 8 tempos cada, tocadas ao piano 4 vezes e integralmente no início e no final.

Cotação: 30 pontos

4. DITADO DE ESPAÇOS

Ditado de um excerto de uma obra musical que será executada através de gravação. Os espaços para preencher não devem corresponder a mais de três instrumentos não transpositores. O excerto será ouvido, pelo menos, 6 vezes (mais duas se o grau de dificuldade o justificar).

Cotação: 40 pontos

5. IDENTIFICAÇÃO AUDITIVA DE ACORDES

Reconhecimento auditivo de cinco acordes tocados em posição cerrada, no registo médio do piano, de entre os seguintes: maior com sétima maior (M7M), menor com sétima menor (m7m), sétima da sensível ($\overset{\cdot}{7}$), sétima diminuta ($\overset{\cdot}{7}$), nona maior da dominante (9M),

nona menor da dominante (9m), todos no estado fundamental, mais o acorde de sétima da dominante nas quatro posições (est. fund. $\overset{\cdot}{7}$, 1ª inv. $\overset{\cdot}{6}$, 2ª inv. +6, 3ª inv. +4).

Terão de ser reconhecidos o tipo e estado do acorde. O conjunto será tocado duas vezes.

Cotação: 10 pontos

6. DITADO POLIFÓNICO A QUATRO VOZES

Serão ditadas duas frases, sendo dado sempre o acorde inicial de cada uma, não devendo haver cruzamento entre as vozes e no caso de coincidências entre as mesmas, devem ser sempre indicadas. Será executado na sua totalidade no início e no fim, e cada frase será tocada seis vezes. Este ditado será retirado de um coral de J. S. Bach e executado no piano.

Cotação: 60 pontos

7. CADÊNCIAS

Reconhecimento auditivo de três cadências, tocadas duas vezes, de entre as seguintes: perfeita, perfeita picarda, imperfeita, plagal, plagal picarda, suspensiva, evitada e interrompida.

Cotação: 10 pontos

TOTAL: 200 pontos

Conservatório de Música do Porto



MATRIZ DA PROVA ORAL DE FORMAÇÃO MUSICAL – 8º GRAU
Final do ano lectivo

1. Leituras estudadas

1.1. Uma leitura a sortear entre as impostas no anexo 1 (leituras solfejadas)

Cotação: 10 pontos

1.2. Uma leitura a sortear entre as impostas no anexo 2

Cotação: 10 pontos

2. Leitura rítmica

Uma leitura rítmica com mudança de compassos, sendo indicadas as equivalências na alternância de compassos. Deverá ser lida com marcação do compasso. Tempo de estudo – 1 minuto.

Cotação: 25 pontos

3. Leitura solfejada

Leitura solfejada de um trecho musical, podendo ser em qualquer clave e em qualquer posição (sol 2ª, fá 4ª e fá 3ª, dó 1ª dó 2ª, dó 3ª e dó 4ª), alternadamente. A leitura poderá ser de uma forma horizontal (com a marcação do compasso) ou vertical (sem marcação de compasso e lida o mais rapidamente possível sempre de baixo para cima). Tempo de estudo 2 minutos.

Cotação: 30 pontos

4. Leitura entoada com percussão

Entoar uma melodia baseada em qualquer organização sonora de entre as incluídas no programa, com percussão simultânea de uma frase rítmica. Tempo de estudo 2 minutos.

Cotação: 50 pontos

5. Improvisação

Improvisar uma melodia com nome de notas, sobre uma base harmónica dada e previamente tocada. Tempo de estudo 1 minuto.

Cotação: 20 pontos

6. Leitura entoada de uma melodia atonal

Entoar uma melodia atonal, escrita em clave de sol com nome de notas e marcação do compasso. Tempo de estudo 2 minutos.

Cotação: 40 pontos

7. Teoria

No decorrer da prova serão colocadas questões sobre a matéria correspondente a este nível.

Cotação: 15 pontos

TOTAL: 200 pontos

Fundação Conservatório de Música da Maia

Rua João Maia
Santa Maria de Avioso
4475-643 MAIA
Tel. / Fax. (+00 351) 229 823 443
<http://www.cmusicamaia.com/>



Programa de Formação Musical

Luísa Pais-Vieira
Ana Maria Seixas
Pedro Sousa
João Seixas
Hugo Duarte

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Índice

INTRODUÇÃO	2
CAPÍTULO 1 OBJETIVOS E COMPETÊNCIAS	4
Objetivos gerais da Formação Musical	4
Objetivos transversais	5
Objetivos específicos da Formação Musical no Preparatório.....	6
Objetivos específicos da Formação Musical no Básico e Complementar.....	7
CAPÍTULO 2_ CONTEÚDOS	10
1º grau	10
2º grau	12
3º grau	14
4º grau	16
5º grau	18
6º grau	20
7º grau	21
8º grau	23
CAPÍTULO 3_ ATIVIDADES	25
Atividades solicitadas no Básico e Complementar	25
CAPÍTULO 4_ AVALIAÇÃO	27
Teste escrito	27
Teste oral.....	31
Exemplos de testes.....	32
Critérios de Avaliação	39
CAPÍTULO 5_ MATERIAL PEDAGÓGICO	40
Bibliografia que o aluno deve utilizar	40
Outros materiais para alunos e professores	41
CAPÍTULO 6 GRELHA DE PROGRESSOS	46
PROGRAMA ANUAL E TRIMESTRAL.....	46
1º Grau.....	46
2º Grau.....	48
3º Grau.....	50
4º Grau.....	53
5º Grau.....	56
6º Grau.....	58
7º Grau.....	60
8º Grau.....	62
CAPÍTULO 7 REPERTÓRIO.....	65

Introdução

No decorrer do tempo de lecionação é sentida a necessidade, por vezes, de repensar os objetivos fundamentais do ensino da Formação Musical como uma disciplina integrada no Ensino Especializado da Música e este, por sua vez, pertencente a um Ensino que compreende uma Educação integral do ser humano. A Formação Musical pertence neste estabelecimento de ensino a um grupo de disciplinas que é diferente no Preparatório, Básico e Complementar.

Na nossa experiência observa-se que frequentemente os professores de Formação Musical se debatem com dificuldades que se apresentam numa conjetura de:

- Ausência de materiais nacionalmente aceites (como por exemplo um programa de Formação Musical) que embora retirem alguma liberdade oferecem também alguma sensação de segurança;
- Escassez de tempo para preparação de aulas, procura e elaboração de materiais novos;
- Escassez de tempo para reflexão, seja o seu foco a procura de soluções para alunos específicos ou o repensar dos objetivos da disciplina, da instituição e de si mesmo como professor;
- Necessidade de cumprimento da burocracia imprescindível para a solidez de um projeto educativo;

Este projeto veio, portanto, tentar suprir uma necessidade de pôr por escrito aquilo que, com o decorrer tempo, se foi esbatendo. É provável que os

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

objetivos iniciais se tenham sublinhado com a prática, por meio da repetição. Mas é possível também que se tenham perdido na sobrevivência do dia-a-dia.

O princípio para o desenvolvimento deste trabalho foi a Grelha de Progressos sobre a qual se tem trabalhado ao longo dos últimos anos a disciplina de Formação Musical na Fundação Conservatório de Música da Maia. Mas sobre esta tentar-se-á realizar toda a contextualização para que esta assuma uma significação que se têm mantido dentro de cada professor que dão vida a este projeto educativo. Pretende-se que este trabalho seja novamente discutido entre os colegas, de forma a se poder recriar o Programa de Formação Musical. A periodicidade sugerida em reunião de grupo de três anos. Pretende-se, pois, manter a procura de um ideal dentro das condições apresentadas pela realidade educativa. Tendo consciência que, por vezes, as ideias pedagógicas que se tem não são exequíveis pelo seu carácter utópico, pretende-se fazer aqui um trabalho o mais prático e honesto possível dentro da subjetividade existente em qualquer documento deste tipo.

É assumido que será um trabalho inacabado, incompleto, mutável. Tentamos conciliar a grelha que temos vindo a executar às necessidades de uma instituição escolar de música e às necessidades variadas dos alunos (desde o músico profissional, ao amador e ao ouvinte informado) e ainda ao que é possível fazer num número delimitado de aulas. É feito com a consciência que não se pode trabalhar tudo de forma perfeita e que por vezes têm de ser excluídos assuntos e atividades que consideramos *importantes* em prol de assuntos e atividades que consideramos *essenciais*, partindo do desejo que os alunos tenham as ferramentas suficientes para se expandirem autonomamente naquilo que a sua individualidade e criatividade necessitarem incluindo, se assim o desejarem, o ingresso noutras escolas oficiais e/ou no ensino superior da música.

Capítulo 1 | Objetivos e Competências

Os objetivos inerentes a qualquer planeamento curricular são necessariamente discutíveis e de carácter temporário. Apesar da sua caducidade, os objetivos gerais, os objetivos mínimos e os objetivos individuais de cada projeto educativo, escola e professor não devem ser negligenciados por receio de um prazo de validade curto. A discussão destes objetivos só pode suceder se nalgum momento eles forem escritos e ficarem suscetíveis à reflexão conjunta.

Objetivos gerais da Formação Musical

Desenvolver a associação entre som e notação;

Conhecimento de repertório retirado do que é designado como música erudita de vários estilos que se foram desenvolvendo a História da Música Ocidental (objetivo que será complementado de forma mais incisiva na disciplina de História da Música embora se pretenda que seja transversal a outras disciplinas do Ensino Especializado da Música);

Desenvolver o gosto pela música, seja como ouvinte ou como executante (objetivo transversal às outras disciplinas da Ensino Especializado da Música);

Desenvolver o gosto por cantar, atividade que qualquer aluno, independentemente de qualquer característica pessoal, económica ou social, pode desenvolver (sendo aqui excluídos as situações de impedimentos físicos ou psicossomáticos) (objetivo que é transversal e será complementado com as disciplinas de Coro e Teatro Musical);

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Conhecer algumas das regras e teoria inerentes à composição e realização musicais para um conhecimento mais consciente da música (objetivo que é transversal e será complementado posteriormente com a disciplina de Análise e técnicas de Composição);

Desenvolver a sensibilidade e precisão rítmica e melódica quer por meio da audição como por meio da execução (lida ou memorizada);

Desenvolver a sensibilidade agógica;

Desenvolvimento de uma cultura musical (por meio de audição ou execução musical) e respetivo espírito crítico.

Objetivos transversais

Desenvolvimento do aluno no sentido de se formar um ouvinte informado;

Desenvolvimento do trabalho de equipa (fundamental para o trabalho em coros e orquestras);

Sensibilização para uma conduta correta em concertos e outras performances das artes do espetáculo;

Sensibilização para as artes como meio essencial para o desenvolvimento do ser humano;

Desenvolvimento da vivência da disciplina no sentido do respeito, abertura e cordialidade pelos outros;

Desenvolvimento da autodisciplina e da autonomia no sentido do cumprimento dos objetivos pessoais através do desenvolvimento de qualidades

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

como a persistência, a capacidade de trabalho, tolerância à frustração e empenho independente do resultado (não excluindo o apoio dos pais que é insubstituível, é de desejar que o aluno chegue a um momento em que seja capaz de estudar por si só e organizar o seu estudo de forma autónoma);

Objetivos específicos da Formação Musical no Preparatório

Desenvolvimento da memória musical;

Desenvolvimento do sentido de pulsação viva e precisa;

Desenvolvimento do sentido de frase e forma;

Desenvolvimento do sentido melódico e contornos melódicos (sons que sobem, que descem e que se mantêm);

Desenvolvimento da audição interior;

Aprendizagem da notação musical (para permitir a leitura das partituras trabalhadas nas aulas de instrumento);

Desenvolvimento de sentido melódico-harmónico (distinguir tonalidades maiores e menores)

Sensibilização para diferentes sistemas melódico-harmónicos (tonal, modal, etc);

Desenvolvimento da criatividade, especialmente a criatividade musical (não se exclui portanto a criatividade no que se refere à performance visual num concerto como roupas, coreografias, entradas em palco, etc, embora não seja considerado essencial);



FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Desenvolvimento de competências sociais escolares como o respeito pelo outro, *timing* e pertinência de participação, cumprimento das tarefas solicitadas;

Alguns destes objetivos serão repetidos nos outros ciclos. No entanto outros não serão, o que não significa que se pretenda que sejam negligenciados. Apenas se assumirá que não será necessário insistir neles porque estarão, em teoria, já assimilados.

Objetivos específicos da Formação Musical no Básico e Complementar

Desenvolvimento rítmico tanto ao nível da precisão do sentido de pulsação como no conhecimento de células rítmicas e ainda compreensão dos compassos:

Reconhecimento auditivo da pulsação, compasso e células rítmicas de um excerto ouvido, quer por meio de frases rítmicas sobre o mesmo som quer inseridas em excertos melódicos, seja o excerto tocado pelo professor ao piano ou ouvido por gravação [audição];

Reconhecimento visual de células rítmicas e compasso de frases rítmicas quer por meio de frases unicamente rítmicas, quer extraídas de excertos melódicos, sejam estes exercícios compostos pelo professor ou pertencentes a obras [leitura];

Execução de frases rítmicas por imitação, leitura ou improvisação seja esta realizada com ou sem marcação da pulsação, utilizando a voz, a caneta, palmas ou por meio de percussão instrumental ou corporal [execução].

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Desenvolvimento sobre melodia tanto ao nível de intervalos como de frases melódicas com o necessário conhecimento das escalas que as sustentam:

Reconhecimento das escalas usadas [teoria, audição e leitura];

Reconhecimento do arpejo das tonalidades usadas para construção de uma melodia [teoria e audição interior];

Reconhecimento dos sons/notas, nome de notas e notação escrita de uma melodia [teoria, audição, escrita e leitura];

Desenvolvimento criativo consciente [improvisação];

Reconhecimento de intervalos melódicos e harmónicos [teoria, reconhecimento auditivo e visual e ainda construção];

Articulação entre diferentes alturas de sons com ritmo [audição e leitura];

Articulação entre diferentes alturas de sons com harmonia [teoria, conhecimento dos principais graus tonais harmónicos, audição polifónica].

Desenvolvimento sobre harmonia:

Compreensão dos graus harmónicos e sua relação com os graus melódicos [teoria, audição interior];

Reconhecimento de graus harmónicos [teoria, audição, leitura];

Reconhecimento de cadências [teoria, audição, leitura];

Articulação entre harmonia e análise musical.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Análise e educação musical seja esta puramente teórica, por leitura ou por audição, como competência por si só ou para complemento de outras competências¹:

Reconhecimento de instrumentos e da época em que se podem inserir;

Reconhecimento de alguns períodos da História da Música por audição de excertos;

Reconhecimento de algumas formas musicais inseridas em excertos que foram incluídos nas aulas (como por exemplo ABA, Rondó, etc);

Conhecimento de algumas obras ilustrativas da evolução histórica;

Desenvolvimento de sentido crítico no que se refere a audição e interpretação musical;

Conhecimento de posturas e atitudes aceitáveis no músico e no público ouvinte;

¹ Como por exemplo:

Ditado polifónico de um excerto de um compositor barroco – será pouco provável encontrar 5^{as} perfeitas paralelas.


Capítulo 2_ Conteúdos

Os conteúdos a ser leccionados estão divididos em Ritmo, Compassos, Intervalos, Melodia, Tonalidades, Acordes, Harmonia, Claves, Improvisação e Escalas. Desenvolvem-se ao longo dos oito graus que constituem os ensinamentos básico e complementar.

1º grau

Ritmo: reconhecer as seguintes células rítmicas tanto por audição como por leitura (exceto as indicadas):



Só por leitura: 

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os seguintes compassos:

	Binários	Ternários	Quaternários
Divisão Binária do tempo (compassos simples)	2 4	3 4	4 4
Divisão Ternária do tempo (compassos compostos)	6 8		

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Intervalos: reconhecer os seguintes intervalos

Auditivamente: 2ªM, 3ªM, 5ªP e 8ªP;

Visualmente e respetiva capacidade de construção de intervalos até à 5ªP (M, m e P) em pauta simples, clave de sol e/ou de fá.

Melodia:

Reconhecimento visual e entoação de frases melódicas com e sem acompanhamento nas tonalidades propostas (consultar campo relativo a tonalidades);

Reconhecimento auditivo dos sons e respetivos nomes de notas e escrita de frases melódicas com intervalos até à 3ªM com as seguintes células rítmicas:



Reconhecimento auditivo dos sons e respetivos nomes de notas e escrita de seqüências de sons nos intervalos previstos no item "Intervalos".

Tonalidades: Dó M, Fá M, Sol M e Lá m natural.

Acordes: identificação e construção de acordes maiores e menores.

Harmonia: sensibilização para os graus tonais I, IV e V de tonalidades maiores e menores.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Claves: de sol e de fá, independentes ou em pauta dupla.

Improvisação: rítmica livre e com sentido de frase, entoada sem nome de notas a partir de uma sequência harmónica ou em resposta a frase inconclusiva.

Escalas: todas as escalas maiores.

2º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas previstas para o 1º grau mais as seguintes:



Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os seguintes compassos:

	Binários	Ternários	Quaternários
Divisão Binária do tempo (compassos simples)	2 4	3 4	4 4
Divisão Ternária do tempo (compassos compostos)	6 8	9 8	12 8

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Intervalos: reconhecer os seguintes intervalos

Auditivamente: 2ªM, 2ªm, 3ªm, 3ªM, 4ªP, 5ªP e 8ªP;

Visualmente e respetiva capacidade de construção de intervalos até à 8ªP (M, m, A, dim e P) em pauta dupla.

Melodia:

Reconhecimento visual e entoação de frases melódicas com e sem acompanhamento nas tonalidades propostas (consultar campo relativo a tonalidades);

Reconhecimento auditivo dos sons e respetivos nomes de notas e escrita de frases melódicas com intervalos até à 3ªM com as células rítmicas previstas para o 1º grau mais as seguintes:



Reconhecimento auditivo dos sons e respetivos nomes de notas e escrita de sequências de sons nos intervalos previstos no item "Intervalos".

Tonalidades: Dó M, Fá M, Sol M e Lá m, Ré m e Mi natural ou harmónica;

Acordes: identificação e construção de acordes maiores, menores e diminutos.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia: sensibilização para os graus tonais I, IV e V de tonalidades maiores e menores.

Claves: de sol e de fá, independentes ou em pauta dupla com leitura horizontal ou vertical.

Improvisação: rítmica livre e com sentido de frase, entoada sem nome de notas a partir de uma sequência harmónica ou em resposta a frase inconclusiva.

Escalas: todas as escalas maiores e menores (natural, harmónica ou melódica).

3º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas previstas nos graus anteriores mais as seguintes:



Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os compassos trabalhados nos graus anteriores:

Intervalos: reconhecer os seguintes intervalos

Auditivamente: 2ªM, 2ªm, 3ªm, 3ªM, 4ªP, 5ªP, 6ªm, 6ªM e 8ªP;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Visualmente e respetiva capacidade de construção de intervalos até à 8ªP (M, m, A, dim e P) com alternância de clave nas claves previstas.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores;

Reconhecimento auditivo de melodias em textura polifónica.

Tonalidades: Maiores até duas alterações e menores (natural, harmónica e melódica) até duas alterações;

Acordes: identificação e construção de acordes maiores e menores em estado fundamental, 1ª inversão e 2ª inversão; identificação e construção de acordes aumentados e diminutos em estado fundamental.

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita de melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para os graus I, IV e V;

Claves: claves G2, F4, C4²;

Improvisação: entoada sem nome de notas com ritmo dado.

² Ou seja Clave de sol (2ª linha), de fá (4ª linha) e de dó (4ª linha).

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Escalas: todas as escalas maiores e menores (natural, harmónica ou melódica) previstas anteriormente mais a escala cromática.

4º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas previstas nos graus anteriores mais as seguintes:



Reconhecimento visual e leitura de frases rítmicas com as seguintes

unidades de tempo: ♩ = 1 ♩. = 1 ♪ = 1 ♪. = 1

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os compassos trabalhados nos graus anteriores mais os seguintes

	Binários	Ternários	Quaternários
Divisão Binária do tempo (compassos simples)	2 2	3 2	4 2
Divisão Ternária do tempo (compassos compostos)	6 4	9 4	12 4

Intervalos: reconhecer os seguintes intervalos

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Auditivamente: 2ªM, 2ªm, 3ªm, 3ªM, 4ªP, 4ªA/5d, 5ªP, 6ªm, 6ªM, 7ªm, 7ªM e 8ªP;

Visualmente e respetiva capacidade de construção de intervalos até à 8ªP (M, m, A, dim e P) com alternância de clave nas claves previstas.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores;

Reconhecimento auditivo de melodias em textura polifónica.

Tonalidades: Maiores até três alterações e menores (natural, harmónica e melódica) até três alterações;

Acordes: identificação e construção de acordes maiores e menores em estado fundamental, 1ª inversão e 2ª inversão; identificação e construção de acordes aumentados e diminutos em estado fundamental.

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita de melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para os graus I, IV, V e I₆ e V₆;

Claves: Claves G2, F4, C4 e C3.

Improvisação: entoada com nome de notas com ritmo dado ou sem nome de notas sobre harmonia com cadência à dominante, à tónica ou à relativa maior.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Escalas: todas as escalas previstas anteriormente (portanto maior, menor natural, menor harmónica, menor melódica e cromática) mais as escalas mistas (maior mista principal, maior mista secundária e menor mista) e hexáfona.

5º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas previstas nos graus anteriores adicionando agora ligaduras para o início do tempo e ritmos sincopados.

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os compassos trabalhados nos graus anteriores mais os seguintes

	Binários	Ternários	Quaternários
Divisão Binária do tempo (compassos simples)	2 8	3 8	4 8
Divisão Ternária do tempo (compassos compostos)	6 16	9 16	12 16

Intervalos: reconhecer os intervalos previstos nos graus anteriores nas respetivas claves também anteriormente trabalhadas.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Tonalidades: Maiores até quatro alterações e menores (natural, harmónica e melódica) até quatro alterações;

Acordes: tudo o previsto anteriormente mais os acordes de sétima da dominante em estado fundamental.

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita de melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para os graus previstos anteriormente mais o VI.

Claves: Claves G2, F4, C4 e C3 por leitura horizontal com 4 claves ou por leitura vertical até 3 claves diferentes.

Improvisação: entoada com nome de notas com ritmo dado ou igualmente com nome de notas sobre harmonia com os graus previstos no item "Harmonia".

Escalas: todas as escalas previstas anteriormente (portanto maior, menor natural, menor harmónica, menor melódica e cromática, maior mista principal, maior mista secundária, menor mista, hexáfona) mais as escalas Hispano-árabe e Cigano-húngara.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

6º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas e ritmos previstos nos graus anteriores adicionando agora alternância de compassos:

Leitura e escrita: t = t e p = p

Leitura: p = p

Escrita com as seguintes unidades de tempo:  = 1  = 1

 = 1  = 1

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os compassos trabalhados nos graus anteriores mais os seguintes

5	7
8	8

Intervalos: reconhecer os intervalos previstos nos graus anteriores nas respetivas claves também anteriormente trabalhadas simples e compostos até duas oitavas.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores mais iniciação ao ditado atonal;

Entoação de repertório modal (modos dórico e frígio).

Tonalidades: com todas as alterações;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Acordes: tudo o previsto anteriormente mais os acordes de sétima menor e diminuta em estado fundamental.

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita das melodias do baixo e soprano de excertos a 4 vozes de corais de Bach sendo dadas as duas vozes intermédias; escrever melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para os graus previstos anteriormente mais V/V e V/VI.

Claves: tudo o previsto anteriormente mais a clave de dó 1ª linha.

Improvisação: o previsto anteriormente mais rítmica sobre compassos irregulares observados no item “Compassos”.

Escalas: todas as escalas previstas anteriormente mais os modos.

7º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas e ritmos previstos nos graus anteriores com alternância de compassos:

Escrita: t = t e p = p

Leitura: p = p, t = t, t = p, p = t

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) os compassos trabalhados nos graus anteriores mais quaisquer outros regulares ou irregulares

Intervalos: todos os intervalos.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores mais ao ditado atonal e entoações nos modos lídio e mixolídio;

Tonalidades: com todas as alterações;

Acordes: tudo o previsto anteriormente mais os acordes de sétima maior e sétima da sensível em estado fundamental.

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita das melodias do baixo, contralto e soprano de excertos a 4 vozes de corais de Bach sendo dada a voz do tenor; escrever melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para os graus previstos anteriormente mais $V_{6/4}$ - $V_{5/3}$, V_4 - V_3 e IV_6 .

Claves: Claves G2, F4, C4 e C3, C1, C2 por leitura horizontal ou vertical até 4 claves.

Improvisação: o previsto anteriormente mais improvisação entoada sobre qualquer tonalidade sobre encadeamento harmónico.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Escalas: todas as escalas previstas anteriormente mais os modos.

8º grau

Ritmo: conhecer todas as células rítmicas e ritmos previstos nos graus anteriores com alternância de compassos:

Escrita e leitura: p = p, t = t, t = p, p = t

Compassos: perceber e reconhecer (visual e auditivamente) todos os compassos regulares e irregulares

Intervalos: todos os intervalos melódicos e harmónicos.

Melodia:

Tudo o previsto nos graus anteriores.

Tonalidades: com todas as alterações;

Acordes: tudo o previsto anteriormente mais os acordes de nona maior e menor em estado fundamental e o acorde de sétima da dominante nas várias inversões.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia: reconhecimento auditivo e escrita de quatro melodias de excertos de corais de Bach; escrever melodia do baixo com indicação da função harmónica em modo maior ou menor para todos os graus harmónicos.

Claves: tudo o previsto anteriormente.

Improvisação: tudo o previsto anteriormente.

Escalas: tudo o previsto anteriormente.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Capítulo 3_Atividades

O que se segue pretende enumerar formas de aplicar os conteúdos referidos no capítulo anterior. Corresponde às *tarefas* realizadas que procuram desenvolver e simultaneamente controlar a evolução dos alunos na utilização dos conhecimentos que se pretende que o aluno adquira.

Podemos considerar (e cada professor tem as suas prioridades no que considera essencial ensinar) que algumas poderiam ser retiradas ou substituídas. No entanto, e uma vez que se pretende formar alunos que possam seguir qualquer currículo, interessa ao projeto educativo preparar os alunos para todos os percursos com as ferramentas que lhes sejam necessárias. As competências enumeradas aplicar-se-ão diferentemente por graus.

Sublinha-se novamente que estas atividades não constituem por si o que se pretende da disciplina mas somente uma forma de monitorizar o desenvolvimento dos alunos.

Atividades solicitadas no Básico e Complementar

Escrito

Ditados rítmicos tocados sobre uma nota (ditados a uma voz) ou duas notas à distância de três oitavas (ditados a duas vozes), ritmo de uma melodia com ou sem notas dadas tocadas pelo professor ou provenientes de excertos gravados, ritmo de um excerto com ou sem notas dadas.

Ditado de intervalos (harmónicos ou melódicos);

Ditados de sons (tonal ou atonal);

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Ditados melódicos a uma voz (tocados ou por gravação);

Ditados melódicos a duas vozes (tocados ou por gravação);

Ditado de acordes;

Ditado de escalas;

Classificação visual de intervalos;

Construção/identificação visual de acordes (de exercício ou repertório);

Construção/ identificação de escalas (de exercício ou repertório);

Compreender a forma e/ou fraseado de um excerto;

Contextualizar um excerto em termos de período histórico,
instrumentação, compasso, tonalidade, estilo, forma entre outros.

Justificar, utilizando os seus conhecimentos teóricos, por que considera
um excerto mais agradável do que outro ou justificar o que determinado excerto
desperta.

Oral

Leitura rítmica a uma voz à primeira vista;

Leitura rítmica a duas vozes à primeira vista;

Leitura solfejada não entoada à primeira vista;

Leitura entoada à primeira vista;

Improvisação;

Entoação de excerto memorizado realizado na aula ou estudado em casa.

Leitura de exercício trabalhado na aula.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Capítulo 4_Avaliação

As indicações a seguir apresentadas podem sofrer algumas alterações conforme o professor considerar mais produtivo para a aprendizagem do aluno e funcionamento eficaz da semana de provas.

Teste escrito

Ditado rítmico

Serão utilizadas todas as indicações da grelha de progressos. Seguem-se as características de cada exercício:

	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º
A 1 voz	sim	sim	sim	sim	sim	sim*	sim*	sim*
A 2 vozes	não	não	sim	sim	sim	sim	sim	sim
Nº de vezes a ditar	4 vezes							
Duração	8 tempos	8 tempos	8 tempos	8 tempos	8 tempos	8 tempos		
Outros	SEMPRE um ditado de divisão binária e outro de divisão ternária					*Com mudança de compasso		

A última figura deverá corresponder à pulsação e não será cotada no caso de o ditado ser tocado ao piano. **Dever-se-á fazer os possíveis por realizar um dos ditados por meio de uma obra musical, com ou sem notas dadas, preferencialmente por gravação** no caso de não corresponder a uma obra pianística. Neste caso a duração do excerto poderá ser superior.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Intervalos

Serão tocados 5 intervalos, duas vezes cada, com alguns segundos de espera entre audições conforme os conteúdos apresentados na grelha de progressos. A classificação visual de intervalos seguirá as indicações da grelha de progressos e poderão ser usados excertos musicais para o efeito.

Ditado de sons/intervalos

	1º	2º	3º a 5º	6º a 8º
Nº de sons	10 sons	12 sons	12 sons	10 sons
Nº de vezes a ditar	4 vezes	4 vezes	4 vezes	2 vezes
Escala	Maior	Maior ou menor	Maior ou menor com alterações	Atonal

Poderão ser realizados por notas ou por intervalos devendo-se fazer o possível para que ambas as abordagens sejam trabalhadas.

Ditado melódico

Serão utilizadas as indicações da grelha de progressos. Para a realização dos exercícios acordou-se que seria inicialmente tocada a escala, o arpejo, graus tonais I, IV e V, uma vez todo o ditado, quatro vezes cada frase e no fim novamente todo o excerto utilizado para o exercício. No caso de o excerto corresponder a apenas uma frase deverá ser realizado da seguinte forma: é tocada a escala, o arpejo e os graus tonais I, IV e V, será ouvido o excerto quatro vezes, novamente é tocada a escala, o arpejo e os graus tonais I, IV e V e novamente o excerto.

Dever-se-á fazer os possíveis para se utilizar, para além de exercícios pedagogicamente pensados, repertório que varie na instrumentação, períodos da

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

História da Música, estilos, métricas, etc. Sempre que possível (e é provável que durante a elaboração de uma prova escrita tal não seja possível), a contextualização do repertório utilizado não deverá ser considerado facultativo uma vez que pretendemos ter um papel no desenvolvimento artístico e cultural dos alunos e não apenas técnico. A sensibilização para a forma ou fraseado musical e aspetos interpretativos também deverão ser tidos em conta.

Acordes

Classificação auditiva

Serão utilizadas as indicações da grelha de progressos. Serão ditados 5 acordes 2 vezes seguidas com alguns segundos de intervalos entre a primeira e a segunda audição.

Classificação visual ou construção

O exercício constará de 5 acordes para classificação visual ou construção segundo as indicações da grelha de progressos. Dever-se-á ter em conta, ao longo da progressão, as diferentes formas de indicar os acordes (por extenso, por cifras barrocas, por cifras utilizadas no jazz). Também a construção de acordes poderá ser realizada de diferentes formas, nomeadamente a partir de um baixo dado ou de uma cifra dada. A classificação de acordes poderá ainda ser realizada a partir de excertos de obras, nomeadamente peças de conjuntos instrumentais.

Tonalidades

Identificação auditiva – tocadas duas vezes com alguns segundos de intervalos entre as audições segundo as indicações da grelha de progressos.

Construção de escalas – segundo as indicações da grelha de progressos.

A identificação visual das escalas poderá ser realizada a partir de excertos musicais.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Quanto às cotações chegou-se ao seguinte acordo, que pode ser moderadamente alterado conforme situações específicas:

1º e 2º graus

Ditado rítmico 1 – 2,8 valores (7x0,4)

Ditado rítmico 2 – 2,8 valores (7x0,4)

Ditado de intervalos – 1,5 valores (5x0,3)

Ditado de sons – 3 valores (10x0,3)

Ditado melódico – 3 valores (notas) + 0,4 valor (ritmo)

Ditado de acordes – 1,5 valores (5x0,3)

Classificação / Construção de acordes – 1 valor (5x0,2)

Identificação / Construção de escalas – 2 valores (4x0,5)

3º ao 8º grau

Ditado rítmico 1 – 3,5 valores (8x0,438)

Ditado rítmico 2 – 2,8 valores (16x0,219)

Ditado de intervalos – 1,5 valores (5x0,3)

Ditado de sons – 2 valores (10x0,3)

Ditado melódico 1 – 3 valores (notas) + 0,5 valor (ritmo)

Ditado melódico 2 – 3 valores (notas) + 0,5 valor (ritmo)

Ditado de acordes – 1,5 valores (5x0,3)

Identificação de escalas – 1 valor

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Teste oral

1º grau

- Leitura rítmica com divisão do tempo binária (4 valores)
- Leitura rítmica com divisão do tempo ternária (4 valores)
- Leitura melódica em Dó Maior (grau-conjunto e arpejo) (5 valores)
- Solfejo (5 valores)
- Improvisação ou leitura/memorização da aula (2 valores)

2º grau

- Leitura rítmica com divisão do tempo binária (4 valores)
- Leitura rítmica com divisão do tempo ternária (4 valores)
- Leitura melódica em tonalidade Maior (5 valores)
- Leitura melódica em tonalidade menor (5 valores)
- Solfejo (5 valores)
- Improvisação ou leitura/memorização da aula (2 valores)

3º grau a 6º grau

- Leitura rítmica a 1 voz (4 valores)
- Leitura rítmica a 2 vozes (4 valores)
- Leitura melódica em tonalidade Maior ou menor (5 valores)
- Solfejo (5 valores)
- Improvisação ou leitura/memorização da aula (2 valores)

7º e 8º graus

- Leitura rítmica a 1 voz com mudança de compasso (4 valores)
- Leitura rítmica a 2 vozes (4 valores)
- Leitura melódica em tonalidade Maior, menor ou modal (5 valores)
- Leitura melódica atonal (5 valores)
- Solfejo (5 valores)
- Improvisação ou leitura/memorização da aula (2 valores)

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

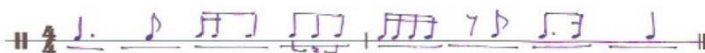
Exemplos de testes



Conservatório de Música da Maia
 Prova escrita de Formação Musical
 2º Grau / 2º Período
 2013/2014

Nome _____ nº _____ Turma _____ Data: _____ Classificação: _____ + _____ = _____
 Escrita Oral

1. Ditado Rítmico Simples (8 tempos):



2. Ditado Rítmico Composto (8 tempos):



3. Ditado de Intervalos:

1	2	3	4	5
3M ↑	2m ↓	5P ↑	6P ↓	2M ↑



4. Ditado de Sons (1ª nota: lá₂):



5. Ditado Melódico/Rítmico: (1 frase)



6. Identificação de Acordes:

1	2	3	4	5
(Ré)M	(Sol)A	(Dó) m	(Fá) m	(Si)M

7. Identificação de escalas:

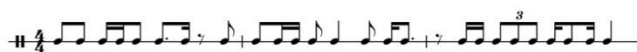
1	2	3
Dó m melod.	Sol m nat	Si: M

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

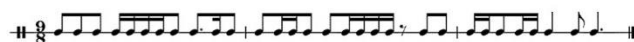
Conservatório de Música da Maia
Prova oral de Formação Musical
1º Período 2013/2014
2º Grau

Prova 1

1. Leitura rítmica Simples (4 valores)



2. Leitura rítmica Composta (4 valores)



3. Solfejo (5 valores)



4. Entoação (5 valores)



5. Improvisação (2 valores):



FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Teste escrito de Formação Musical
 4º Grau

Nome _____ Turma. _____ Data: ____/____/____

Classificação: _____ + _____ = _____
 Teste Escrito Teste Oral Nota final

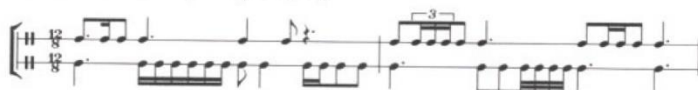
1.1 Ditado Rítmico a 1 parte:

Concerto para violoncelo em Ré menor (2º andamento) RV405

Vivaldi (1678-1741)



1.2 Ditado Rítmico a 2 partes (8 tempos):



2.1 Ditado de Intervalos:

1. 6H↑ 2. 5P↓ 3. 7m↑ 4. 3H↑ 5. 2H↓

2.2 Ditado de Série (sons ou intervalos):



0. 2m↑ 1. 2m↓ 2. 3H↓ 3. 2H↑ 4. 3mk 5. 8P↑ 6. 3H↓ 7. 2m↓ 8. 2m↑ 9. 5P↓ 10.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA


Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

2.3 Ditado Melódico

Adagio non troppo *Canção sem palavras* F. Mendelssohn (1809-1847)



2.4. Ditado Melódico



3.1. Ditado de acordes

1. *Re M5* 2. *se m6* 3. *si M6* 4. *si diom* 5. *Fa 7ª dem*

3.2. Ditado de escalas

1. *Re Maior Nota Principal* 2. *Re m harm* 3. *se M*

4. Análise de excerto: assinala as hipóteses que se adequam ao excerto ouvido

1 Possível compositor	<input checked="" type="radio"/> a) Mozart	<input type="radio"/> b) Schoenberg	<input type="radio"/> c) Dvořák
2 Instrumentação	<input type="radio"/> a) Quarteto de cordas	<input type="radio"/> b) Cravo	<input checked="" type="radio"/> c) Piano
3 Possível período da HM	<input type="radio"/> a) Barroco	<input checked="" type="radio"/> b) Clássico	<input type="radio"/> c) Século XX
4 Forma/Fraseado	<input type="radio"/> a) AB	<input type="radio"/> b) ABA	<input checked="" type="radio"/> c) AA'
5 Andamento	<input checked="" type="radio"/> a) Allegro	<input type="radio"/> b) Adagio	<input type="radio"/> c) Prestíssimo
6 Cadência do final do excerto	<input checked="" type="radio"/> a) Conclusiva	<input type="radio"/> b) Não conclusiva	
7 Possível compasso	<input type="radio"/> a) Ternário simples	<input checked="" type="radio"/> b) Binário simples	<input checked="" type="radio"/> c) Quaternário simples
8 Escala utilizada	<input checked="" type="radio"/> a) Escala Maior	<input type="radio"/> b) Escala menor harmónica	<input type="radio"/> c) Escala menor melódica

[Mozart, K311, 1º andamento, cc1-7]

Boa sorte!!! 🎵 🎹 🎻

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Prova Escrita

Nome: Teste modelo Turma: _____
 Avaliação: _____ Professor: _____

1. DITADOS RÍTMICOS

Ditado Rítmico a 2 partes



Ditado Rítmico a 1 parte com notas dadas

Largo

W. A. Mozart (1756-1791)

Quinteto para piano e instrumentos de sopro K452



2. DITADO DE INTERVALOS

Identificação auditiva de Intervalos harmónico e/ou melódicos

mi ² sol ⁴ 3m	mi ¹ si ² 9: 7M	do ⁵ mi ² 9: 6m	si ³ fá ² 4m/5d	si ² fá ¹ 4P
--	--	--	--	---------------------------------------

Ditado de sons



FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

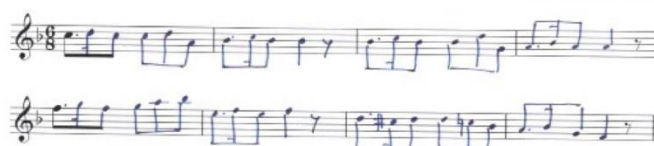
Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

3. Ditado Melódico a 1 Voz

J. Haydn (1732-1809)
Quarteto op. 20, n.º 5



4. Identificação Auditiva de Acordes

Mi ⁺ ₄	Sib ⁷ _{dom}	F ⁺ _{dim}	lá ^b ₇	lá ⁺ _A
------------------------------	---------------------------------	-------------------------------	------------------------------	------------------------------

5. Ditado polifónico a duas vozes

J. S. Bach (1685-1750)
BWV 329



6. Identificação Auditiva de duas escalas

Sol Hisp-árabe	Ré menor Mista
----------------	----------------

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

PROVA
 5.º GRAU

Prova 1

1. Leituras Rítmicas

1.1 Leitura Rítmica a 1 Parte



1.2 Leitura Rítmica a 2 Partes



2. Leitura em Claves alternadas:

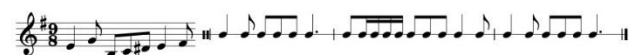


3. Leitura Melódica

J. B. Lully (1632-1687)
 "Bois épais"



4. Improvisação



FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

CrITÉRIOS de Avaliação

A avaliação de final de período e final de ano é realizada na continuação da seguinte tabela:

Grau/Ano	Nome do aluno	Avaliação Contínua			Nota da Avaliação Contínua	Nota do Teste Oral	Nota do Teste Escrito	Nota Final (arredondada às unidades)	Nível Final
		Saber Fazer	Saber Ser						
		Trabalho na aula (100%)	Hábitos de Trabalho e Estudo (60%)	Valores e Atitudes (40%)					

Em que 30% da avaliação corresponde à Avaliação Contínua, 35% à nota da avaliação formal oral e 35% à nota da avaliação formal escrita independentemente do grau entre o Básico e o Complementar. Tem as seguintes percentagens entre Saber Fazer e Saber Ser:

	Saber Fazer	Saber Ser
Preparatório	60%	40%
Básico	70%	30%
Complementar	80%	20%

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Capítulo 5_Material pedagógico

Bibliografia que o aluno deve utilizar

Têm sido utilizados:

Bach, J. S. (1990). *371 vierstimmige Choräle für ein Tasteninstrument*. Wisbaden: Edition Breitkopf.

Edlund, Lars (1963). *Modus Novus*, Edition Wilhelm Hansen/ Chester Music New York Inc;

Firmino, José (1989). *Leituras musicais, 2º volume* (3ªed.). Coimbra, Tipografia Bèlita;

Firmino, José (1989). *Leituras musicais, 3º volume* (3ªed.). Coimbra, Tipografia Bèlita;

Firmino, José (1990). *Leituras musicais, 1º volume* (4ªed.). Coimbra, Tipografia Bèlita;

Firmino, José (1990). *Leituras musicais, 4º volume* (2ªed.). Coimbra, Tipografia Bèlita;

Gomes, Anabela e Vasconcelos, Cláudia (2011). *Música ao nosso ritmo. Formação Musical 1º e 2º graus*. Porto: Bolsa de Estudos;

Gomes, Anabela e Vasconcelos, Cláudia (2011). *Música ao nosso ritmo. Formação Musical 3º grau*. Porto: Bolsa de Estudos.

Gomes, Anabela e Vasconcelos, Cláudia (2011). *Música ao nosso ritmo. Formação Musical 4º grau*. Porto: Bolsa de Estudos.

Rocha, Nuno (s.d.). *Livros de Leituras*;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Outros materiais para alunos e professores

- Adler, Samuel (1997). *Sight Singing*. New York: W.W. Norton & Company, Inc;
- Arnold, Bruce (2004). *Lines: Sight Singing and Sight Reading Exercises*. New York: Muse Eck Publishing Company. Disponível em http://alpha.unipam.edu.br/documents/18125/23730/contribuicao_para_o_estudo_dos_campos.pdf.
- Bach, J. S. (1982). *Vierstimmige Choralgesäng*. Budapest, Editio Musica Budapest;
- Berkowitz, Sol, Fontrier, Gabriel e Kraft, Leo (1997). *New Approach to Sight Singing*. New York: W.W. Norton & Company;
- Berkowitz, Sol; Fontrier, Gabriel; Kraft, Leo (1986). *A new approach to Sight Singing*. New York: WW Norton & Co Inc.
- Bland, Leland (2005). *Sight Singing through melodic analysis: a guide to the study of sight singing and an aid to ear training instruction*. Maryland: Scarecrow Press, Inc (1ª edição em 1984 por Burnham Inc, Publishers).
- Bleuse, M.; Dauchy, J.; Holstein, A. (1995). *Jogos de ritmos... e jogos de clave*. Paris, Gérard Billaudot Éditeur;
- Bochmann, Christopher (2003). *A Harmonia do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa;
- Butler, D. (1997). Why the Gulf Between Music Perception Research and Aural Training? *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 123, 38-48.
- Carr, Maureen e Benward, Ben (2007). *Sight Singing Complete*. New York: Mac Graw Hill;
- Cleland, Kent e Dobra-Grindahl (2010). *Developing Musicianship Through Aural Skills*. New York: Routledge;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

- Cooper, Helen (1982). *How to read music*. London, Omnibus Press;
- Dandelot, Georges (1935). *Étude du rythme en cinq cahiers*. Paris, Alphonse Leduc, Éditions Musicales;
- Edlund, Lars (1964). *Modus Novus*. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen.
- Edlund, Lars (1967). *Modus Vetus*. Stockholm: Edition Wilhelm Hansen.
- Fão, Artur [s.d.]. *Teoria Musical oficialmente adoptada no Conservatório Nacional (Secção de Música) por despacho Ministerial de 4 de Novembro e na Armada por despacho Ministerial de 22 de Novembro de 1937*. Lisboa: Sasseti & C.^{ia}.
- Fontaine, Fernand (1955). *Traité pratique du rythme mesuré*. Paris, Éditions Henry Lemoine;
- François, Daniel [s.d.]. *Version Jazz*. Paris, Alphonse Leduc, Éditions Musicales;
- Friedmann, Michael L. (1990). *Ear Training for Twentieth-Century Music*. London: Yale University Press.
- Gagnard, Madeleine (1976). A música - para um desenvolvimento da educação musical in Porchier, Louis (1976). *Educação Estética: luxo ou necessidade (adaptação e resumo de Gomes, Graziela Cintra)*. *Revista de Educação Musical APEM*. Boletim nº 11, jan 1976. Lisboa: APEM, pp.1-9.
- Ghédin, Lauriane (2004). *A vos marques...prêts? Dictées!*. Paris, Editions Henry Lemoine;
- Gorow, Ron (2009). *Hearing and Writing Music*. California: September Publishing.
- Guillot, Michelle-Odile (1982). *Apprendre et comprendre en chantant Schubert*. Paris, Editions Musicales.
- Guillot, Michelle-Odile (1991). *Apprendre et comprendre en chantant Schumann*. Paris, Editions Musicales.

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

- Horst, F. Van der (1963). *Maat en ritme*. Amsterdam, Broekmans en van Poppel;
- Jollet, Jean-Clément (coord.) (1995). *Dictées Musicales*. Paris, Gérard Billaudot Éditeur;
- Kopiez, Reinhard; Weihs, Claus; Ligges, Uwe; Lee, Ji In (2006). Classification of high and low achievers in a music sight-reading task. *Psychology of Music* vol.34(1). Society for Education, Music and Psychology Research, pp.5-26).
- Kostka, Stefan e Payne, Dorothy (1989). *Tonal Harmony*. New York: MacGraw-Hill, Inc
- Labrousse, Marguerite (1995). *Cours de Formation Musicale*. Paris, Editions Henry Lemoine;
- Lehmann, Andreas C.; Kopiez, Reinhard (2009). Sight-reading. Hallam, S.; Thaut, M. *The Oxford handbook of music psychology*. Oxford: Oxford University Press, pp.344-351.
- Macedo, Maria Teresa (1986). Educação Musical. A Formação Musical nas escolas profissionais de música, *Revista de Educação Musical APEM*. Boletim n° 49, abril/ junho, pp.8-12.
- Malbrán, S. (1997). Música y metaudición: algunas reflexiones para su estudio. *Orpheotron*, 2, pp.40-46..
- Mangeot, Anne-Marie (1941). *Exercices d'Intonation en trois cahiers*. Paris, Editions Max Eschig;
- Mazoni, Inês; Santos, Luiza da Gama (1995). *Cantigas para crianças* (2ª. Ed.). Editora Portugalmundo;
- Nelson's, Sheila M. (1995). *Flip-a-rhythm*. Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

- Pedroso, Fátima (2003). *A disciplina de Formação Musical: Contributos para uma reflexão sobre o seu papel no currículo do ensino especializado de música (básico e secundário)*. Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto.
- Pedroso, Fátima (2004). A disciplina de Formação Musical em debate: perspectivas de profissionais de música. *Revista Música, Psicologia e Educação*, nº6. Porto: CIPEM-Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical (pp.5-18). Disponível em <https://cipem.files.wordpress.com/2012/01/02-fc3a1tima-pedroso.pdf> e consultado a 28 de dezembro de 2015.
- Salzer, Felix (1962). *Structural Hearing*. New York: Dover Publications, Inc.
- Santos, Margarida Fonseca (2005). *Histórias de cantar*. Juventude Musical Portuguesa.
- Schoenberg, Arnold (1974). *Tratado de harmonia*. Madrid: Real Musical.
- Schoenberg, Arnold (1983). *Fundamentals of Musical Composition*. Londres: Faber and Faber.
- Schoenberg, Arnold (1983). *Structural Functions of Harmony*. Londres: Faber and Faber.
- Siciliano, Marie-Hélène (1995). *Ma 1^{ere} année de Formation Musical*. Editions H. Cube/ Hexamusic, Epone Cedex.
- Siciliano, Marie-Hélène (2000). *La Formation Musicale en 1^e cycle*. Editions H. Cube/ Hexamusic, Epone Cedex.
- Smith, Lloyd A., McNab, Rodger J. (1997). *A Sight-Singing Tutor. Working Paper Series*, mar 1995. New Zealand: Department of Computer Science da Universidade de Waikato. Disponível em <http://researchcommons.waikato.ac.nz/bitstream/handle/10289/1071/uow-cs->

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218
AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

[wp-1997-08.pdf?sequence=1&isAllowed=y](#) e consultado a 30 de dezembro de 2015.

Swanwick, Keith (2000). Ensinar música musicalmente. *Revista de Educação Musical APEM*. Boletim nº104, jan/mar 2000. Lisboa: APEM, pp.4-11.

Swanwick, Keith; Taylor, Dorothy (1982). *Discovering Music - Developing the Music Curriculum in Secondary Schools*. London: Batsford Academic and Educational Ltd.

[Teoria.com](#)


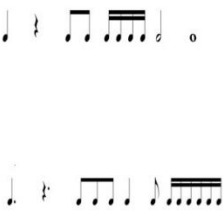

Vieira, Ernesto (s.d.). *Teoria da Música: Primeira e Segunda Partes*. Lisboa: Valentim de Carvalho.

Zamacois, Joaquín (2009). *Teoria da Música*. Lisboa, Edições 70;

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Capítulo 6 | Grelha de progressos
Programa anual e trimestral

1º Grau




	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Rítmo	 <p>Só na leitura</p>		 <p>Só na leitura</p>	
Compassos	2 3 4 6 9 12 4 4 4 8 8 8	2 3 4 6 9 12 4 4 4 8 8 8	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente 2ªM, 3ªM, 5ªP e 8ªP ⇒ Classificação e construção até à 5ªP (M, m e P) na pauta simples. ⇒ Ditado de sons com os intervalos previstos.	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente 2ªM, 3ªM ⇒ Classificação e construção 2ª e 3ª (M, m) na pauta simples ⇒ Ditado de sons com os intervalos previstos	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente 5ªP e 8ªP ⇒ Classificação e construção até à 5ªP (M, m e P) na pauta simples ⇒ Ditado de sons com os intervalos previstos	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218




AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Melodia	<p>⇒ Entoação com acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Entoação sem acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Ditado até ao intervalo de 3ª com as seguintes células rítmicas:</p> 	<p>⇒ Entoação com acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Entoação sem acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Ditado até ao intervalo de 2ª com as seguintes células rítmicas:</p> 	<p>⇒ Ditado até ao intervalo de 3ª com as seguintes células rítmicas:</p> 	
Tonalidades	<p>⇒ Dó M</p> <p>⇒ Fá M</p> <p>⇒ Sol M</p> <p>⇒ Lá m natural</p>	<p>⇒ Dó M</p> <p>⇒ Lá m natural</p>	<p>⇒ Fá M</p> <p>⇒ Sol M</p>	
Acordes	<p>⇒ Identificação auditiva de Maiores e menores</p>	<p>⇒ Identificação auditiva de Maiores e menores</p>	<p>Consolidação da matéria dada</p>	
Harmonia	<p>⇒ Trabalho sensorial I IV V (M e m)</p>	<p>⇒ Trabalho sensorial I V (M e m)</p>	<p>⇒ Trabalho sensorial I IV V (M e m)</p>	
Claves	<p>& e ? independentes</p> <p>& e ? em pauta dupla</p>	<p>& e ? independentes</p>	<p>& e ? em pauta dupla</p>	
Improvisação	<p>⇒ Rítmica livre e com sentido de frase</p> <p>⇒ Entoadas sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica</p>	<p>⇒ Rítmica livre e com sentido de frase</p>	<p>⇒ Entoadas sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica</p>	Consolidação da matéria dada
Escalas	<p>⇒ Todas as escalas Maiores (em todas as tonalidades)</p>	<p>⇒ Todas as escalas Maiores (em todas as tonalidades)</p>	<p>Consolidação da matéria dada</p>	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

2º Grau



	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Ritmo	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º grau, mais: 	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º grau, mais: 	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º grau, mais: 	
Compassos	⇒ Todos os compassos previstos para o 1º grau, mais: 9 12 8 8	⇒ Todos os compassos previstos para o 1º grau, mais: 9 12 8 8	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente 2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 5ªP e 8ªP ⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) na pauta dupla.	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente 2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 5ªP e 8ªP ⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) na pauta simples com alterações.	⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) na pauta dupla.	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Melodia	<p>⇒ Entoação com acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Entoação sem acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Ditado com as células rítmicas previstas para o 1º grau, mais:</p>  <p>⇒ Ditado de sons com os intervalos previstos.</p>	<p>⇒ Entoação com acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Entoação sem acompanhamento (nas tonalidades propostas).</p> <p>⇒ Ditado com as células rítmicas previstas para o 1º grau, mais:</p>  <p>⇒ Ditado de sons com os intervalos previstos</p>	Consolidação da matéria dada	
Tonalidades	<p>⇒ Dó M</p> <p>⇒ Fá M</p> <p>⇒ Sol M</p> <p>⇒ Lá m } nat. / harm.</p> <p>⇒ Ré m }</p> <p>⇒ Mi m }</p>	<p>⇒ Dó M</p> <p>⇒ Fá M</p> <p>⇒ Sol M</p> <p>⇒ Lá m } nat. / harm.</p> <p>⇒ Ré m }</p> <p>⇒ Mi m }</p>	Consolidação da matéria dada	
Acordes	<p>⇒ Identificação auditiva de Maiores, menores e diminutos</p> <p>⇒ Classificação e construção de Maiores, menores e diminutos</p>	<p>⇒ Identificação auditiva de Maiores, menores e diminutos</p> <p>⇒ Classificação e construção de Maiores, menores e diminutos</p>	Consolidação da matéria dada	
Harmonia	<p>⇒ Trabalho sensorial I IV V (M e m)</p>	<p>⇒ Trabalho sensorial I IV V (M e m)</p>	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Claves	<p>& e ? independentes</p> <p>& e ? em pauta dupla</p> <p>& e ? em leit.vertical</p>	<p>& e ? independentes</p> <p>& e ? em pauta dupla</p>	& e ? em leit.vertical	
Improvisação	<p>⇒ Rítmica livre e com sentido de frase</p> <p>⇒ Entoadas sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica</p>	<p>⇒ Rítmica livre e com sentido de frase</p> <p>⇒ Entoadas sem o nome das notas a partir de uma sequência harmónica</p>	Consolidação da matéria dada	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA


Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Escalas	⇒ Todas as escalas Maiores e menores (natural, harmónica e melódica) em todas as tonalidades	⇒ Todas as escalas Maiores e menores (natural) em todas as tonalidades	⇒ Todas as escalas Maiores e menores (natural, harmónica e melódica) em todas as tonalidades	
----------------	--	--	--	--

3º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Ritmo	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º e 2º graus, mais: 	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º e 2º graus, mais: 	⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º e 2º graus, mais: 	
Compassos	⇒ Todos os compassos previstos para o 1º e 2º graus.	⇒ Todos os compassos previstos para o 1º e 2º graus.	Consolidação da matéria dada	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Intervalos	<p>Melódicos e harmónicos</p> <p>⇒ Auditivamente</p> <p>2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 5ªP, 6ªM, 6ªm e 8ªP</p> <p>⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) com alternância de clave.</p>	<p>Melódicos e harmónicos</p> <p>⇒ Auditivamente</p> <p>2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 5ªP, 6ªM, 6ªm e 8ªP</p> <p>⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) com alternância de clave</p>	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Melodia	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p> <p>⇒ Ditado melódico a duas vozes</p>	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p> <p>⇒ Ditado melódico a duas vozes</p>	Consolidação da matéria dada	
Tonalidades	<p>⇒ Maiores até duas alterações</p> <p>⇒ menores (natural e harmónica) até duas alterações</p>	<p>⇒ Maiores até duas alterações</p> <p>⇒ menores (natural e harmónica) até duas alterações</p>	Consolidação da matéria dada	
Acordes	<p>⇒ Identificação auditiva, classificação e construção de acordes Maiores e menores nos estados fundamental, 1ª e 2ª inversões.</p> <p>⇒ Classificação, construção e identificação de acordes diminutos no estado fundamental</p>	<p>⇒ Identificação auditiva, classificação e construção de acordes Maiores e menores nos estados fundamental, 1ª e 2ª inversões.</p> <p>⇒ Classificação, construção e identificação de acordes diminutos no estado fundamental</p>	Consolidação da matéria dada	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V		⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V	Consolidação da matéria dada
Claves	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores, mais: B3^a	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores, mais: B3^a	Consolidação da matéria dada	
Improvisação	⇒ Entoadada sem o nome das notas e com o ritmo dado	⇒ Entoadada sem o nome das notas e com o ritmo dado	Consolidação da matéria dada	
Escalas	⇒ Todas as escalas Maiores e menores (natural, harmónica e melódica) em todas as tonalidades ⇒ Escala cromática	⇒ Todas as escalas Maiores e menores (natural, harmónica e melódica) em todas as tonalidades	⇒ Escala cromática	



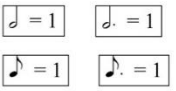
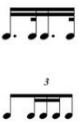


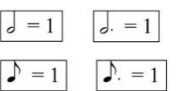
FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

4º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.																								
Ritmo	<p>⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º, 2º e 3º graus, mais:</p>   <p>(ver outras combinações)</p> <p>⇒ Leituras com as seguintes igualdades:</p> 	<p>⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º, 2º e 3º graus, mais:</p>  <p>(ver outras combinações)</p> <p>⇒ Leituras com as seguintes igualdades:</p> 	<p>⇒ Todas as células rítmicas previstas para o 1º, 2º e 3º graus, mais:</p>  <p>(ver outras combinações)</p> <p>⇒ Leituras com as seguintes igualdades:</p> 																									
Compassos	<p>⇒ Todos os compassos previstos para os graus anteriores, mais:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>2</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>9</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>4</td> <td>4</td> <td>4</td> </tr> </table>	2	3	4	2	2	2	6	9	12	4	4	4	<p>⇒ Todos os compassos previstos para os graus anteriores, mais:</p> <table style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>2</td> <td>2</td> <td>2</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>9</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>4</td> <td>4</td> <td>4</td> </tr> </table>	2	3	4	2	2	2	6	9	12	4	4	4	<p>Consolidação da matéria dada</p>	<p>Consolidação da matéria dada</p>
2	3	4																										
2	2	2																										
6	9	12																										
4	4	4																										
2	3	4																										
2	2	2																										
6	9	12																										
4	4	4																										

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Intervalos	<p>Melódicos e harmónicos</p> <p>⇒ Auditivamente</p> <p>2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 4ªA(5ªd), 5ªP, 6ªM, 6ªm, 7ªM, 7ªm e 8ªP</p> <p>⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) com alternância de clave (Sol, Fá e Dó 3ª e 4ª)</p>	<p>Melódicos e harmónicos</p> <p>⇒ Auditivamente</p> <p>2ªM, 2ªm, 3ªM, 3ªm, 4ªP, 4ªA(5ªd), 5ªP, 6ªM, 6ªm, 7ªM, 7ªm e 8ªP</p> <p>⇒ Classificação e construção de todos (M, m, P, A e d) com alternância de clave (Sol, Fá e Dó 3ª e 4ª)</p>	Consolidação da matéria dada
Melodia	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p> <p>⇒ Ditado melódico a duas vozes</p>	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p> <p>⇒ Ditado melódico a duas vozes</p>	Consolidação da matéria dada
Tonalidades	<p>⇒ Maiores até três alterações</p> <p>⇒ menores (natural, harmónica e melódica) até três alterações</p>	<p>⇒ Maiores até três alterações</p> <p>⇒ menores (natural, harmónica e melódica) até três alterações</p>	Consolidação da matéria dada
Acordes	<p>⇒ Identificação auditiva, classificação e construção de acordes Maiores e menores nos estados fundamental, 1ª e 2ª inversões.</p> <p>⇒ Classificação, construção e identificação de acordes diminutos e Aumentados no estado fundamental</p>	<p>⇒ Identificação auditiva, classificação e construção de acordes Maiores e menores nos estados fundamental, 1ª e 2ª inversões.</p> <p>⇒ Classificação, construção e identificação de acordes diminutos e aumentados no estado fundamental</p>	Consolidação da matéria dada

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6	Consolidação da matéria dada
Claves	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores, mais: B3^a leit [↑] c/ 2claves B3^a ou B4^a+&ou?	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores, mais: B3^a leit [↑] c/ 2claves B3^a ou B4^a+&ou?	Consolidação da matéria dada	
Improvisação	⇒ Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado ⇒ Entoadada sem o nome das notas com: - cad. à dominante - cad. à tónica - cad. à rel. Maior	⇒ Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado	⇒ Entoadada sem o nome das notas com: - cad. à dominante - cad. à tónica - cad. à rel. Maior	
Escalas	⇒ Todas as escalas previstas anteriormente ⇒ Escalas Mistas (MMP, MMS e mM) ⇒ Hexáfona	⇒ Todas as escalas previstas anteriormente ⇒ Escalas Mistas (MMP, MMS e mM)	⇒ Todas as escalas previstas anteriormente ⇒ Hexáfona	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

5º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.																								
Ritmo	⇒ Todas as células rítmicas previstas para os graus anteriores. ⇒ Colocar ligaduras no início do tempo ⇒ Ritmos sincopados	⇒ Todas as células rítmicas previstas para os graus anteriores. ⇒ Colocar ligaduras no início do tempo ⇒ Ritmos sincopados	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada																								
Compassos	⇒ Todos os compassos previstos para os graus anteriores, mais: <table style="margin-left: 40px;"> <tr> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>8</td> <td>8</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>9</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>16</td> <td>16</td> <td>16</td> </tr> </table>	2	3		4	8	8	8	6	9	12	16	16	16	⇒ Todos os compassos previstos para os graus anteriores.	⇒ Todos os compassos previstos para os graus anteriores, mais: <table style="margin-left: 40px;"> <tr> <td>2</td> <td>3</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>8</td> <td>8</td> <td>8</td> </tr> <tr> <td>6</td> <td>9</td> <td>12</td> </tr> <tr> <td>16</td> <td>16</td> <td>16</td> </tr> </table>	2	3	4	8	8	8	6	9	12	16	16	16
2	3	4																										
8	8	8																										
6	9	12																										
16	16	16																										
2	3	4																										
8	8	8																										
6	9	12																										
16	16	16																										
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇒ Rever todos os intervalos	Melódicos e harmónicos ⇒ Rever todos os intervalos	Consolidação da matéria dada																									
Melodia	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Ditado melódico a duas vozes (continuação)	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Ditado melódico a duas vozes (continuação)	Consolidação da matéria dada																									
Tonalidades	⇒ Maiores até quatro alterações ⇒ menores (natural, harmónica e melódica) até quatro alterações	⇒ Maiores até quatro alterações ⇒ menores (natural, harmónica e melódica) até quatro alterações	Consolidação da matéria dada																									

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218



AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Acordes	<p>⇒ Rever os acordes dados até ao momento</p> <p>⇒ Sétima da dominante (estado fundamental)</p>	<p>⇒ Rever os acordes dados até ao momento</p> <p>⇒ Sétima da dominante (estado fundamental)</p>	Consolidação da matéria dada	
Harmonia	<p>⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m)</p> <p>I IV V I6 V6 VI</p>	<p>⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m)</p> <p>I IV V I6 V6 VI</p>	Consolidação da matéria dada	
Claves	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p> <p>⇒ Leitura vertical com 3 claves diferentes</p>	<p>⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores.</p>	⇒ Leitura vertical com 3 claves diferentes	
Improvisação	<p>⇒ Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado</p> <p>⇒ Entoadada com o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica, utilizando os graus previstos na harmonia.</p>	<p>⇒ Entoadada com o nome das notas e com o ritmo dado</p>	<p>⇒ Entoadada com o nome das notas, a partir de uma sequência harmónica, utilizando os graus previstos na harmonia.</p>	Consolidação da matéria dada
Escalas	<p>⇒ Todas as escalas previstas anteriormente</p> <p>⇒ Hlispano-Árabe</p> <p>⇒ Cigano-húngara</p>	<p>⇒ Todas as escalas previstas anteriormente</p> <p>⇒ Hlispano-Árabe</p>	⇒ Cigano-húngara	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

6º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Ritmo	⇨ Leitura e escrita $t = t e \epsilon = \epsilon$ ⇨ Leitura $p = p$ ⇨ Escrita 	⇨ Leitura e escrita $t = t e \epsilon = \epsilon$ ⇨ Leitura $p = p$ ⇨ Escrita 	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Compassos	⇨ Compassos irregulares 5 7 8 8	⇨ Compassos irregulares 5 7 8 8	Consolidação da matéria dada	
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇨ Auditivamente até duas oitavas ⇨	Melódicos e harmónicos ⇨ Auditivamente até á 12ª	Melódicos e harmónicos ⇨ Auditivamente até duas oitavas	
Melodia	⇨ Iniciar o ditado melódico atonal	⇨ Iniciar o ditado melódico atonal	Consolidação da matéria dada	
Tonalidades	⇨ Todas as alterações	⇨ Todas as alterações	Consolidação da matéria dada	
Acordes	⇨ Rever os acordes dados até ao momento ⇨ Sétima menor e sétima diminuta (estado fundamental)	⇨ Rever os acordes dados até ao momento ⇨ Sétima menor e sétima diminuta (estado fundamental)	Consolidação da matéria dada	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia	⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes para retirar o soprano e baixo, sendo dado o tenor e contralto ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6 VI V/V V/VI	⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes para retirar o soprano e baixo, sendo dado o tenor e contralto ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6 VI	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) V/V V/VI	
Claves	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 3 claves diferentes ⇒ Claves antigas B1^a	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 3 claves diferentes ⇒ Claves antigas B1^a	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Improvisação	⇒ Improvisação rítmica com compassos irregulares	⇒ Improvisação rítmica com compassos irregulares	Consolidação da matéria dada	
Escalas	⇒ Modos	⇒ Modos	Consolidação da matéria dada	
Outros sistemas	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico e frígio ⇒ Entoação atonal	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico e frígio	⇒ Entoação atonal	

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

7º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Ritmo	⇒ Escrita t = t e p = p ε = ε ⇒ Leitura p = p e t = t p = t e t = p	⇒ Escrita t = t e p = p ε = ε ⇒ Leitura p = p e t = t p = t e t = p	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Compassos	⇒ Compassos regulares e irregulares (todos)	⇒ Compassos regulares e irregulares (todos)		
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente qualquer intervalo	Melódicos e harmónicos ⇒ Auditivamente qualquer intervalo		
Melodia	⇒ Ditado melódico atonal	⇒ Ditado melódico atonal		
Tonalidades	⇒ Todas as alterações	⇒ Todas as alterações		
Acordes	⇒ Rever os acordes dados até ao momento ⇒ Sétima Maior e sétima da sensível (estado fundamental)	⇒ Rever os acordes dados até ao momento ⇒ Sétima Maior e sétima da sensível (estado fundamental)		

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Harmonia	⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes para retirar o soprano, contralto e baixo, sendo dado o tenor. ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6 VI V/V V/VI V6-5 V4-3 IV6	⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes para retirar o soprano, contralto e baixo, sendo dado o tenor. ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) I IV V I6 V6 VI V/V V/VI	⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) V6-5 V4-3 IV6	Consolidação da matéria dada
Claves	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 4 claves diferentes ⇒ Claves antigas B2ª	⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 4 claves diferentes ⇒ Claves antigas B2ª		
Improvisação	⇒ Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano	⇒ Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano	Consolidação da matéria dada	
Escalas	⇒ Modos	⇒ Modos		
Outros sistemas	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico frígio, lídio e mixolídio ⇒ Entoação atonal	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico frígio, lídio e mixolídio ⇒ Entoação atonal		

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA
 Contribuinte n.º 509158218
 AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07
 Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

8º Grau

	Programa anual	Programa 1º Per.	Programa 2º Per.	Programa 3º Per.
Ritmo	⇨ Escrita t=t e p=p ε=ε t=p e p=t Qualquer combinação ⇨ Leitura p=p e t=t p=t e t=p	⇨ Escrita t=t e p=p ε=ε t=p e p=t Qualquer combinação ⇨ Leitura p=p e t=t p=t e t=p	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Compassos	⇨ Compassos regulares e irregulares (todos)	⇨ Compassos regulares e irregulares (todos)		
Intervalos	Melódicos e harmónicos ⇨ Auditivamente qualquer intervalo	Melódicos e harmónicos ⇨ Auditivamente qualquer intervalo		
Melodia	⇨ Ditado melódico atonal	⇨ Ditado melódico atonal		
Tonalidades	⇨ Todas as alterações	⇨ Todas as alterações		

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Acordes	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Rever os acordes dados até ao momento ⇒ Nona Maior e nona menor (estado fundamental) ⇒ Sétima da dominante (em todas as inversões) 	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Rever os acordes dados até ao momento ⇒ Nona Maior e nona menor (estado fundamental) ⇒ Sétima da dominante (em todas as inversões) 		
Harmonia	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) – todos os graus 	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Ditado de coral de Bach a 4 vozes ⇒ Escrever melodia do baixo com indicação da função tonal (modo M ou m) – todos os graus 		
Claves	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 4 claves diferentes ⇒ Claves antigas ?3ª 	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Tudo o previsto para os graus anteriores. ⇒ Leitura vertical com 4 claves diferentes ⇒ Claves antigas ?3ª 	Consolidação da matéria dada	Consolidação da matéria dada
Improvisação	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano 	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Improvisação entoada com nome de notas em qualquer tonalidade, sobre um encadeamento harmónico tocado ao piano 		
Escalas	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Modos 	<ul style="list-style-type: none"> ⇒ Modos 		



U+T

FUNDAÇÃO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DA MAIA

Contribuinte n.º 509158218

AUTORIZAÇÃO DEFINITIVA /DREN n.º 182/07

Escola com Contrato de Patrocínio da DREN

Outros sistemas	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico frígio, lídio e mixolídio ⇒ Entoação atonal	⇒ Entoação de repertório modal nos modos dórico frígio, lídio e mixolídio ⇒ Entoação atonal		
------------------------	--	--	--	--

EXEMPLOS DE PLANIFICAÇÕES FUNDAMENTADAS



PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº:
Data:	Número de alunos: 17
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante:	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

<p>Preparar os alunos para a prova oral de FM vindoura;</p> <p>Exteriorizar vocalmente frases melódicas;</p> <p>Capacitar a leitura do solfejo;</p> <p>Compreender as distâncias dos intervalos.</p>
--

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

<p>Melodias e harmonias diatónicas (escalas maiores e menores).</p> <p>Ritmos simples e compostos.</p> <p>Claves (Sol e Fá).</p>
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

<p>Leituras de ritmos simples (exercícios 3, 4 e 5, página 6) e compostos (exercícios 6, 8 e 9, página 17). Será utilizada uma estratégia inicial de leitura em filas separadas, de forma a melhor identificar e resolver possíveis dificuldades encontradas. Cada fila da sala de aula (contendo em média 4 alunos) lerá o</p>

exercício, evidenciando com maior clareza quaisquer dúvidas ou inseguranças manifestadas na leitura. Esta estratégia permitirá manter alguma dinâmica da turma, tentando resolver, simultaneamente, as dificuldades individuais detetadas¹ – aproximadamente 30 minutos.

Solfejo em pauta dupla (exercícios 4, 5 e 6, página 32-C). Inicialmente a turma lerá em conjunto; numa fase posterior os alunos terão a oportunidade de ler individualmente – não só os que demonstram mais facilidade de leitura, como aqueles que precisam de mais apoio. Dependendo do tipo de dificuldades apresentadas, será possível introduzir diferentes estratégias, como por exemplo, a leitura a pares de um exercício de dois em dois compassos; a leitura de um compasso por aluno; a alternância “aleatória e inesperada” com os restantes discentes, promovendo, desse modo, a atenção, a disciplina atitudinal e o empenho (Vieira, Coelho da Silva, & Moreira, 2013) – aproximadamente 30 minutos.

Leitura entoada (exercícios 1, 2, 3, 4 e 5, página 42). Como preparação para o exercício, os alunos trabalharão uma tonalidade com o auxílio do piano, tocado pelo professor: entoarão a escala de Dó maior (tonalidade dos exercícios); os harpejos dos graus harmónicos de uma cadência tonal (I IV V I); pequenos vocalizos solfejados. Após este aquecimento tonal, os alunos lerão individualmente um dos exercícios referidos – aproximadamente 30 minutos.

Caso os discentes demonstrem facilidades em determinados exercícios, tal poderá permitir que se avance para as próximas atividades, de forma a colmatar outras dificuldades.

¹ Procurei extensivamente materiais pedagógicos que lidassem com as dificuldades relacionadas com a leitura solfejada e entoada, encontrando por fim, um excerto do prefácio do livro *Prima Vista Zingen*: “It is remarkable that, although there are several excellent sight-singing collections in existence, there is little material that acquaints the examinee in an efficient way with the specific difficulties which can be expected at a solfeggio examination” (Brandse, 19XX).

RECURSOS E FONTES

- Livro de exercícios do 1.º grau do Conservatório da Maia.

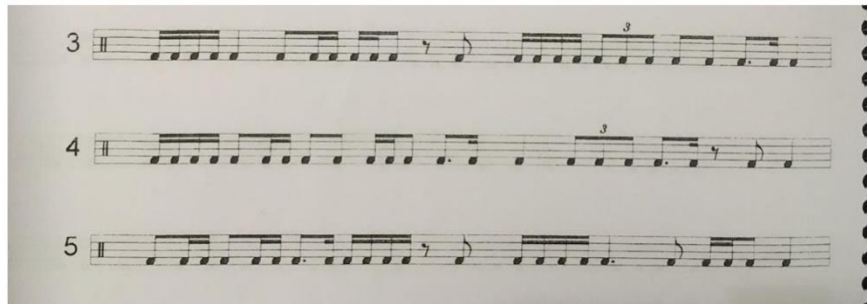


Figura 1 - Leituras Rítmicas Simples

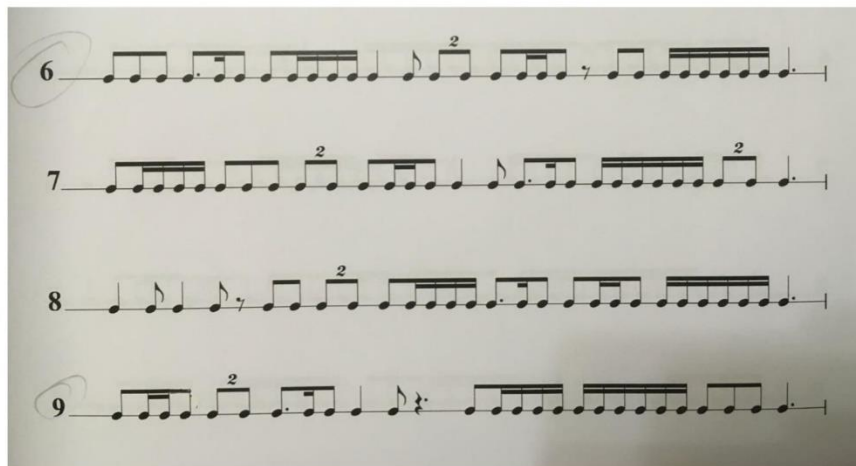


Figura 2 - Leituras Rítmicas Compostas

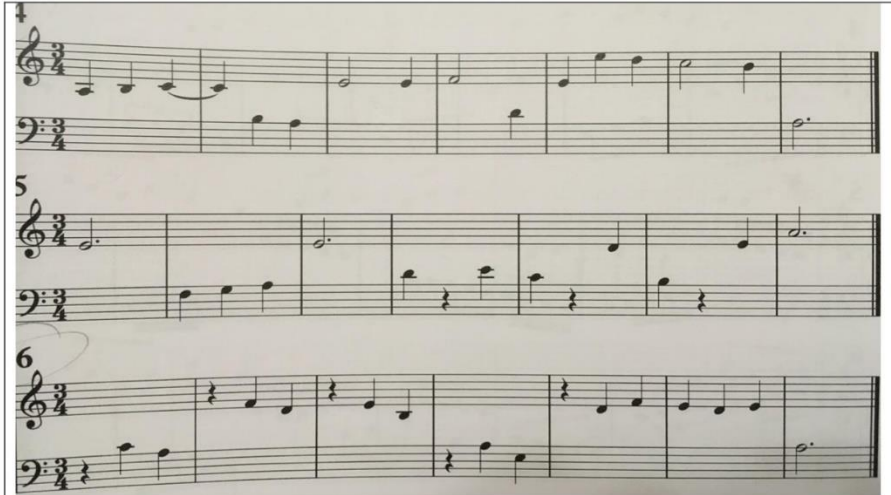


Figura 3 - Solfejo em Pauta Dupla

Brandse, W. (19XX). *Prima Vista Zingen*. Harmonia.

Vieira, F., Coelho da Silva, J. L., & Moreira, M. (2013). Envolvimento na Aprendizagem Escolar: o que dizem as experiências dos professores e dos alunos? *Universidade do Minho*.

The image shows a page of musical notation with five numbered sections. Each section consists of two staves of music. The notation includes treble clefs, a 2/4 time signature, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes. The sections are numbered 1 through 5, with the number 5 circled. The page number 42 is located in the bottom right corner of the musical page.

Figura 4 - Leituras Melódicas

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação e no empenho que demonstrarem perante os exercícios propostos;

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº:
Data:	Número de alunos: 16
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante:	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

<p>Preparar os alunos para a prova escrita de FM;</p> <p>Capacitar a perceção auditiva;</p> <p>Estimular a memorização de pequenos trechos rítmicos e/ou melódicos;</p> <p>Distinguir, auditivamente, as características (“cores”) dos intervalos, acordes e escalas (maiores e menores)</p>
--

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

<p>Melodias e harmonias diatónicas (escalas maiores e menores).</p> <p>Ritmos simples e compostos.</p>
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

<p>Os primeiros exercícios da aula serão dois ditados rítmicos em tempo simples e composto. Ambos os exemplos são constituídos por 4 compassos; como a turma é do 1.º grau, os excertos serão tocados na íntegra unicamente na primeira e na última execução, sendo que a primeira e segunda</p>
--

metades serão tocadas 4 vezes cada, totalizando 10 momentos de audição – aproximadamente 30 minutos.

De seguida, os alunos terão de identificar auditivamente seis intervalos ascendentes dentro das seguintes opções (2ªM, 3ªM, 5ªP e 8ªP). Antes da realização da tarefa, será explicado que a melhor maneira de categorizar o que ouvem será cantar, em voz baixa ou interior, uma escala maior (em “Dó”, isto é, utilizando o sistema de Dó móvel (Freire, 2008)) até chegarem à segunda nota que ouvirem. Por outras palavras, ao cantarem “Dó, Ré, Mi”, os discentes deverão aperceber-se que o “Mi” corresponde à segunda nota que ouvirem na execução do intervalo. Logo, este, será uma 3ªM – aproximadamente 20 minutos.

O exercício seguinte consiste num ditado de sons. Difere dos já feitos, porque serão tocadas 12 notas sem duração de tempo definida, sendo que os intervalos serão, na sua maioria, graus conjuntos. O propósito da presença dos poucos graus disjuntos (todos estes terças) visa estimular a atenção e concentração dos alunos, para que estes saibam não se o intervalo é ascendente ou descendente como também se a distância das notas é curta (grau conjunto) ou longa (grau disjunto) – aproximadamente 10 minutos.

Os discentes identificarão o tipo de acordes e escalas que ouvem. Será sublinhada a importância da segunda nota do acorde e da terceira nota da escala, isto é, do terceiro grau harmónico da tonalidade. Para este nível de aprendizagem, é importante frisar que é esta a nota-chave na caracterização dos acordes e intervalos. Estes, poderão assumir um carácter mais “alegre ou triste”, “aberto ou fechado” (Zamacois, 1966) – aproximadamente 10 minutos.

Para finalizar a aula, os alunos exercitarão todas as componentes musicais trabalhadas até aqui, ao realizarem um ditado melódico-rítmico. Este, seguirá a mesma estrutura dos ditados rítmicos anteriormente feitos. Os discentes ouvirão os 4 compassos na íntegra na primeira e última audição, sendo que as metades serão repetidas 4 vezes cada uma – aproximadamente 20 minutos.

RECURSOS E FONTES



Figura 1 - Ditado Rítmico Simples



Figura 2 - Ditado Rítmico Composto



Figura 3 - Ditado de Intervalos



Figura 4 - Ditado Rítmico-Melódico

Freire, R. D. (2008). Sistema de Solfejo fixo-ampliado: Uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus, 14*, 113-126.

Zamacois, J. (1966). *Teoría de la Música - Libro II*. Barcelona: Labor.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº:
Data:	Número de alunos: 17
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante:	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Compreender o conceito de tonalidade;
Saber construir escalas;
Entoar intervalos perfeitos;
Memorizar, compreender e expandir pequenas frases musicais.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores;
Alterações às notas (sustenidos);
Intervalos perfeitos;
Melodia e Harmonia tonal.

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

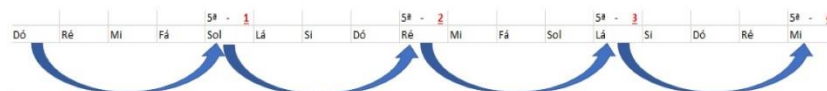
A aula começará com a introdução à escrita de escalas; será explicado que para cada tonalidade existe uma armação de clave, isto é, um conjunto de alterações necessárias às notas de forma a que a relação

intervalar entre os 7 graus de uma escala maior seja a mesma (Zamacois, 1966). Todos os alunos devem interiorizar os passos da construção da escala (será dado o exemplo com a escala de Mi Maior):

1. Escrever as notas da escala no pentagrama;



2. Contar o n.º de quintas acima da nota Dó até à tónica da escala;



3. Saber a ordem dos sustenidos e colocar o n.º correto na armação de clave;

- o **Fá Dó Sol Ré Lá Mi Si**



4. Assinalar os meios tons (3.ª-4.ª e 7.ª-8.ª).



Após a explicação teórica no quadro com os exemplos ilustrados, serão praticadas mais algumas tonalidades (apenas com sustenidos), pedindo aos alunos para as construírem no seu caderno diário. Dependendo das dificuldades sentidas, poderão ser chamados alguns alunos ao quadro para que o exercício seja feito em conjunto, desenvolvendo a dinâmica de turma e o espírito de entreajuda (Davidson, Howe, Moore, & Sloboda, 1996) - aproximadamente 60 minutos.

De seguida, será feita a introdução aos intervalos de 5ª e 8ª perfeita. Estes intervalos não definem a cor dos acordes e são, por isso, chamados de perfeitos, ao contrário dos intervalos de 3ª, que dão o carácter aos acordes, sendo por isso, estes, chamados de menores ou maiores. Para auxiliar a identificação dos intervalos, os discentes serão convidados a cantar uma escala maior (em "Dó", isto é, utilizando o sistema de Dó móvel (Freire, 2008)) até chegarem à nota que ouvirem. Por outras palavras, ao cantarem "Dó, Ré, Mi, Fá, Sol", os alunos deverão aperceber-se que o "Sol" corresponde à segunda nota que ouvirem na execução do intervalo. Logo, este, será uma 5ªP. Segue-se a identificação de vários intervalos tocados ao piano – aproximadamente 15 minutos.

Para terminar, far-se-á uma improvisação livre individual no formato de pergunta-resposta. Como forma de aquecimento vocal, os alunos cantarão a escala maior da tonalidade do exercício, mais os harpejos dos graus harmónicos de uma cadência tonal (I IV V I) – aproximadamente 15 minutos.

RECURSOS E FONTES



Figura 1 - Proposta de Improvisação

Davidson, J., Howe, M., Moore, D., & Sloboda, J. (1996). The Role Of Family Influences In The Development Of Musical Performance. *British Journal of Developmental Psychology*, 399-412.
Freire, R. D. (2008). Sistema de Solfejo fixo-ampliado: Uma nota para cada sílaba e uma sílaba para cada nota. *Opus*, 14, 113-126.
Zamacois, J. (1966). *Teoría de la Música - Libro I*. Barcelona: Labor.
Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação e no empenho que demonstrarem perante os exercícios propostos.

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº:
Data:	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante:	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico;
Fortalecer acuidade rítmica;
Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Melodias e harmonias dos séculos XIX-XX.
Ritmos simples e compostos, com mudanças de andamento.

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leitura atonal do livro “Modus Novus”, exercício 6, página 29. Será perguntado aos alunos o tipo de escala/acorde/nota que preferem ouvir antes de iniciarem a entoação. O intuito desta pergunta será dotar os alunos de autonomia e discernimento musical, adequando o raciocínio à tarefa apresentada. Esta estratégia tem por objetivo consciencializar os discentes da possibilidade de “compartimentar” (Ottman & Rogers, 2011, p. 379) a música tonal em pequenos “segmentos tonais” (Cleland & Dobrea-Grindahl, 2010, p. 531). A primeira leitura será feita em conjunto, seguida de apresentação individual; consoante as dificuldades demonstradas, serão trabalhados os intervalos menos seguros – de forma isolada, através da repetição das notas em questão, ou recorrendo à contextualização tonal -, tendo como método de avaliação a repetição da leitura do exercício, de modo a consolidar a aprendizagem dos alunos.

Identificação de acordes. Os alunos serão convidados a ouvir e identificar diferentes tipos de acordes – Maiores; Menores; Maiores de Sétima Dominante (estes três últimos em todas as inversões); Diminutos; Aumentados; Sétima Maior, Menor, Diminuta; Nona Maior e Menor (estes sete em estado fundamental). Consoante as dificuldades sentidas pelos alunos, far-se-á uma análise aos intervalos-chave que compõem os diferentes acordes, seguida da repetição dos mesmos, até à sua compreensão. A título de exemplo, salientar a diferença entre o intervalo estabelecido entre a 3.^a a 7.^a de um acorde maior com sétima maior e com sétima menor: no anterior, a quinta é perfeita e sugere auditivamente uma estabilidade que não se encontra presente no intervalo do segundo acorde, este, uma quinta diminuta, altamente carente de resolução.

Leituras rítmicas do exercício 1 do livro de exercícios do 7.^o grau. Antes da 1.^a leitura (em conjunto) será feita uma pequena análise das mudanças de compassos e das transformações do tempo e das partes do tempo. Primeiramente, e em jeito de revisão, será explicitada a transição de compassos quando o tempo é igual a tempo (T=T) e a parte é igual a parte (P=P). Em ambos os casos, deve-se pensar nas partes do tempo – ou se “encaixam” as partes para o mesmo tempo, ou o tempo sentido é expandido ou contraído de forma a manter a pulsação das partes. Por outro lado, quando o tempo é igual à parte, a é importante que o aluno se aperceba de que a leitura se torna mais rápida; do mesmo modo, quando a parte é igual ao tempo, a leitura torna-se mais lenta. Após esta primeira abordagem, seguem-se as leituras individuais, com o propósito de avaliar a prestação dos discentes.

RECURSOS E FONTES



Figura 1 - Leitura Melódica Atonal

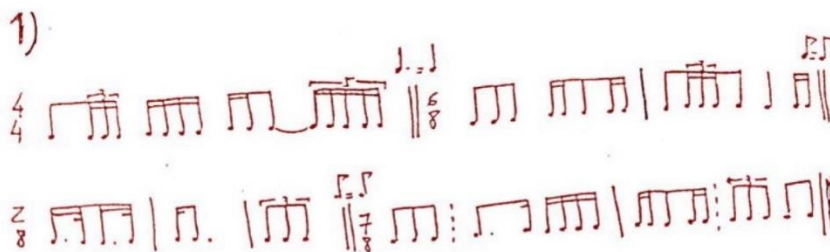


Figura 2 - Leitura Rítmica com Mudança de Compasso

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.

Cleland, K. D., & Dobra-Grindahl, M. (2010). *Developing Musicianship Through Aural Skills*. New York: Routledge.
Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback.
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão melódica, harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

OBSERVAÇÕES 8.º GRAU



GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº1

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 3
Data: 15 de outubro 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:55 – A aula teve início com uma revisão dos trabalhos de casa (do livro “modus novus”), sendo que o primeiro consistiu numa leitura melódica. Os alunos sentiram dificuldades em alguns saltos melódicos (nomeadamente um salto de sexta maior); o professor ajudou no desenvolvimento de estratégias, como por exemplo, criar e/ou relembrar referências musicais para auxiliar à entoação – para a próxima aula, pediu para estudarem os mesmos exercícios.

17:05 - Como o programa do 7º e 8º graus consiste na entoação de intervalos compostos (12ª e 15ª, isto é, 5ªP e 8ªP compostas, respetivamente), seguiu-se um exercício de repetição de intervalos – o professor tocou intervalos e os alunos replicavam, identificando-os. Explicou o porquê da identificação dos intervalos fora do âmbito da oitava – precisamente para consciencializar a quantidade do intervalo, se é composto ou simples.

17:10 – Consolidação de acordes de 7ª. A ordem de entoação foi geralmente a seguinte: diminuta, sensível, menor, dominante, maior, havendo apenas uma alteração de notas entre os acordes. Houve algumas hesitações, principalmente na afinação, porque quando o professor perguntou como são construídos os acordes, todos os alunos demonstraram teoria bem consolidada. O problema reside, atualmente, na identificação auditiva e na entoação, mais concretamente na distinção entre os acordes de sétima da sensível, diminuta e menor. De seguida, o professor pediu apenas para identificarem a base dos acordes, com ênfase num “impulso natural”, isto é, sem tentar raciocinar em demasia; dadas as dificuldades em distinguir os acordes de sétima da sensível e menor, o professor sublinhou a necessidade em identificar a qualidade da 5ª, se é perfeita ou diminuta. Os minutos seguintes foram passados a discutir diferentes estratégias para a entoação dos acordes, desde a sua construção a partir de uma nota que não a fundamental ou, como já referenciado, a identificação da qualidade da 5ª.

17:30 – Ditado de funções tonais. Para cada acorde, os alunos entoavam a nota mais grave e identificavam a função tonal. Houve uma pequena revisão teórica quanto aos acordes dominantes secundários.

17:35 – O professor utilizou o tema “Do-Re-Mi” de Richard Rogers (1902-1979) e Oscar Hammerstein (1895-1960) como exemplo a propósito do estudo das funções harmónicas. Ainda assim, os alunos sentiram dificuldades na identificação de funções dominantes secundárias e respetivas inversões.

17:45 – O docente escreveu o esquema harmónico de uma tonalidade maior no quadro, de forma a visualmente explicar a existência das funções dominantes secundárias.

17:50 – Foi tocado ao piano um excerto do “Lago dos Cisnes” de P. Tchaikovsky (1840-1893). Mesmo sendo um exemplo mais simples e sem tonicizações, os alunos continuaram a manifestar dificuldades na identificação de um quarto grau. O professor sublinhou a importância de não associarem cegamente os baixos às fundamentais do acorde. De seguida, com o tema “Für Elise” de L. Beethoven (1770-1827), foi apresentado um novo exemplo de funções harmónicas (com uma pequena modulação à relativa maior, e a consequente dominante secundária do sexto grau, isto é, a chamada para a tonalidade menor original). O professor manifestou-se desapontado com as dificuldades demonstradas, visto o ouvido harmónico ter sido trabalhado no ano passado.

18:00 – Ditado polifónico ao piano. O professor fez um aquecimento à tonalidade do excerto, Lá Maior, com variações no percorrer da escala. Tocou seis vezes um pequeno excerto de apenas um compasso e meio. No fim, os quatro alunos cantaram as quatro vozes do ditado, circulando entre eles. Mesmo num ditado extremamente simples, é notória a dificuldade harmónica que todos os alunos demonstram – apercebendo-se da movimentação harmónica do excerto, não teriam tantas dificuldades em ouvir e escrever as vozes internas.

REFLEXÃO

Achei muito positiva a atitude do professor aquando a revisão dos trabalhos de casa, perguntando se todos sentiam que tinham ferramentas para estudar com condições; mais importante do que saber fazer ou não, é preciso sentir que há condições para poder estudar em casa.

Dadas as dificuldades nas entoações de acordes e identificações de funções tonais, pergunto-me se não seria válido tentar contextualizar os acordes em progressões harmónicas; eventualmente entoação de escalas com quatro notas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º2

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula n.º: 4
Data: 22 de outubro 2019	Número de alunos: 3
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:55 – A aula começou, como é habitual, com a revisão dos trabalhos de casa, uma leitura atonal do livro “Modus Novus”. O professor deu o exemplo do estudo de um dos alunos, e equiparou-o ao estudo de instrumento, isto é, fazendo pequenas indicações e salientando intervalos difíceis de entoar.

17:05 – O docente perguntou aos alunos se estavam lembrados das regras da escrita de contraponto e pediu-lhes para escreverem um pequeno excerto (sob as regras da 4.ª espécie), no sentido de se consciencializarem das funções harmónicas que percorrem ao longo do seu excerto.

17:30 – Após escreverem, foi pedido aos discentes para improvisarem uma melodia por cima do percurso harmónico escrito. O objetivo do exercício é fomentar o ouvido harmónico e desenvolver a sensibilidade auditiva; idealmente os alunos seriam capazes de criar uma melodia sem ouvir ao piano o percurso harmónico. O

que os alunos acabaram por criar foi pouco interessante e demasiadamente apoiado na teoria, ou seja, a melodia criada foi escolhida “a dedo”, de acordo com cada um dos acordes.

17:45 – De seguida, o professor pediu para cada um entoar o acorde no estado fundamental relativo às funções harmónicas criadas, cimentando novamente a necessidade da composição coerente e harmonicamente consciente.

17:55 – Foi eleito um dos corais dos alunos para ser cantado, cujas vozes foram circuladas pelos alunos e professor.

18:00 – O professor apresentou um excerto de “Abendlied” de Joseph Rheinberger (1839-1901) para ser analisado e cantado. Os acordes foram novamente entoados a partir da fundamental, sendo que as passagens salientadas foram as sensibilizações, mais concretamente, as dominantes secundárias. O problema mais saliente nesta parte da aula, foi a afinação, algo que os alunos tiveram alguns problemas em manter.

18:10 – Para melhor compreenderem e interiorizarem as vozes, fez-se uma pequena análise da função harmónica de cada voz – o docente atentou que, entendendo a teoria por detrás das notas, é mais fácil entoar e afinar as vozes.

REFLEXÃO

Usar outras áreas da música, como a composição, para melhor compreender harmonia parece-me uma estratégia acertada – por experiência própria, é um percurso que dá resultados – aguardo com expectativa se eventualmente trará os mesmos resultados com estes alunos.

Reparei que em muitos casos, o professor dificilmente acompanhava ao piano a leitura entoada. É uma estratégia, a meu ver, de alto risco, pois a afinação não está a ser trabalhada; para excertos pequenos como os visados, em princípio não seria uma das prioridades do professor, mas observei que os alunos demonstravam muita dificuldade em manter a afinação, tornando ainda mais complicado a perceção harmónica – o objetivo principal da aula de hoje.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º3

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula n.º: 6
Data: 5 de novembro 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:55 – O professor lembrou que para a semana serão as provas escritas de FM e, por isso, esta aula será dedicada à prova modelo. O primeiro exercício foi um ditado rítmico (de dois compassos) com mudança de compasso de 12/8 para 4/4 em que colcheia=colcheia. Dada a natureza do exercício, o docente lembrou que uma estratégia eficaz é tentar sentir dúinas nos tempos compostos de modo a cambiar com fluidez para o novo tipo de compasso.

17:05 – Ditado de intervalos. Estes intervalos estão duplamente compreendidos dentro e fora da oitava; sendo que os alunos foram avisados a escrever igualmente as duas versões, isto é, o intervalo simples com a indicação de que é composto e a designação “gramaticalmente” correta (por exemplo, o intervalo de sexta maior composto, e o intervalo de décima terceira maior).

17:15 – A pedido dos alunos, o professor optou por fazer nova ronda de exercícios

de ditados de intervalos.

17:20 – Ditado de sons dodecafónico. Uma aluna tentou fazer o ditado à procura das notas absolutas sem ter em conta o propósito do exercício, ou seja, a identificação de intervalos.

17:30 – Novo ditado de sons dodecafónicos, a pedido dos alunos.

17:35 – Ditado melódico atonal. O professor avisou que o excerto que os alunos irão ouvir lhes é conhecido; estes reconhecem que não é a primeira vez que fazem ditados melódicos que conhecem e “sabem o exercício de cor, mas erram nas notas”. Logo após a primeira audição, o docente fez um pequeno esquema no quadro, demonstrando como faria o exercício – com uma pequena ilustração de intervalos, desenhando a curva melódica e assinalando pontos de interesse (meios tons, intervalos repetidos...).

17:55 – Ditado de acordes. Neste exercício, os alunos demonstraram muitas dificuldades na audição; as respostas eram divergentes e apenas um dos alunos acertava esporadicamente. Por este motivo, o professor decidiu mudar o formato de exercício – tocou arpejos e os alunos tinham de identificar imediatamente o tipo de acordes. Mesmo assim, as dificuldades mantiveram-se; o docente ficou preocupado com o nível apresentado, lembrando que a prática em casa através do uso de sites didáticos permite o estudo a partir de arpejos e que, eventualmente, será o melhor tipo de estudo que poderão fazer até à prova da próxima semana.

18:10 – Ditado de funções tonais e cadências. Foi pedido para escreverem o baixo,

as respectivas funções e a cadência final, sem grandes problemas a assinalar.

REFLEXÃO

Notei que o ditado conduzido às 17:05 não exige aos alunos fazer a distinção entre o sentido do intervalo; não duvido que os alunos saibam distinguir entre um intervalo ascendente ou descendente, mas se fosse obrigatório denominá-los exhaustivamente, talvez auxiliasse na audição de algum tipo de intervalos em que os alunos sentiram mais dificuldades (sexta e sétima maior, por exemplo).

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº4

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 7
Data: 12 de novembro 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:55 – Prova de FM. O primeiro exercício é um ditado rítmico em que existe uma mudança de compasso do tipo composto para o simples e colcheia=colcheia.

17:00 – Ditado de intervalos; estes estão duplamente compreendidos dentro e fora da oitava. Este exercício foi perturbado pelas más condições de insonorização da escola, pois na sala adjacente encontrava-se uma aula de instrumento. Por essa razão, o professor voltou a repetir o ditado.

17:10 – Ditado de sons dodecafónico.

17:15 – Ditado melódico atonal. Novamente o exercício foi perturbado pelas salas adjacentes.

17:20 – Ditado de acordes.

17:25 – Ditado polifónico de um coral, composto por duas frases de dois compassos

cada uma, sendo que cada metade é escutada sete vezes – a oitava audição serve para rever a totalidade do excerto. Antes de começar o exercício, o professor tocou a escala da tonalidade (Lá maior). Notei que metade da peça foi algo já previamente trabalhado nas aulas – os alunos mais atentos e estudiosos deverão aperceber-se disso.

17:50 – Ditado de funções tonais e cadências.

17:55 – No fim, o professor ofereceu-se para repetir um exercício à escolha dos alunos, em caso de consenso, resultando, deste modo, na repetição do ditado melódico atonal.

REFLEXÃO

Muito embora entenda que não existem circunstâncias em que os ditados podem ser feitos num “vácuo auditivo”, é uma situação pouco confortável para os alunos fazerem ditados e identificação auditiva de conteúdos menos acessíveis e estarem sujeitos a ouvir estudos de instrumento nas salas ao lado.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º5

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula n.º: 14
Data: 21 de janeiro 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

17:00 – Revisão de mudanças de compasso. O professor propôs o seguinte pensamento para ajudar nas transições de compasso: quando o tempo é igual a tempo (T=T) ou a parte é igual a parte (P=P), deve-se pensar nas partes do tempo; quando o tempo é igual à parte, a leitura torna-se mais rápida; quando a parte é igual ao tempo, a leitura torna-se mais lenta. Foram exemplificadas as transformações com a transição entre um 4/4 e um 12/8. Para consolidação, o professor pediu aos alunos para improvisarem ritmicamente nestes dois compassos.

17:10 – Ditado rítmico de três compassos (4/4, 9/8, 2/4) em que T=T.

17:15 – Ditado rítmico de três compassos (12/8, 3/4, 6/8) em que P=P.

17:25 – Entoação de intervalos. O professor toca duas notas fora do âmbito da oitava e pede às alunas para cantarem diatonicamente, sem tentativa de identificação nem de cantar o intervalo *per se*, até chegarem à segunda nota ainda

dentro da oitava. Notei que as alunas desafinaram sempre na primeira nota, mas o professor nesta fase não se deteve, continuando com o exercício. Depois, explicou que quer que as alunas sintam a cor dos intervalos (não confundir quartas e sétimas por exemplo), independentemente de os intervalos estarem fora da oitava. De seguida, pediu para entoarem os intervalos tocados (estes já dentro da mesma oitava) e os graus conjuntos entre as duas notas (por defeito sempre na escala maior, sem indicação do professor).

17:35 – Ditado de sons dodecafónico. Esporadicamente, forneceu algumas notas às alunas. Estas acertarem em todas, muito embora, aquando a correção, continuassem a desafinar. O professor concluiu que as discentes mostravam estar cientes da noção do intervalo, apesar de algumas dificuldades na sua execução. Na correção da afinação, o professor fez um apelo às tonalidades.

17:50 – Revisão de cifras de acordes de sétima. O docente explicou que o acorde de sétima dominante é cifrado com um 7 e um +. Na sua 1ª inversão escreve-se um 6 e um 5 cortado. De seguida, pediu a identificação de acordes dominantes invertidos. O professor indicou uma estratégia de identificação de acordes, que passa pela localização do intervalo de segunda e pelo cantar harpejado do acorde. Pediu para, em casa, os alunos cantarem os acordes dominantes nos vários estados.

18:00 – Revisão dos acordes de nona maior e menor. O docente explicou que estes acordes são construídos a partir dos acordes de sétima dominante, aos quais são acrescentados uma quinta nota, a nona, que poderá ter a qualidade de maior ou

menor.

18:05 – Ditado de funções harmónicas, com identificação do baixo. Antes da realização, o professor reviu as possibilidades harmónicas para cada uma das notas do baixo (por exemplo, quando o baixo se situa no terceiro grau as possibilidades harmónicas são I6, iii ou V/Vi) e procedeu à exemplificação de várias funções, tais como V/V, V/Vi, Vii⁹. O docente sugeriu ainda a escrita do baixo, em duas audições, no máximo, para que nas restantes, os alunos se concentrassem apenas na audição harmónica.

REFLEXÃO

Esta aula possibilitou-me a perceção das estratégias a adotar no futuro durante as minhas aulas. Comparativamente às aulas anteriores, sinto-me mais capaz de lecionar conteúdos devidamente dotados de estratégias múltiplas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º6

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula n.º: 15
Data: 28 de janeiro 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

17:45 – Ditado polifónico ternário de 8 compassos. O docente toca o excerto inteiro, uma única vez no início e no fim, dividindo a peça em duas partes de 4 compassos, cada uma delas ditada oito vezes. Aquando a correção global (onde os discentes autoavaliam-se relativamente à sua prestação), o professor pediu para os alunos fazerem uma correção ativa, isto é, perceberem onde é que houve trocas de vozes, se as notas erradas pertencem à harmonia, ou seja, compreender se os erros cometidos têm alguma justificação musical. O professor incentivou os alunos a verem e ouvirem transcrições online de corais, de forma a desenvolverem a capacidade de escolher um timbre e segui-lo ao longo da peça.

18:10 – Análise das funções tonais do ditado.

**18:15 – Improvisação dentro da harmonia analisada do coral. (I Vi iii IV I I IV V I
I V/Vi Vi V7 I IV V I**

REFLEXÃO

Esta aula possibilitou-me a perceção das estratégias a adotar no futuro durante as minhas aulas. Comparativamente às aulas anteriores, sinto-me mais capaz de lecionar conteúdos devidamente dotados de estratégias múltiplas.

No exercício de improvisação notei que o foco do professor não é a estimulação da criatividade, mas sim a maleabilidade das escalas aliadas à tonalidade do exercício. Isto leva-me a pensar no papel da improvisação na FM, tendo em conta que o meu projeto de investigação procura tecer comparações – na procura de estratégias em comum, capacidades semelhantes – com o estudo da improvisação do Jazz.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº7

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 15
Data: 18 de fevereiro 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

17:45 – Entoação de intervalos. O professor toca duas notas fora do âmbito da oitava e pede às alunas para cantarem diatonicamente, sem tentativa de identificação nem de cantar o intervalo *per se*, até chegarem à segunda nota ainda dentro da oitava. De seguida, pediu para entoarem os intervalos tocados (estes já dentro da mesma oitava) e os graus conjuntos entre as duas notas (por defeito sempre na escala maior, sem indicação do professor).

18:10 – Identificação de acordes usando Dó móvel – O docente perguntava se a cor do acorde propiciava a que se entoasse as notas “lá dó mi sol” ou “dó mi sol si”, de forma a distinguir os acordes de sétima maiores e menores.

18:15 – Funções tonais. O professor fez um ditado em tempo real de uma progressão harmónica – os alunos identificavam a nota do baixo e a respetiva função harmónica do acorde formado.

REFLEXÃO

Esta aula possibilitou-me a percepção das estratégias a adotar no futuro durante as minhas aulas. Comparativamente às aulas anteriores, sinto-me mais capaz de lecionar conteúdos devidamente dotados de estratégias múltiplas.

A percepção da cor dos acordes é um tipo de estratégia com a qual me identifico bastante. Contudo, tenho algumas reservas relativamente à utilização do Dó móvel. Creio que este processo não promove a consciencialização das cores das tonalidades, o que por sua vez é algo paradoxal, visto que o intuito da estratégia da resolução deste exercício se apoia precisamente no discernimento das cores dos acordes.

PLANIFICAÇÕES 8.º GRAU



PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 1

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 7
Data: 19 de novembro de 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

<p>Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical.</p> <p>Preparação para a prova oral da próxima semana.</p>
--

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

<p>Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.</p>

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

<p>A aula será centrada na resolução de dúvidas e revisão de conteúdos onde os alunos sintam algumas fragilidades. Caso seja necessário propor exercícios, focar-se-ão em entoações atonais e estratégias para atingir a boa leitura.</p>

RECURSOS E FONTES

Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback.

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na correção dos exercícios pedidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 1

DISCIPLINA: Formação Musical

O desenvolvimento da aula foi produtivo, pois os alunos demonstraram iniciativa para trabalhar as dificuldades sentidas. Grande parte do tempo incidiu nas leituras atonais do livro “Modus Novus”, sendo que, o meu papel consistiu em apresentar estratégias para a leitura de intervalos mais exigentes (nomeadamente sextas descendentes, trítonos ascendentes e descendentes), tais como, a aproximação por graus conjuntos, relembrando excertos “tonais” de escalas e/ou modos conhecidos.

Seguidamente, os conteúdos abordados foram as leituras modais e rítmicas. Penso que a estratégia de improvisar sobre um modo surtiu efeito, pois após este recurso didático, a leitura dos discentes foi muito mais fluida e consciente da “natureza” de cada modo. As leituras rítmicas foram focadas sobretudo nas transições de compassos; a análise prévia das mudanças (tempo=tempo; parte=parte, etc...) foi essencial para a compreensão e subsequente sucesso na leitura.

No entanto, os próprios alunos reconhecem que as dificuldades sentidas se devem à irregularidade do seu estudo; sinto que as estratégias de leitura que lhes forneci foram positivas, mas para eles atingirem o domínio de leitura necessário, devem focar-se mais no trabalho individual em casa.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 2

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 8
Data: 26 de novembro de 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical na prova oral.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Prova oral de Formação Musical. Os exercícios propostos consistem nas leituras solfejadas; rítmicas; melódicas atonais e modais. Para tal, com a cooperação do professor Pedro Sousa, utilizarei exercícios dos enunciados nos Recursos e Fontes.

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). Modus Novus. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). Music for Sight Singing. New Jersey: Prentice Hall.
– Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na correção dos exercícios pedidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 2

DISCIPLINA: Formação Musical

As notas dos alunos foram relativamente equilibradas; todos os discentes obtiveram avaliação positiva, não se registando discrepâncias entre os diferentes itens. O professor cooperante concordou com esta análise final da turma.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 3

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 9
Data: 3 de dezembro de 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico;
Fortalecer acuidade rítmica;
Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
“Attaboy” de Ma/Thile/Meyer
“Fly me to the Moon” de Bart Howard
“Madalena” de Ivan Lins
“Hey Jude” de Lennon/McCartney

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Audição da peça “Attaboy” e conseguinte identificação do tipo de compasso. Ditado rítmico da primeira frase – 15 min

Treino auditivo a partir de diferentes peças. Pretende-se que os alunos compreendam as dinâmicas harmónicas em peças tonais conhecidas. Ouvir-se-ão as obras, inicialmente a partir de gravação, e, ao piano far-se-á um ditado harmónico a tempo real – 60 min

Ditado atonal dodecafónico; os alunos memorizarão a frase dodecafónica metade a metade, até que esteja completamente decorada; de seguida, procederão à sua escrita – 5 min

Leituras atonais do livro “Modus Novus” – 10 min

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). Modus Novus. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). Music for Sight Singing. New Jersey: Prentice Hall. – Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

Attaboy

Ma/Thuile/Meyer

Allegro

Mandolin

Violin

Violoncello

Mdn.

Vln.

Vlc.

Figura 1 - Ditado rítmico

Figura 2 - Ditado dodecafónico

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 3

DISCIPLINA: Formação Musical

Sobrestimei a capacidade harmónica dos alunos, pelo que não foi possível continuar a aula conforme o planeado; fiquei-me apenas pela abordagem ao tema “Hey Jude”, pela simplicidade harmónica e a parte da aula destinada à compreensão auditiva harmónica transformou-se numa revisão de conceitos ligados à exploração harmónica das escalas maiores e menores.

Após uma breve conversa com o professor cooperante, reconheço o seu parecer relativamente à observação que fez quanto à minha atitude posicional no desenrolar da aula; as minhas intervenções e ligações com os alunos podem ser mais variadas e dinâmicas, de forma a evitar a lassidão gradual da postura dos discentes.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 4

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 10
Data: 10 de dezembro de 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico; Fortalecer acuidade rítmica; Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Finalização do ditado dodecafônico da última aula – 10 min

Treino auditivo a partir de um coral harmônico. Pretende-se que os alunos compreendam as dinâmicas harmônicas neste tipo de peças tonais, pelo que cantarão as vozes e prosseguir-se-á com a subsequente análise – 30 min

Treino auditivo a partir da exploração das escalas maiores e menores; far-se-á um ditado harmônico à medida que os vários graus tonais são tocados – 30 min

Leituras atonais do livro “Modus Novus” – 20 min

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.

Edlund, L. (1990). Modus Novus. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI

Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). Music for Sight Singing. New Jersey: Prentice Hall. – Capítulo 21

Jollet, J.-C. (1996). Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8



Anexo 1 – Coral harmônico



Anexo 2 - Ditado dodecafônico

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 4

DISCIPLINA: Formação Musical

Os alunos mostraram bastante interesse aquando as explicações harmónicas, logo após a sua execução. Pretendo, por isso, continuar a estratégia de trabalhar o canto (incluindo as trocas de vozes) como forma de fomentar o ouvido harmónico.

Relativamente ao ditado dodecafónico, planeio reformular a estratégia com o propósito de fornecer pequenos contextos tonais, impondo uma “ordem tonal” aos excertos atonais.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 5

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 11
Data: 17 de dezembro de 2019	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico; Fortalecer acuidade rítmica; Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leituras atonais do livro “Modus Novus” – 20 min Ditado dodecafónico. Antes de cada compasso será dado um acorde tonal (Fá#m e Mib, respetivamente) de forma a contextualizar as frases atonais em pequenos grupos tonais, sendo o objetivo a longo prazo o de fomentar a audição harmónica mediante as melodias propostas – 10 min
--

Leituras rítmicas do livro de exercícios – 10 min

Treino auditivo a partir de um coral harmónico. Pretende-se que os alunos compreendam as dinâmicas harmónicas neste tipo de peças tonais, pelo que cantarão as vozes e prosseguir-se-á com a subsequente análise auditiva – 30 min

Treino auditivo a partir da exploração das escalas maiores e menores; far-se-á um ditado harmónico à medida que os vários graus tonais são tocados – 20 min

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback. – *Capítulo XI*
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall. – *Capítulo 21*
Jollet, J.-C. (1996). *Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés*. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8



Anexo 1 – Coral harmónico



Anexo 2 - Ditado dodecafónico

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 5

DISCIPLINA: Formação Musical

Julgo observar melhorias na capacidade auditiva dos alunos, pois o ditado harmónico e a leitura coral foram ouvidos e cantados com maior rigor e correção. Aliado a esta competência, o ditado dodecafónico com auxílio a acordes pontuais (com o propósito de orientar um centro tonal móvel) surtiu efeitos, a meu ver, positivos – os alunos foram-se apercebendo de notas que poderiam encaixar em determinado contexto tonal, enquanto outras notas fora desse domínio ganharam perspetiva e contexto, isto é, os alunos utilizaram outra estratégia de escrita de ditado, que não a simples escrita de intervalos. Planeio repetir esta estratégia no futuro.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 6

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 12
Data: 7 de janeiro de 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico;
Fortalecer acuidade rítmica;
Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Revisão de Cadências, com auxílio ao piano – 15 minutos
Leituras atonais do livro “Modus Novus” – 30 min
Leituras de clave do livro de exercícios – 15 min

Treino auditivo a partir da exploração das escalas maiores e menores; far-se-á um ditado harmónico à medida que os vários graus tonais são tocados. Será solicitado aos alunos que, auditivamente escutem a progressão harmónica e salientem as dominantes secundárias quando estas aparecerem. – 30 min

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). Modus Novus. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). Music for Sight Singing. New Jersey: Prentice Hall.
– Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 6

DISCIPLINA: Formação Musical

A aula decorreu de acordo com a planificação. Os objetivos foram atingidos, sendo que, por vezes os alunos tenham demonstrado dificuldades ao nível teórico e auditivo. Procurei estratégias para ultrapassar essas dificuldades, explicando os conteúdos de forma diferente e exemplificando ao piano de diversas maneiras. Na próxima aula prevejo visitar estes conteúdos, de forma a assegurar-me de que ficaram consolidados.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 7

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 13
Data: 14 de janeiro de 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico;
Fortalecer acuidade rítmica;
Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leituras atonais do livro "Modus Novus" – 15 min

Leituras de clave do livro de exercícios – 15 min

Ditado de um coral de Bach - 15 min

Improvisação com recurso a um percurso harmónico tonal [i – iv – V – i – i – iv – vii – iii – iv – i – V – i] – 15 minutos

Análise harmónica a um coral de Bach – 30 minutos

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
 Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback. – *Capítulo XI*
 Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.
 – *Capítulo 21*
 Jollet, J.-C. (1996). *Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés*. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.

Figura 1 - Ditado polifónico
[Audição](#)

Figura 2 - Coral de Bach, com análise ao excerto delimitado
[Audição](#)

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 7

DISCIPLINA: Formação Musical

O professor cooperante apontou algumas insuficiências nas estratégias que adotei na aula. Refleti sobre as indicações formuladas e conto reformular as próximas planificações, de modo a aproximar-me do ideal metodológico do professor cooperante.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 8

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 15
Data: 28 de janeiro de 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico; Fortalecer acuidade rítmica; Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leitura atonal do livro “Modus Novus”, exercício 6, página 29. Será perguntado aos alunos tipo de escala/acorde/nota preferem ouvir antes de iniciarem a entoação. A primeira leitura será feita em conjunto, seguido de apresentação individual; consoante as dificuldades demonstradas, serão trabalhados os intervalos menos seguros, através da sua repetição a partir de várias notas, tendo como método de avaliação a repetição da leitura do exercício, de modo a confirmar a aprendizagem dos alunos.

Identificação de acordes. Os alunos serão convidados a ouvir e identificar diferentes tipos de acordes – Maiores; Menores; Maiores de Sétima Dominante (estes três últimos em todas as inversões); Diminutos; Aumentados; Sétima Maior, Menor, Diminuta; Nona Maior e Menor (estes sete em estado fundamental). Consoante as dificuldades sentidas pelos alunos, far-se-á uma análise aos intervalos-chave que compõem os diferentes acordes, seguida da repetição dos mesmos, até à sua compreensão.

Leituras rítmicas do exercício 3 do livro de exercícios do 7.º grau. Antes da 1.ª leitura (em conjunto) será feita uma pequena análise das mudanças de compassos e das transformações do tempo e das partes do tempo. Após esta primeira abordagem, segue-se as leituras individuais, aproveitadas para avaliar a prestação dos discentes.

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.
– Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). *Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés*. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 8

DISCIPLINA: Formação Musical

A aula correu de acordo com os objetivos propostos. Os alunos demonstraram competências na execução dos exercícios propostos, sendo que, ficaram igualmente com ferramentas para continuarem o estudo em casa.

A leitura atonal demorou um pouco mais que o previsto, pois vi-me na necessidade de atender às individualidades e dificuldades de cada um dos alunos. De futuro, caso haja necessidade de avançar no tempo, posso fazer correções gerais à turma deixando que esta se identifique com as dificuldades com que se depara.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 9

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 16
Data: 4 de fevereiro de 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico;
Fortalecer acuidade rítmica;
Melhorar capacidade da oralidade atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leituras rítmicas do exercício 3 do livro de exercícios do 7.º grau. Antes da 1.ª leitura (em conjunto) será feita uma pequena análise das mudanças de compassos e das transformações do tempo e das partes do tempo. Após esta primeira abordagem, segue-se as leituras individuais, aproveitadas para avaliar a prestação dos discentes.

Ditado Rítmico como forma de consolidação da aprendizagem rítmica anteriormente estudada. Antes do ditado, realizar-se-á uma breve análise às modulações do excerto, de forma a que este esteja claro para os alunos poderem escrever; será tocado 4 vezes ao piano.

Leitura atonal do livro “Modus Novus”, exercício 6, página 29, como revisão do trabalho de casa proposto. As leituras serão imediatamente individuais e, consoante as dificuldades observadas, poderão ser trabalhados os intervalos menos seguros, através da sua repetição a partir de várias notas, tendo como método de avaliação a repetição da leitura do exercício, de modo a confirmar a aprendizagem dos alunos. Caso seja possível, far-se-á uma leitura do exercício 3, página 28.

RECURSOS E FONTES



1 - Ditado Rítmico

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.
– Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). *Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés*. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 9

DISCIPLINA: Formação Musical

Apesar de o exercício de leituras rítmicas conter modulações métricas não previstas no programa da escola, o professor cooperante, no final da aula, esclareceu o que deverá ser mudado nas próximas execuções. Não obstante, o trabalho dos alunos foi positivo.

Na execução do ditado rítmico, houve algumas imprecisões rítmicas que impediram os alunos de realizar a escrita de forma clara. Porém, aquando a correção e subsequente leitura, os discentes atingiram a compreensão da frase rítmica.

De uma forma geral, os alunos demonstraram estudo na leitura do exercício atonal enviado para casa. No entanto, a afinação continua a revelar-se como um dos maiores problemas a ser ultrapassado; entrave que deverá ser prontamente corrigido nas próximas aulas.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 10

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 8.º	Aula nº: 17
Data: 11 de fevereiro de 2020	Número de alunos: 4
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o ouvido harmónico no contexto de acordes densos e em várias inversões;
Fortalecer acuidade rítmica em leituras atonais;
Melhorar capacidade da oralidade e a afinação atonal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos e rítmicos dos séculos XIX-XX.

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leitura atonal do livro “Modus Novus”, exercício 3, página 28, como revisão do trabalho de casa proposto. As leituras serão imediatamente individuais e, consoante as dificuldades observadas, poderão ser trabalhados os intervalos menos seguros, através da sua repetição a partir de várias notas, tendo como método de avaliação a repetição da leitura do exercício, de modo a confirmar a aprendizagem dos alunos.

Identificação e entoação de intervalos. Os alunos serão convidados a identificar intervalos fora do âmbito da oitava, seguidos da sua respetiva entoação. Esta será feita dentro do âmbito da oitava, primeiramente a partir de graus conjuntos, seguidos da entoação do intervalo disjunto.

Identificação de acordes. Será pedido aos alunos para ouvir e identificar diferentes tipos de acordes – Maiores; Menores; Maiores de Sétima Dominante (estes três últimos em todas as inversões); Diminutos; Aumentados; Sétima Maior, Menor, Diminuta; Nona Maior e Menor (estes sete em estado fundamental). Consoante as dificuldades sentidas pelos alunos, far-se-á uma análise aos intervalos-chave que compõem os diferentes acordes, seguida da repetição dos mesmos, até à sua compreensão.

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 7.º grau do Conservatório da Maia.
Edlund, L. (1990). *Modus Novus*. New York: Chester Paperback. – Capítulo XI
Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.
– Capítulo 21
Jollet, J.-C. (1996). *Jeux de Rythmes... Et Jeux de Clés*. Paris: Gérard Billaudot. – Volume 8

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade de compreensão harmónica e rítmica dos excertos apresentados, acoplada à precisão da entoação dos exercícios escolhidos.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 10

DISCIPLINA: Formação Musical

O percurso da aula atingiu os objetivos planificados, sendo que, o tempo previsto não tenha sido cumprido de forma rigorosa. Na correção da leitura atonal, por sugestão do professor cooperante, apercebo-me que será uma boa estratégia solicitar correções individuais, isto é, não depender sempre das dinâmicas de grupo para ultrapassar dificuldades pontuais de determinados alunos.

O exercício de identificação de acordes deu seguimento ao tipo de treino auditivo reiterado nas últimas aulas, sentindo eu, contudo, alguma necessidade de variação de estratégias; por vezes senti a dinâmica de aula distendida e presa a procedimentos, que, nem sempre são os mais adequados ao perfil dos alunos.

OBSERVAÇÕES 1.º GRAU

P. PORTO

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº1

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 3
Data: 16/10/19	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:20 – Tal como nas aulas de 8.º grau, o professor começou pelo assunto dos trabalhos de casa. Primeiramente perguntou se alguém teve dúvidas; insistiu na atenção de todos os alunos quando são atribuídos os deveres para casa. De seguida, reviu a matéria discutida na aula anterior – escreveu a escala de Dó maior e assinalou os meios-tons, frisando os intervalos mi-fá e si-dó.

16:30 - A sequência de perguntas na identificação de intervalos foi a seguinte: quais as notas? A quantidade (segunda ou terceira)? Se existem meios tons ou não? E finalmente, a qualidade? É este o pensamento estruturado que o professor pretende inculcar nos alunos. Por outras palavras, são estas as ferramentas que devem levar para casa de forma a poderem trabalhar com qualidade e sem dúvidas.

16:45 – O professor alternou entre intervalos de segunda e terceira, pedindo aos alunos para entoarem alternadamente entre uma e outra, fazendo-se acompanhar

pelo piano. Não se fixou apenas numa tonalidade, evitando que os alunos caíam em erro, memorizando os intervalos sem atender à cor das tonalidades.

16:55 – O aluno X manifestou muitas dificuldades na afinação, e o professor pediu-lhe para cantar uma canção que conhecesse; foram vários os colegas que quiseram cantar a sua própria canção e perante a motivação coletiva, o aluno X cantou os parabéns, ainda que com severas dificuldades.

17:05 – Tendo como recurso o livro de entoações, foi feito um apelo aos alunos para não deixarem cair a entoação e terem atenção aos saltos melódicos. Estes exercícios consistem musicalmente na escala pentatónica maior.

17:15 – Dividiu-se o exercício em partes para cada fila da sala entoar o seu excerto.

17:20-17:30 – Intervalo

17:30 – O professor aproveitou o atraso do lanche de alguns discentes para fazer revisões teóricas com os presentes.

17:40 – Fez-se exercícios rítmicos de imitação, em compasso quaternário simples, com a pulsação a ser marcada pelos alunos; as figuras rítmicas incluíram apenas as semínimas, colcheias e semicolcheias. Esporadicamente, o professor pediu aos alunos a identificação da célula rítmica executada nos vários tempos dos exemplos.

17:50 – Ditado rítmico ao piano (1 nota) de dois compassos em tempo quaternário simples. Como forma de disciplina, o professor alertou (e cumpriu!) que após cada ditado não seria permitido falar, sendo que a pena consistiria em tocar a vez seguinte imediatamente. Após a correção no quadro, a turma percutiu os ritmos

que haviam escrito; desta forma o professor conseguiu selecionar os alunos que não acertaram, auxiliando-os individualmente. Destacou-se novamente o aluno X pela negativa, não conseguindo sequer manter a pulsação de forma independente e consistente; dificuldade igualmente partilhada por outros colegas.

18:05 – O professor pediu para manter a pulsação enquanto fazia perguntas para distrair, isto é, para testar a concentração e capacidade de atenção. Estratégia muito eficaz, no meu ponto de vista.

18:10 – Novo ditado rítmico. Perante as mesmas regras, de não falar após a audição, houve alguns alunos que não cumpriram; por isso, como consequência, tiveram de corrigir o exercício no quadro.

18:15 – Exercício de imitação igual ao prévio (feito às 17:40), agora em tempo composto. As figuras rítmicas usadas foram a semínima pontuada, colcheias e semicolcheias. Foi utilizada a mesma estratégia de perguntar quais as células percutidas nos diversos tempos.

18:20 – Ditado rítmico em tempo composto no mesmo molde do anterior.

18:30 – Introdução à harmonia - distinção entre acordes maiores e menores, escalas maiores e menores naturais. Este exercício foi inicialmente feito em turma, progredindo para o pedido individual.

18:40 – Cantou-se a escala de Dó maior, primeiro em conjunto e logo de seguida, cada nota distribuída por um aluno.

18:45 – Exercício em que os alunos distinguiam se o intervalo de segunda era

ascendente ou desce. No final, um pequeno exercício de improvisação de pergunta-resposta num percurso harmónico I-V-I.

REFLEXÃO

Perante as dificuldades do aluno X em afinar, prevejo que terão que ser tomadas medidas intensivas para corrigir a dureza do ouvido. Após uma conversa com o professor cooperante, discutimos as estratégias sobre como lidar com este tipo de alunos; o ideal será prestar especial atenção aos exercícios pedidos, sendo que se não cumprir o objetivo, será necessário ser assertivo nas advertências; caso cumpra, os elogios deverão ser claros e promotores desse tipo de comportamento.

A disciplina, tal como na aula de classe de conjunto, é das maiores dificuldades a ser gerida dentro de um grupo. É muito ténue a linha entre a disciplina militar e o elogio fútil, sendo que, como futuro professor, é importante aprender a dosear a advertência e o incentivo no desempenho e na disciplina dos alunos.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº2

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 4
Data: 23/10/19	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:20 – Revisão dos trabalhos de casa. Alguns alunos não o fizeram e não puderam cantar o exercício. No entanto, após o resto de turma ter entoado, os restantes quiseram ler, pedido que foi aceite pelo professor.

16:40 – O docente pediu aos alunos para prepararem um exercício rítmico (compasso simples) do livro de leituras em dois minutos. Os alunos mantiveram a pulsação e trautearam ritmicamente o exercício. De seguida, corrigiu em grupo pedindo à turma para manter a pulsação enquanto o professor percutia o ritmo. Para finalizar, os discentes tiveram que manter a pulsação e percutir o ritmo com uma caneta.

16:50 – Novo exercício rítmico sob os mesmos passos estratégicos.

16:55 – Exercício rítmico de compasso composto. O professor certificou-se de que

ninguém tinha dúvidas antes de o exercício ser feito em turma.

17:00 – O docente explicou visualmente no quadro a leitura da célula semínima + colcheia numa divisão de tempo composta – equiparou à leitura de três colcheias no mesmo contexto rítmico, sendo que as duas primeiras estariam ligadas. Advertiu igualmente para a marcação da pulsação, de forma a que os alunos não percam a noção do tempo.

17:15-17:30 – Intervalo.

17:30 – O professor aproveitou o facto de ter estado a trabalhar ritmo na aula de leitura, para dar início à aula de formação musical com um ditado rítmico. Fez um pequeno desenho no quadro, de forma a visualmente explicar o conceito de pulsação, isto é, compreender que existem diferentes combinações de células para cada tempo. As regras de disciplina dos ditados mantiveram-se. Dois alunos não cumpriram e o professor, como havia prometido, ditou novamente sem dar tempo para a escrita.

17:40 – Novo ditado rítmico em compasso composto. Desta vez, não houve infratores das regras, sinal positivo de disciplina.

17:50 – O docente dividiu a turma em três (devido à disposição da sala em três filas) e propôs a seguinte atividade: perguntará a cada fila (representada por um porta-voz escolhido pelos alunos) para identificar o intervalo tocado (segunda ou terceira). Ao fim de quatro rondas, todos os grupos acertaram na entoação.

18:20 – Para o desempate, o professor colocou questões teóricas aos grupos. No

final, houve um empate, pois um dos grupos, por falta de desportivismo perdeu o ponto que lhes daria a vitória – uma boa lição de música e regras de conduta.

18:20 – Revisão de harmonia; distinção de acordes maiores e menores, com auxílio à canção “Pretinho Barnabé”.

18:30 – Introdução aos ditados melódicos. O professor explicou que este tipo de ditados difere dos feitos até então, no sentido em que em primeiro lugar é escutada a nota e depois é escrito o ritmo correspondente. O exemplo tocado foi constituído apenas por graus conjuntos.

REFLEXÃO

Considero que a estratégia de começar a aula de FM com um ditado rítmico foi acertada, visto a aula prévia ter incidido na leitura de ritmos.

O jogo didático de identificação de intervalos foi acertado; manteve os alunos interessados e atentos, motivando-os para compreender e ouvir corretamente os sons ditados. Toda a estratégia foi muito bem conseguida; os alunos não só cooperaram de forma exemplar, como demonstraram os seus conhecimentos com sucesso.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º3

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula n.º: 5
Data: 23/10/19	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:20 – O professor advertiu que esta e a próxima aula serão de preparação para a primeira prova escrita de Formação Musical. Relembrou que todos têm que trabalhar continuamente em casa e tirar dúvidas sempre que possível com o professor. Prosseguiu com a revisão dos trabalhos de casa. Foram vários os casos em que os discentes ainda manifestaram dificuldades em marcar o tempo.

16:50 – Leituras entoadas. O docente pediu cuidado com alguns saltos melódicos mais extensos.

17:00 – Leitura rítmica. Em todos os exercícios, a leitura foi feita com a voz enquanto a pulsação percutiu-se na mesa.

17:05 – Leitura rítmica em compasso composto. O Aluno X continuou a demonstrar muitas dificuldades em manter a pulsação e, por conseguinte, todos os outros

fatores relativos à leitura.

17:15-17:30 – Intervalo.

17:30 – O professor anunciou que vai simular a prova escrita, de forma a que os alunos consigam perceber o seu nível. Começou com ditados rítmicos, sendo que as regras de disciplina para esta aula agravam-se – quem não as respeitar, sairá da sala até o exercício findar. As células rítmicas são constituídas pelas seguintes figuras: uma semínima, duas colcheias, quatro semicolcheias e uma pausa de semínima para os tempos simples; as figuras nos tempos compostos são as seguintes: uma semínima pontuada, três colcheias, seis semicolcheias e uma pausa de semínima pontuada.

17:50 – O seguinte exercício consiste na identificação quantitativa de intervalos; serão tocados seis intervalos, cada um ditado duas vezes. O docente fez uma pequena simulação explicativa antes prosseguir para o exercício planificado.

18:00 – O próximo exercício é um ditado de sons (com quatro repetições), sabendo que todos os intervalos são conjuntos. O objetivo é perceber se, comparativamente à nota tocada anteriormente, o intervalo é ascendente ou descendente. Novamente, o professor fez, previamente, um pequeno exercício explicativo.

18:15 – O penúltimo exercício da prova é um ditado melódico de quatro compassos, graus conjuntos em tempo simples (com quatro repetições). Este foi o exercício onde os alunos mais erraram, tendo o professor avisado que na próxima aula irá

reforçar este tipo de trabalho.

18:30 – O último exercício consiste na identificação de seis acordes quanto à qualidade, maior ou menor (uma repetição para cada acorde). Os alunos corresponderam às expectativas e acertaram na maior parte das identificações.

REFLEXÃO

A persistência com a revisão dos trabalhos de casa é notória; de momento, a turma, no geral, ainda manifesta uma certa relutância e ausência de responsabilidade em cumprir o pedido.

A maior dificuldade demonstrada pelos alunos encontra-se no sentir a pulsação; a marcação do tempo (desenhar o compasso), os ditados rítmicos e outras capacidades são, por isso, afetadas pelo problema de raiz. Terão que ser encontradas estratégias para contornar este obstáculo.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº4

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 5
Data: 6 novembro de 2019	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:20 – A aula começou com a revisão dos trabalhos de casa. De uma forma geral, os alunos estão cada vez mais assíduos nos deveres, sendo que ainda falta um estudo mais regular e produtivo, isto é, os alunos ainda não manifestam ausência de dificuldades.

16:40 – Leitura rítmica (simples + composta). Em todos os exercícios, a leitura foi feita com a voz enquanto a pulsação percutiu-se na mesa.

16:50 – Solfejo. O professor aproveitou a transição de exercícios para relembrar o calendário de provas de FM e a continuidade da avaliação.

17:05 – Entoação. Antes da leitura, o docente fez um aquecimento vocal, cantando a escala de Dó maior, primeiramente em graus conjuntos e depois intervaladamente. O exercício lido ficou registado para trabalho de casa.

17:15-17:30 – Intervalo.

17:30 – O professor anunciou que vai continuar a simular a prova escrita, de forma a que os alunos consigam perceber o seu nível. Começou com classificação de intervalos a partir da escrita no quadro; cada aluno identificou um intervalo, justificando a sua resposta. Muitos dos alunos demonstraram dificuldades neste exercício, revelando que a teoria não está consolidada. Por isso, o professor fez uma explicação extensa acerca deste conteúdo, equiparando a distância dos tons à distância em metros – um tom corresponde a um “metro musical” e meio-tom corresponde a meio “metro musical”; assim, consegue-se justificar o porquê das segundas e terceiras (os intervalos do exercício em questão) serem maiores e menores. Para consolidar esta matéria, o professor mandou um exercício de classificação de intervalos como trabalho de casa.

18:00 – Primeiro exercício da prova, um ditado rítmico em tempo simples. Desta vez, o docente não lembrou as figuras rítmicas possíveis, preparando já para a situação de teste.

18:10 – Segundo exercício da prova, um ditado rítmico em tempo composto.

18:15 – Identificação auditiva de seis intervalos (segunda ou terceira maior).

18:25 – Ditado de sons (10 notas), em que todos os intervalos são graus conjuntos.

18:30 – Identificação de acordes e escalas.

REFLEXÃO

De momento, a turma, no geral, já cumpre com alguma consistência os trabalhos para casa, havendo ainda pouca qualidade na realização dos mesmos.

Todos demonstram pouca segurança na consolidação da teoria, dificultando a aprendizagem e a mecanização de certos exercícios. Penso que as provas de FM que se avizinham serão uma chamada de atenção para os menos estudiosos.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º5

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula n.º: 6
Data: 20 novembro de 2019	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:40 – A aula começou com revisão de exercícios orais, leituras rítmicas simples e compostas feitas com a voz enquanto a pulsação percutiu-se na mesa. Todos os exercícios foram feitos individualmente, sendo que apenas poucos alunos fizeram os vários tipos de exercício.

16:50 – Solfejo. Muitos alunos demonstraram dificuldades; o docente voltou a explicar toda a teoria: marcação de compasso, leitura de notas, entre outros, demonstrando o desagrado com a turma e a falta de trabalho.

17:10 – Entoação. Antes da leitura, o docente fez um aquecimento vocal, cantando a escala de Dó maior, primeiramente em graus conjuntos e depois intervaladamente.

17:20 – Exercício de improvisação.

17:30 – O professor decidiu fazer um ditado melódico de 4 compassos e de graus

conjuntos como preparação para o teste da próxima aula. Toca uma vez inteira; 4 vezes a primeira metade; 4 vezes a segunda metade; uma vez final todo o ditado.

17:50-18:00 – Intervalo.

18:00-18:40 – Prova escrita de FM. O professor optou por dar uma pequena ajuda na classificação de intervalos, lembrando que os meios tons se encontram entre as notas Mi e Fá, Si e Dó.

REFLEXÃO

Os alunos de forma geral parecem-me muito desatentos e pouco concentrados para a prova escrita. Como já referi numa observação anterior, penso que esta será uma chamada de atenção para muitos. É notória a diferença de estudo entre alguns dos discentes.

Os problemas de disciplina estão cada vez mais graves; novamente, espero que com o teste se apercebam da necessidade do comportamento promotor da aprendizagem.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº6

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 9
Data: 11 dezembro de 2019	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:30 – A aula começou com revisão de leitura. Os alunos tiveram de praticar uma leitura rápida, isto é, praticar e conseguir solfejar o exercício (sem ritmo, unicamente com o nome das notas) o mais rapidamente possível. Desta forma, o docente consegue avaliar a capacidade de leitura nesta última aula do período. No geral, as leituras foram positivas, havendo apenas alguns casos em que se registaram dificuldades. Para auxiliar, o professor sugeriu ler o exercício com diferentes ritmos (galope, galope invertido...).

17:00 – Jogo de solfejo. O docente marcava a pulsação sem dizer o nome das notas parando aleatoriamente numa delas. Os alunos tinham de seguir a leitura dizendo o nome da nota em que o docente parou. Fez igualmente outras variantes de leitura: alternância das notas (nota sim, nota não; nota não, nota sim).

17:10 – Introdução à clave de fá. O professor explicou que esta nova clave

complementa a clave de sol, utilizando o exemplo da escrita para piano, que faz uso da pauta dupla. Mandou um exercício de leitura em clave de fá para casa.

17:20–17:55 - Intervalo

17:55 – Introdução de escalas. O docente avisou que vai já ensinar matéria do segundo período, começando pela explicação dos conceitos de sustenido e bemol. Introduziu a ordem dos sustenidos e dos bemóis, fazendo a construção de várias escalas a partir dessa ordem.

18:15-18:40 – Os alunos foram escolhidos para irem ao quadro por à prova o que aprenderam; o docente pediu escalas maiores (apenas com sustenidos) e os discentes tiveram de as escrever no quadro com a armação de clave correta.

REFLEXÃO

A construção de escalas a partir das ordens dos bemóis e sustenidos aparentar ser um entrave teórico aos alunos. Veremos se esta estratégia de construção de escalas surte efeito, pois, no momento, os discentes sentiram o choque do desconhecido.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº7

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 10
Data: 8 janeiro de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:30 – A aula começou com a escolha de um representante de turma.

16:50 – Leituras rítmicas. O exercício introduz uma nova célula, a do ritmo galope (colcheia pontuada + semicolcheia) e, antes da realização da atividade, o professor salientou a diferença entre ler duas colcheias e o ritmo galope, escrevendo no quadro e, mantendo a pulsação, saltando de figura em figura.

17:05–17:20 – Intervalo.

17:20 – O docente elaborou dois quadros com as figuras rítmicas essenciais aprendidas até agora, mais algumas células novas (a tercina, o galope): uma coluna para os ritmos simples, outra para os ritmos compostos e pediu aos alunos para copiarem para o caderno, de forma a terem um glossário com todas as ferramentas para o estudo.

17:30 – O professor leu vários ritmos da coluna dos ritmos simples, mantendo a pulsação, e pediu a vários alunos para identificarem qual a célula que percutiu.

17:40 – O mesmo exercício agora com os ritmos da coluna dos ritmos compostos.

17:55 – Ditados rítmicos simples com a adição das células novas.

18:10 – Ditado rítmico composto com a adição das células novas.

18:15 – Entoação da escala de dó maior, por graus conjuntos e por arpejos.

18:20 – Introdução aos intervalos de 5ª e 8ª perfeita. O professor explicou que estes intervalos não definem a cor dos acordes e são, por isso, chamados de perfeitos, ao contrário das 3ªs que dão o caráter aos acordes, sendo por isso, estes, chamados de menores ou maiores. Pediu aos alunos individualmente para identificar os intervalos que tocou ao piano. Mandou para trabalho de casa escolher uma nota (dó móvel) e cantar estes novos intervalos a partir dessa nota.

18:30 – Revisão da ordem dos sustenidos/bemóis e da construção de escalas.

REFLEXÃO

Os alunos não apresentaram demasiadas dificuldades nas leituras propostas, após a primeira interrupção letiva, o que indica que os conteúdos ficaram consolidados e praticados. No entanto, os problemas de disciplina mantêm-se, perturbando o normal funcionamento da aula – os alunos ainda não interiorizaram as regras de conduta na sala de aula.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N.º8

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula n.º: 12
Data: 22 janeiro de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:30 – A aula começou com a leitura de um ritmo simples. O professor ofereceu-se para ajudar individualmente a resolver qualquer dúvida antes da leitura.

16:35 – Os alunos demonstraram dificuldades em ler células com tercinas e colcheias. Para resolver o problema, o docente representou visualmente no quadro a diferença entre ler duas e três colcheias no mesmo tempo e praticou juntamente com os discentes.

16:45 – Leitura de ritmo composto. Os alunos mostram-se muito avessos à concentração para cumprirem os exercícios com rigor e estarem atentos às correções do professor. Aquando a leitura de uma dúina, o docente repetiu a estratégia de a representar visualmente no quadro, em oposição às três colcheias.

16:50 – Solfejo. Os exercícios escolhidos continham vários saltos e, por isso, foram

recomendados pelo professor para serem estudados em casa.

17:05 – Entoação de uma tonalidade: escala, harpejo, graus conjuntos e identificação de graus melódicos.

17:10-17:25 – Intervalo.

17:20 – Correção do trabalho de casa, construção de escalas. Alguns alunos, por não terem praticado em casa, prolongaram esta parte da aula, levando a que o professor demonstrasse o seu desagrado com a falta de progresso da turma. No fim, advertiu que este tipo de exercício sairá no teste, e que não fará mais revisões. Todos os alunos devem interiorizar os passos da construção da escala: 1.º, escrever as notas da escala; 2.º, contar o n.º de quintas acima da nota Dó até à tónica da escala; 3.º, saber a ordem dos sustenidos e colocar o n.º correto na armação de clave; 4.º, assinalar os meios tons (3.ª-4.ª e 7.ª-8.ª).

18:15 – Ditado rítmico simples de dois compassos (4 vezes) com a adição de uma célula nova com 3 batidas – colcheia e 2 semicolcheias; tercina.

18:25 – Ditado rítmico composto de dois compassos (4 vezes) com a adição de células novas – duína; colcheia, 2 semicolcheias, colcheia; colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia. Os alunos manifestaram muitas dificuldades neste ditado; por essa razão, o professor prometeu voltar a este exercício na próxima aula.

18:35 – Improvisação rítmica (primeiro em tempo simples e depois em composto). Cada aluno cria uma frase de 2 compassos que é repetida pela turma/professor. Como forma de aquecimento, o professor exemplificou para a turma repetir.

REFLEXÃO

Infelizmente, perdeu-se muito tempo no exercício de escrita de escalas. Os alunos não terão muitas mais hipóteses de praticar em aula estes saberes, pelo que, o trabalho individual terá um peso importante na consecução da aprendizagem.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº9

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 14
Data: 5 de fevereiro de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:30 – A aula começou com leituras de ritmos simples (exercícios 4 e 5, página 6). O professor recorreu à estratégia de pôr filas a ler o exercício, de modo a avaliar com maior precisão e contornar o “ruído” de uma turma a ler o exercício em conjunto.

16:45 – Leitura de ritmos compostos (exercícios 4 e 5, página 17). Os alunos mostram-se muito avessos à concentração para cumprirem os exercícios com rigor e estarem atentos às correções do professor. Aquando a leitura de uma dúina, o docente utilizou a estratégia de a representar visualmente no quadro, em oposição à célula de semínima + colcheia. Seguiu-se a leitura repetida de duas células (a dúina e a célula precedente) como forma de consolidação.

17:00 – Solfejo em pauta dupla (exercício 5, página 32-C). Vários alunos não estudaram o exercício que havia sido marcado como trabalho de casa e o professor advertiu que se a prova oral fosse neste dia, seriam vários os alunos com nota

negativa.

17:10 – Entoação de uma tonalidade: escala, harpejo, graus conjuntos e identificação de graus melódicos.

17:15 – Leitura entoada (exercício 4, página 42). O professor pediu para alguns alunos exemplificarem o seu estudo e corrigiu os problemas que vários demonstraram. No fim, revelou o seu desagrado pela aula de leitura se ter prolongado em demasia e pela dinâmica de aprendizagem da turma ser de baixo ritmo.

17:25-17:40 – Intervalo.

17:40 – Ditado rítmico simples de dois compassos (4 vezes + 1).

17:55 – Ditado rítmico composto de dois compassos (4 vezes + 1). O professor avisou que nas próximas aulas não iria repetir o exercício 5 vezes, mas apenas 4.

18:05 – Identificação de intervalos ascendentes – 2ªM, 3ªM, 5ªP, 8ªP

18:15 – Ditado de sons (4 vezes), maioritariamente composto por graus conjuntos.

18:25 – Ditado melódico-rítmico ternário simples de seis compassos, que é ditado na íntegra no início e no final; 4 vezes os três primeiros compassos, 4 vezes os três últimos compassos. Os alunos queixaram-se da velocidade do ditado, ao que o docente respondeu que o andamento escolhido é propício a que os discentes desenvolvam a memória e o sentido de frase.

REFLEXÃO

Foram vários os momentos de perturbação do normal funcionamento da aula devido ao não cumprimento dos discentes das regras de saber estar, pelo que o professor enunciou a dificuldade de progressão das aprendizagens face a constantes interrupções.

Outro fator agravante da dificuldade de aprendizagem reside no facto dos alunos mostrarem pouca responsabilidade ao não cumprir os trabalhos de casa. O trabalho de consolidação da matéria não é feito e isso impede um maior ritmo das aprendizagens.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº10

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 17
Data: 19 de fevereiro de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:30 – Preparação para a prova escrita. Ditado rítmico simples e composto.

16:50 – Identificação de acordes e escalas maiores e menores.

17:00 – Pequenos exercícios melódicos. Repetição de frases melódicas com o nome das notas.

17:10 – Entoação de intervalos.

17:15 – Construção oral de escalas. Primeiro, o professor enunciou várias escalas maiores e perguntou se a armação de clave era constituída por sustenidos, bemóis, ou se não existem alterações. De seguida, foi relembrado a ordem dos sustenidos e bemóis, exemplificando com várias escalas.

17:30-17:50 – Intervalo.

17:50 – Prova escrita. Ditados rítmico simples e compostos, cada um constituído por

dois compassos (4 vezes).

17:55 – Identificação de intervalos ascendentes – 2ªM, 3ªM, 5ªP, 8ªP. Cada intervalo é tocado 2 vezes.

18:00 – Ditado de sons (4 vezes), maioritariamente composto por graus conjuntos.

18:05 – Ditado melódico-rítmico quaternário simples de quatro compassos (Dó maior), que é ditado na íntegra no início e no final; 4 vezes os dois primeiros compassos, 4 vezes os dois últimos compassos. Excepcionalmente, o ditado foi tocado na íntegra uma vez extra.

18:15 – Identificação de 5 acordes (maior ou menor).

18:20-18:40 – Parte escrita do teste, sem a intervenção do docente.

REFLEXÃO

A preparação para o teste permitiu-me observar diferentes estratégias sobre como lidar com revisões da matéria; são nestes momentos que devem ser encorajadas as participações individuais, de modo a que, não só o aluno em questão consiga resolver as suas dificuldades, como igualmente os outros possam comparar com as suas próprias dúvidas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº11

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 18
Data: 4 de março de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	
REGISTO DE OBSERVAÇÃO	
18:00 – O professor avisou que vai sortear os exercícios para a prova oral, avisando os alunos, que, sabendo à partida qual o conjunto de exercícios possíveis para o teste, seria exigente na avaliação da semana vindoura.	
18:05 – Leitura dos ritmos propostos, simples e compostos.	
18:25 – Leitura de exercícios solfejados.	
REFLEXÃO (fundamentar com referências bibliográficas sempre que possível)	
A preparação para o teste permitiu-me observar diferentes estratégias sobre como lidar com revisões da matéria; são nestes momentos que devem ser encorajadas as participações individuais, de modo a que, não só o aluno em questão consiga resolver as suas dificuldades, como igualmente os outros possam comparar com as suas próprias dúvidas.	

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº12

DISCIPLINA: Leitura + Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 19
Data: 11 de março de 2019	Número de alunos: 17
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

16:20 – Nesta parte da aula, o professor ofereceu-se para esclarecer dúvidas antes da prova. Os alunos colocaram perguntas algo elementares, o que levou a que o cooperante manifestasse surpresa com o grau de dificuldade das mesmas, avisando que o *timing* para trabalhar esse tipo de exercícios seria em semanas passadas e não minutos antes de uma prova oral.

16:50 – Exercícios de leitura entoada. Os discentes revelaram muita dificuldade nos intervalos disjuntos, levando a que o professor demonstrasse uma estratégia de pensar as notas (em intervalos conjuntos), de forma a poder cantar o intervalo disjunto.

17:10 – Exercícios de improvisação. A pergunta e resposta são feitas pelos alunos; um aluno entoa a primeira, e outro colega termina a frase musical.

17:25-17:35 - Intervalo

18:00 – O professor avisou que vai sortear os exercícios para a prova oral, avisando os alunos, que, sabendo à partida qual o conjunto de exercícios possíveis para o teste, seria exigente na avaliação da semana vindoura.

18:05 – Leitura dos ritmos propostos, simples e compostos.

18:25 – Leitura de exercícios solfejados.

REFLEXÃO

A preparação para o teste permitiu-me observar diferentes estratégias sobre como lidar com revisões da matéria; são nestes momentos que devem ser encorajadas as participações individuais, de modo a que, não só o aluno em questão consiga resolver as suas dificuldades, como igualmente os outros possam comparar com as suas próprias dúvidas.

PLANIFICAÇÕES 1.º GRAU



PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 1

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 7
Data: 20 novembro de 2019	Número de alunos: 16
Duração da aula: 55 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

<p>Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical.</p> <p>Preparar os alunos para a prova escrita de FM vindoura,</p>
--

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

<p>Conteúdos melódicos, harmónicos diatónicos (escalas maiores e menores).</p> <p>Ritmos simples e compostos.</p>

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

<p>A aula inicia-se com a revisão dos trabalhos de casa – 20 minutos</p> <p>Leitura rítmica com voz e pulsação percutida na mesa. – 10 minutos</p> <p>Leitura solfejada e com marcação de compasso – 10 minutos</p> <p>Leitura entoada – 10 minutos</p>

Classificação de intervalos – 5 minutos

O resto da aula consiste na preparação para a prova escrita de FM, cujos exercícios são os que se seguem:

- Ditado rítmico em tempo simples;
- Ditado rítmico em tempo composto;
- Identificação auditiva de seis intervalos;
- Ditado de sons (graus conjuntos);
- Identificação de acordes e escalas;
- Ditado melódico-rítmico.

RECURSOS E FONTES

Dada a natureza imprevista da aula, todos os recursos utilizados (salvo os exercícios de leitura dos primeiros 55 minutos) foram escritos pelo professor estagiário, pouco tempo antes do início da aula.

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 1**DISCIPLINA: Formação Musical**

Devido a uma emergência imprevista do professor cooperante, coube-me lecionar a presente aula. Procurei continuar o trabalho efetuado pelo docente cooperante, levando a que a planificação da aula se centrasse na preparação para o teste da semana seguinte. A grande dificuldade que encontrei foi, sobretudo, a criação de um ambiente propício à aprendizagem, sem permitir situações desordeiras que perturbassem o funcionamento normal da aula. Penso ter atingido algumas destas metas, sendo que, por vezes, foi necessária impor alguma disciplina de forma a não perder o controle da aula.

Faço apenas uma pequena adenda acerca do aluno X, já mencionado em algumas observações minhas em outras aulas: no final da aula, quando me preparava para praticar um ditado melódico, o referido aluno queixa-se que não consegue distinguir quando um intervalo é ascendente ou descendente; questiono-o se consegue distinguir um som grave de um som agudo, ao que me responde negativamente; exemplifico no piano usando duas notas distantes uma da outra e mesmo assim o aluno responde que não identifica as diferenças entre os exemplos que lhe dei. Ocupei por isso, os últimos 10 minutos da aula com uma explicação individual, utilizando comparações e exemplos que lhe fossem conhecidos, tentando colmatar esta deficiência, a meu ver, gravíssima.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 2

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 18
Data: 4 de março de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 50 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical.

Preparar os alunos para a prova oral de FM vindoura,

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos diatónicos (escalas maiores e menores).

Ritmos simples e compostos.

Leituras de claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Leituras de ritmos simples (exercícios 4 e 5, página 6) e compostos (exercícios 6 e 9, página 17). Será utilizada uma estratégia inicial de leitura em filas separadas, de forma a melhor identificar e resolver possíveis dificuldades encontradas – aproximadamente 20 minutos

Solfejo em pauta dupla (exercícios 4 e 6, página 32-C). Inicialmente a turma lerá em conjunto; numa fase posterior alguns alunos terão a oportunidade de ler individualmente – não só os que demonstram mais facilidade de leitura, como aqueles que precisam de mais apoio – aproximadamente 15 minutos.

Leitura entoada (exercício 5, página 42). Como preparação para o exercício, os alunos trabalharão uma tonalidade: entoação da escala de Dó maior, harpejos dos graus harmónicos (I IV V) e entoação de graus conjuntos – aproximadamente 15 minutos

Caso os discentes demonstrem facilidades em determinados exercícios, tal poderá permitir que se avance para as próximas atividades, de forma a colmatar outras dificuldades.

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 2

DISCIPLINA: Formação Musical

Os objetivos da planificação foram integralmente cumpridos, ainda que a minutagem não tenha correspondido ao previsto. Talvez devido à interrupção letiva, os alunos tenham manifestado algumas dificuldades na leitura de ritmos compostos e na entoação, particularmente nos intervalos disjuntos mais afastados. Utilizei várias estratégias para suprir as dificuldades, tais como a descodificação visual das células rítmicas mais complexas e a entoação por graus conjuntos dos intervalos disjuntos.

A nível dinâmico, senti a turma a corresponder ao nível exigido. Houve várias situações em que alguns alunos requereram uma atenção suplementar e a minha ação teve de ser expedita e eficaz, de forma a não perder a atenção coletiva.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 3

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 19
Data: 11 de março de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 50 + 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Conteúdos melódicos, harmónicos diatónicos (escalas maiores e menores).

Ritmos simples e compostos.

Leituras de claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Aula de prova oral composta pelos seguintes itens, cujos exercícios serão sorteados no momento a partir do livro de leituras do 1.º grau do Conservatório:

- Leitura de ritmos simples – Exercício 1-6, página 5;
- Leitura de ritmos compostos – Exercício 1-6, página 15;
- Solfejo em pauta dupla – Exercício 1-6, página 32-C;

- Entoação de melodia – Exercício 1-2, página 42;
- Improvisação, no formato pergunta resposta sobre um padrão harmónico.

RECURSOS E FONTES

Livro de exercícios do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

O comportamento será igualmente valorizado, principalmente pelos alunos que respeitem as normas cívicas e da dinâmica de turma.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 3

DISCIPLINA: Formação Musical

A avaliação dos alunos correu conforme o planificado, não havendo alterações na estrutura prevista da prova oral. De uma forma geral, os alunos demonstraram um menor empenho no estudo e na prática diária dos conteúdos deste período, sendo que apenas alguns poucos mantiveram o bom nível demonstrado na avaliação prévia. De acordo com o professor cooperante, tal era esperado, pois vários discentes revelaram algumas dificuldades na consistência do estudo; o acumular da matéria lecionada comparativamente ao primeiro período levou a que bastantes alunos descessem o nível de prestação (ainda que de uma forma não demasiadamente acentuada).

Destaco um caso peculiar de uma aluna, diagnosticada com défice de atenção, que pediu para fazer um exercício de leitura solfejada no fim da prova. Os nervos, aliados à falta de estudo não resultaram numa avaliação positiva, o que levou a uma conversa particular entre o professor cooperante e a discente em questão, havendo um apelo às capacidades por brotar e ao potencial musical que só se revelará com mais empenho e dedicação da aluna. Esta conversa pareceu-me pertinente e encorajadora; o professor mostrou-se presente, cauteloso e capaz de a acompanhar no futuro, independentemente das dificuldades sentidas pela discente. Foi apenas exigido esforço e atenção.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 4

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 28
Data: 11 de maio de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 1 semana	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Nota Prévia: Devido ao surto pandémico que obrigou ao fecho das escolas, promovendo o ensino à distância, esta planificação descreve as fichas semanais de exercícios que são atribuídas aos alunos como forma de consolidação dos conteúdos adquiridos durante as aulas presenciais.

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical, tais como a perceção auditiva, a exteriorização vocal, a capacidade de leitura, a memorização de frases rítmicas e melódicas e a compreensão dos intervalos (distância dos sons).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores e menores.
Ritmos simples e compostos.
Claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

A partir do programa EarMaster, os alunos conseguem receber indicações sobre o tipo de exercícios que devem efetuar e, consoante as restrições que os professores colocam (dificuldade do exercício,

quantidade de vezes que podem ouvir os ditados, entre outros), estão em contacto constante com a prática que haviam tido até ao fim das aulas presenciais.

Seguem os exercícios pedidos para esta semana:

- ▼ **1: Leituras**
 - 1.1 Revisões sobre escalas
 - 1.2 Entoação de intervalos
- ▼ **2: Ditados**
 - 2.1 Rítmico simples
 - 2.2 Rítmico composto
 - 2.3 Ditado de intervalos
 - 2.4 Ditado de sons
 - 2.5 Ditado ritmo-melódico
 - 2.6 Ditado de acordes

Figura 1-Panorama geral dos exercícios

The screenshot shows a lesson interface with a dark theme. At the top, the 'Lesson title' is 'Revisões sobre escalas' with a close button. To the right, there is a checkbox labeled 'Instruction lesson (no questions)' which is checked. Below the title, there are two main sections: 'Description of the lesson' on the left and a larger text area on the right. The description text reads: 'Constroi no teu caderno as escalas de Ré M, Fá M, Dó M e Si M. Digitaliza...'. The right-hand text area contains the instruction: 'Constroi no teu caderno as escalas de Ré M, Fá M, Dó M e Si M. Digitaliza ou tira uma fotografia e envia para o meu email ou whatsapp até à próxima 6ª feira.'

Figura 2-Revisões sobre escalas

The screenshot shows a lesson interface for 'Entoação de intervalos'. The 'Lesson title' is 'Entoação de intervalos' with a close button. To the right, the 'Instruction lesson (no questions)' checkbox is unchecked. The interface features a sidebar on the left with three sections: 'Description of the lesson', 'Questions and Question flow' (with 'Questions: 8 (+0)'), and 'Lesson flow' (with 'Passing threshold: 90 %'). The main content area on the right contains the text: 'Este é um exercício novo! Vais cantar vários intervalos - 2ªM, 3ªM, 4ªP e 5ªP. Se tiveres dificuldade, pensa no início da escala - Por exemplo, para cantares o intervalo Dó-Fá (4ªP), cantas o início da escala (Dó, Ré, Mi, Fá - e depois - Dó, Fá)'. At the bottom right, there is a checked checkbox labeled 'Show sample questions in lesson introduction'.

Figura 3-Entoação de intervalos

Lesson title: Rítmico simples

■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
Ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constroi o...

Questions and Question flow
Questions: 1 (+0)

Lesson flow
Passing threshold: 50 %

Ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constroi o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submetes o exercício. É apenas 1 ditado.

Show sample questions in lesson introduction




Figura 4-Rítmico Simples

Lesson title: Rítmico composto

■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e co...

Questions and Question flow
Questions: 2 (+0)

Lesson flow
Passing threshold: 50 %

Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e conta dentro de cada pulsação até 3 (123, 123, 123). Constroi o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submetes o exercício. São dois ditados.

Show sample questions in lesson introduction




Figura 5-Rítmico composto

Lesson title: **Ditado de intervalos** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada...

Questions and Question flow
 Questions: 15 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada intervalo e responder diretamente no programa.
 Os intervalos são os seguintes:
 Segunda Maior (2M)
 Terceira Maior (3M)
 Quinta Perfeita (5P)
 Oitava Perfeita (8P)

Show sample questions in lesson introduction

Figura 6-Ditado de intervalos

Lesson title: **Ditado de sons** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só so...

Questions and Question flow
 Questions: 4 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só sons). Escreve as notas que ouves no caderno, durante as 4x, depois escreve-o no programa e submete o exercício. São 4 ditados.

Show sample questions in lesson introduction

Figura 7-Ditado de sons

Lesson title: **Ditado ritmo-melódico** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Ouve o seguinte ditado Melódico/Rítmico. Escreve no caderno a 1.ª f...

Questions and Question flow
 Questions: 2 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 90 %

Ouve o seguinte ditado Melódico/Rítmico. Escreve no caderno a 1.ª frase, que pode ser reproduzida durante 4 vezes e submete no programa. Depois faz o mesmo procedimento para a 2.ª frase.
 É uma melodia! Tem notas e ritmo (nas notas). Primeiro, concentra-te nos sons e escreve as notas. Depois, utiliza a memória e coloca o ritmo que ouviste nas notas que escreveste.

Show sample questions in lesson introduction



Figura 8-Ditado ritmo-melódico

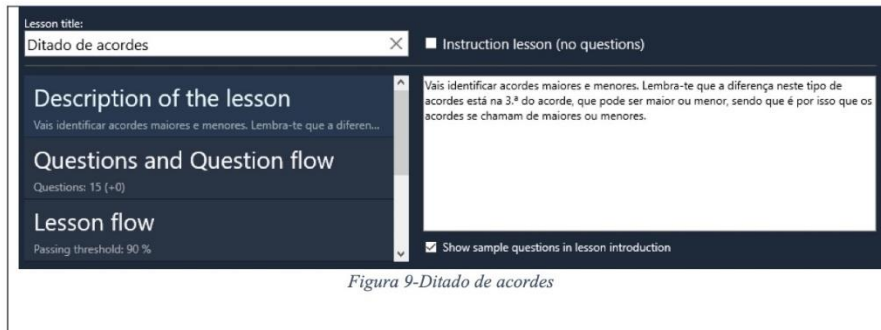


Figura 9-Ditado de acordes

RECURSOS E FONTES

Programa “EarMaster”

Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 4

DISCIPLINA: Formação Musical

A abordagem com o programa não foi das mais fáceis, sendo que foram precisas várias tentativas de experimentação e contactos com o professor cooperante. A estes entraves tecnológicos acrescem-se os desafios encontrados nos períodos passados, nomeadamente o da avaliação das dificuldades dos alunos e a procura de soluções sobre como superá-las.

Após recolha dos resultados (com percentagens de taxas de sucesso automatizadas pelo próprio programa), a sua análise levou-me a concluir que existe margem de progresso quer para os alunos, pois o trabalho contínuo é essencial para a melhoria musical, quer para mim, que, dentro das circunstâncias atípicas, devo continuar a encontrar um equilíbrio entre o nível de dificuldade e a aprendizagem dos alunos.

1º Grau- Aula nº28					
Completed Lessons	Passed Lessons	Training time	Score - Best Attempts	Attempts	Score - All Attempts
100 % (8/8)	62 % (5/8)	3h 22m	76 % (7 lessons)	54 7 lessons	56 % (54 attempts)
100 % (8/8)	87 % (7/8)	45m	95 % (7 lessons)	27 7 lessons	77 % (27 attempts)
87 % (7/8)	87 % (7/8)	45m	100 % (6 lessons)	19 7 lessons	81 % (19 attempts)
No results			No results		
87 % (7/8)	87 % (7/8)	45m	98 % (6 lessons)	18 7 lessons	83 % (18 attempts)
87 % (7/8)	62 % (5/8)	1h 45m	80 % (7 lessons)	21 7 lessons	58 % (21 attempts)
50 % (4/8)	37 % (3/8)	21m	79 % (3 lessons)	15 5 lessons	67 % (15 attempts)
No results			No results		
No results			No results		
No results			No results		
87 % (7/8)	87 % (7/8)	30m	97 % (6 lessons)	21 6 lessons	73 % (21 attempts)
No results			No results		
No results			No results		
37 % (3/8)	37 % (3/8)	19m	100 % (2 lessons)	16 3 lessons	71 % (16 attempts)
12 % (1/8)	0 % (0/8)	12m	0 % (1 lessons)	8 1 lessons	0 % (8 attempts)
25 % (2/8)	25 % (2/8)	10m	100 % (1 lessons)	5 1 lessons	72 % (5 attempts)
100 % (8/8)	100 % (8/8)	1h 17m	96 % (7 lessons)	21 7 lessons	81 % (21 attempts)
Average: 3.6 Median: 3.0	Average: 3.2 Median: 3.0	Average: 35m 53s Median: 18m 60s	Average: 54.2% Median: 79.0%	Average: 13.2 Median: 15.0	Average: 42.3% Median: 58.0%

10-Resultados desta aula

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 5

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 29
Data: 18 de maio de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 1 semana	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Nota Prévia: Devido ao surto pandémico que obrigou ao fecho das escolas, promovendo o ensino à distância, esta planificação descreve as fichas semanais de exercícios que são atribuídas aos alunos como forma de consolidação dos conteúdos adquiridos durante as aulas presenciais.

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical, tais como a perceção auditiva, a exteriorização vocal, a capacidade de leitura, a memorização de frases rítmicas e melódicas e a compreensão dos intervalos (distância dos sons).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores e menores.
Ritmos simples e compostos.
Claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

A partir do programa EarMaster, os alunos conseguem receber indicações sobre o tipo de exercícios que devem efetuar e, consoante as restrições que os professores colocam (dificuldade do exercício,

quantidade de vezes que podem ouvir os ditados, entre outros), estão em contacto constante com a prática que haviam tido até ao fim das aulas presenciais.

Seguem os exercícios pedidos para esta semana:

- 1: Leituras
 - 1.1 Leituras rítmica simples e compostas
 - 1.2 Entoação de intervalos
- 2: Ditados
 - 2.1 Rítmico simples
 - 2.2 Rítmico composto
 - 2.3 Ditado de intervalos
 - 2.4 Ditado de sons
 - 2.5 Ditado ritmo-melódico
 - 2.6 Ditado de acordes

Figura 1-Panorama geral dos exercícios

The screenshot shows a lesson interface with a dark theme. At the top, the lesson title is 'Leituras rítmica simples e compostas' with a close button. To the right, there is a checkbox labeled 'Instruction lesson (no questions)' which is checked. Below the title, there is a section titled 'Description of the lesson' with a sub-header 'Escolhe 1 Leitura rítmica simples + 1 leitura rítmica composta do livro d...'. To the right of this section, there is a text box containing the instruction: 'Escolhe 1 Leitura rítmica simples + 1 leitura rítmica composta do livro de leituras. Bate a pulsação com a mão e diz o ritmo com a sílaba PA. Envia ambas as leituras para o meu email ou whatsapp até à próxima 6.ª feira.'

Figura 2-Leituras rítmica simples e compostas

The screenshot shows a lesson interface with a dark theme. At the top, the lesson title is 'Entoação de intervalos' with a close button. To the right, there is a checkbox labeled 'Instruction lesson (no questions)' which is unchecked. Below the title, there is a section titled 'Description of the lesson' with a sub-header 'Vais cantar vários intervalos - 2ªM, 3ªM, 4ªP e 5ªP.'. To the right of this section, there is a text box containing the instruction: 'Vais cantar vários intervalos - 2ªM, 3ªM, 4ªP e 5ªP. Se tiveres dificuldade, pensa no início da escala - Por exemplo, para cantares o intervalo Dó-Fá (4ª), cantas o início da escala (Dó, Ré, Mi, Fá - e depois - Dó, Fá)'. Below the description, there are sections for 'Questions and Question flow' (Questions: 8 (+0)) and 'Lesson flow' (Passing threshold: 70 %). At the bottom, there is a link for 'Advanced settings'.

Figura 3-Entoação de intervalos

Lesson title: Rítmico simples
■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson

ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constroi o...

Questions and Question flow

Questions: 1 (+0)

Lesson flow

Passing threshold: 50 %

Ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constroi o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submetes o exercício. É apenas 1 ditado.

Show sample questions in lesson introduction

Figura 4-Rítmico Simples

Lesson title: Rítmico composto
■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson

Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e co...

Questions and Question flow

Questions: 2 (+0)

Lesson flow

Passing threshold: 50 %

Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e conta dentro de cada pulsação até 3 (123, 123, 123). Constroi o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submetes o exercício. São dois ditados.

Show sample questions in lesson introduction

Figura 5-Rítmico composto

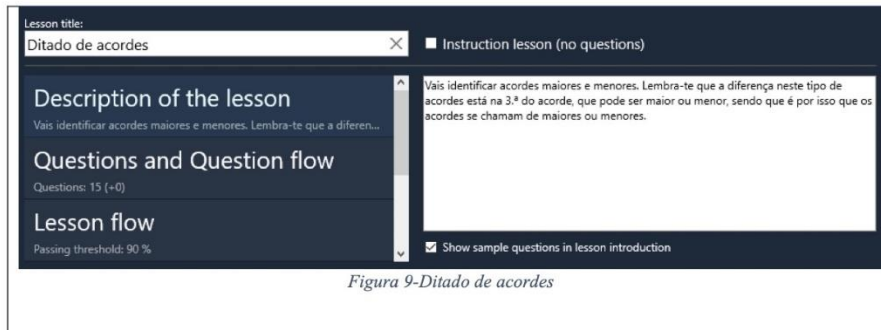


Figura 9-Ditado de acordes

RECURSOS E FONTES

Programa “EarMaster”

Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 5

DISCIPLINA: Formação Musical

A minha aprendizagem de manuseamento deste programa tem evoluído, havendo cada vez menos entraves na criação técnica dos exercícios.

Após recolha dos resultados (com percentagens de taxas de sucesso automatizadas pelo próprio programa), a sua análise levou-me a concluir que existe margem de progresso quer para os alunos, pois o trabalho contínuo é essencial para a melhoria musical, quer para mim, que, dentro das circunstâncias atípicas, devo continuar a encontrar um equilíbrio entre o nível de dificuldade e a aprendizagem dos alunos.

1º Grau- Aula nº29					
Completed Lessons	Passed Lessons	Training time	Score - Best Attempts	Attempts	Score - All Attempts
No results		No results			
87 % (7/8)	75 % (6/8)	26m	89 % (6 lessons)	13 6 lessons	73 % (13 attempts)
100 % (8/8)	100 % (8/8)	43m	99 % (7 lessons)	20 7 lessons	80 % (20 attempts)
No results		No results			
87 % (7/8)	87 % (7/8)	50m	98 % (6 lessons)	13 7 lessons	89 % (13 attempts)
87 % (7/8)	37 % (3/8)	26m	62 % (7 lessons)	9 7 lessons	61 % (9 attempts)
62 % (5/8)	37 % (3/8)	14m	69 % (4 lessons)	5 4 lessons	67 % (5 attempts)
25 % (2/8)	12 % (1/8)	9m	62 % (2 lessons)	2 2 lessons	62 % (2 attempts)
No results		No results			
100 % (8/8)	75 % (6/8)	2h 18m	66 % (7 lessons)	49 7 lessons	46 % (49 attempts)
37 % (3/8)	37 % (3/8)	6m	79 % (2 lessons)	4 2 lessons	72 % (4 attempts)
No results		No results			
62 % (5/8)	50 % (4/8)	39m	77 % (4 lessons)	11 4 lessons	57 % (11 attempts)
No results		No results			
25 % (2/8)	12 % (1/8)	10m	26 % (2 lessons)	7 2 lessons	8 % (7 attempts)
No results		No results			
100 % (8/8)	100 % (8/8)	60m	99 % (7 lessons)	14 7 lessons	88 % (14 attempts)
Average: 3.6 Median: 3.0	Average: 2.9 Median: 3.0	Average: 24m 49s Median: 9m 52s	Average: 48.6% Median: 62.0%	Average: 8.6 Median: 5.0	Average: 41.4% Median: 57.0%

10-Resultados desta aula

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 6

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 30
Data: 25 de maio de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 1 semana	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Nota Prévia: Devido ao surto pandémico que obrigou ao fecho das escolas, promovendo o ensino à distância, esta planificação descreve as fichas semanais de exercícios que são atribuídas aos alunos como forma de consolidação dos conteúdos adquiridos durante as aulas presenciais.

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical, tais como a perceção auditiva, a exteriorização vocal, a capacidade de leitura, a memorização de frases rítmicas e melódicas e a compreensão dos intervalos (distância dos sons).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores e menores.
Ritmos simples e compostos.
Claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

A partir do programa EarMaster, os alunos conseguem receber indicações sobre o tipo de exercícios que devem efetuar e, consoante as restrições que os professores colocam (dificuldade do exercício,

quantidade de vezes que podem ouvir os ditados, entre outros), estão em contacto constante com a prática que haviam tido até ao fim das aulas presenciais.

Seguem os exercícios pedidos para esta semana:

- 1: Leituras
 - 1.1 Revisões sobre escalas
 - 1.2 Entoação de intervalos
- 2: Ditados
 - 2.1 Rítmico simples
 - 2.2 Rítmico composto
 - 2.3 Ditado de intervalos
 - 2.4 Ditado de sons
 - 2.5 Ditado ritmo-melódico
 - 2.6 Ditado de acordes

Figura 1-Panorama geral dos exercícios

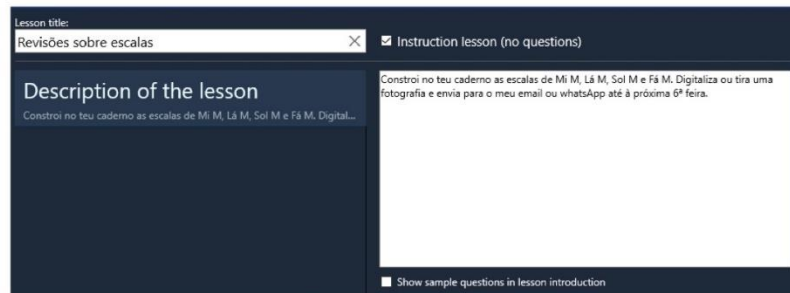


Figura 2-Revisões sobre escalas

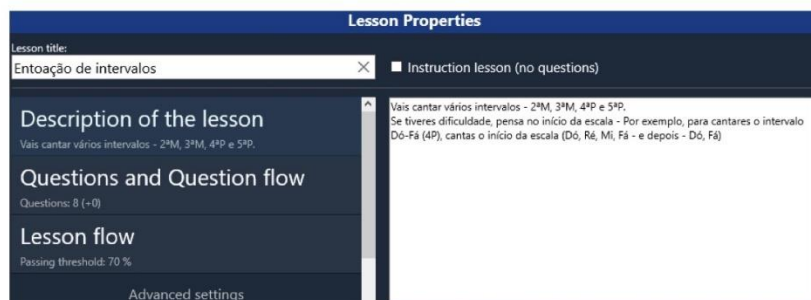


Figura 3-Entoação de intervalos

Lesson title: Rítmico simples

■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
Ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constrói o...

Questions and Question flow
Questions: 1 (+0)

Lesson flow
Passing threshold: 50 %

☑ Show sample questions in lesson introduction

Ouve o seguinte ditados rítmico simples. Bate a pulsação, constrói o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submete o exercício. É apenas 1 ditado.




Figura 4-Rítmico Simples

Lesson title: Rítmico composto

■ Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e co...

Questions and Question flow
Questions: 2 (+0)

Lesson flow
Passing threshold: 50 %

☑ Show sample questions in lesson introduction

Ouve os seguintes ditados rítmicos compostos. Bate a pulsação e conta dentro de cada pulsação até 3 (123, 123, 123). Constrói o ditado no caderno durante as 4x, depois escreve-o no programa e submete o exercício. São dois ditados.




Figura 5-Rítmico composto

Lesson title: **Ditado de intervalos** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada...

Questions and Question flow
 Questions: 15 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada intervalo e responder diretamente no programa.
 Os intervalos são os seguintes:
 Segunda Maior (2M)
 Terceira Maior (3M)
 Quinta Perfeita (5P)
 Oitava Perfeita (8P)

Show sample questions in lesson introduction

Figura 6-Ditado de intervalos

Lesson title: **Ditado de sons** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só so...

Questions and Question flow
 Questions: 4 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só sons). Escreve as notas que ouves no caderno, durante as 4x, depois escreve-o no programa e submetes o exercício. São 4 ditados.

Show sample questions in lesson introduction

Figura 7-Ditado de sons

Lesson title: **Ditado ritmo-melódico** Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Ouve o seguinte ditado Melódico/Rítmico. Escreve no caderno a 1.ª f...

Questions and Question flow
 Questions: 2 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 90 %

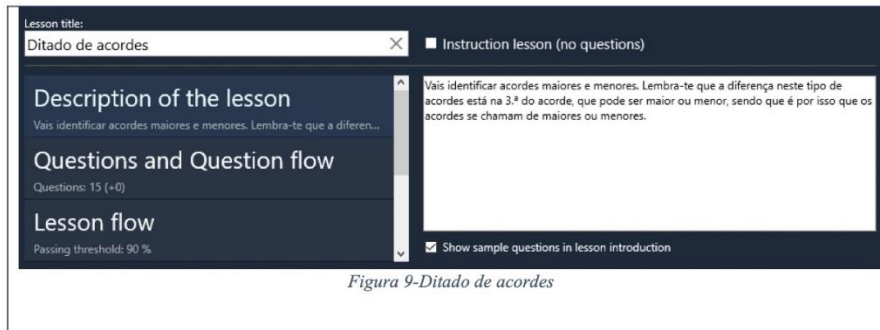
Ouve o seguinte ditado Melódico/Rítmico. Escreve no caderno a 1.ª frase, que pode ser reproduzida durante 4 vezes e submete no programa. Depois faz o mesmo procedimento para a 2.ª frase.

É uma melodia! Tem notas e ritmo (nas notas). Primeiro, concentra-te nos sons e escreve as notas. Depois, utiliza a memória e coloca o ritmo que ouviste nas notas que escreveste.

Show sample questions in lesson introduction



Figura 8-Ditado ritmo-melódico



RECURSOS E FONTES

Programa “EarMaster”

Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 6

DISCIPLINA: Formação Musical

Após recolha dos resultados (com percentagens de taxas de sucesso automatizadas pelo próprio programa), a sua análise levou-me a concluir que tem existido progressos em vários alunos, pois o trabalho contínuo é essencial para a melhoria musical. Destaco igualmente a resiliência e a evolução das tentativas positivas de resolução dos exercícios propostos. No entanto, atendendo às circunstâncias atípicas, devo continuar a procurar um equilíbrio entre o nível de dificuldade das tarefas e a aprendizagem semanal dos alunos.

1º Grau- Aula nº30					
Completed Lessons	Passed Lessons	Training time	Score - Best Attempts	Attempts	Score - All Attempts
No results			No results		
87 % (7/8)	75 % (6/8)	29m	87 % (6 lessons)	13 7 lessons	87 % (13 attempts)
87 % (7/8)	87 % (7/8)	1h 4m	100 % (6 lessons)	28 7 lessons	76 % (28 attempts)
12 % (1/8)	0 % (0/8)	3m	67 % (1 lessons)	1 1 lessons	67 % (1 attempts)
37 % (3/8)	37 % (3/8)	6m	100 % (2 lessons)	4 3 lessons	97 % (4 attempts)
87 % (7/8)	37 % (3/8)	32m	69 % (7 lessons)	8 7 lessons	67 % (8 attempts)
25 % (2/8)	12 % (1/8)	6m	44 % (2 lessons)	4 3 lessons	30 % (4 attempts)
12 % (1/8)	0 % (0/8)	13m	42 % (1 lessons)	3 1 lessons	18 % (3 attempts)
No results			No results		
62 % (5/8)	62 % (5/8)	1h 21m	88 % (4 lessons)	47 6 lessons	63 % (47 attempts)
75 % (6/8)	75 % (6/8)	29m	94 % (6 lessons)	11 6 lessons	71 % (11 attempts)
No results			No results		
No results			No results		
62 % (5/8)	62 % (5/8)	16m	95 % (4 lessons)	6 4 lessons	86 % (6 attempts)
No results			No results		
87 % (7/8)	75 % (6/8)	46m	72 % (6 lessons)	10 6 lessons	62 % (10 attempts)
100 % (8/8)	100 % (8/8)	52m	93 % (7 lessons)	16 7 lessons	81 % (16 attempts)
Average: 3.5 Median: 3.0	Average: 2.9 Median: 3.0	Average: 22m 13s Median: 13m 17s	Average: 55.9% Median: 69.0%	Average: 8.9 Median: 4.0	Average: 47.4% Median: 63.0%

10-Resultados desta aula

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 7

ESTABELECEMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 31
Data: 1 de junho de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 2 semanas	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Nota Prévia: Devido ao surto pandémico que obrigou ao fecho das escolas, promovendo o ensino à distância, esta planificação descreve a prova oral que é atribuída aos alunos como forma de consolidação dos conteúdos adquiridos durante as aulas presenciais.

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical, tais como a perceção auditiva, a exteriorização vocal, a capacidade de leitura, a memorização de frases rítmicas e melódicas e a compreensão dos intervalos (distância dos sons).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores e menores.
Ritmos simples e compostos.
Claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Os exercícios para a prova foram os seguintes:



Figura 1 - Leitura Rítmica Simples

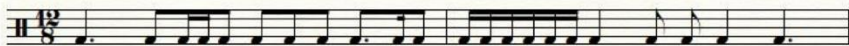


Figura 2 - Leitura Rítmica Composta



Figura 3 - Solfejo em Pauta Dupla



Figura 4 - Leitura Melódica



Figura 5 - Improvisação

Os alunos têm uma semana para realizarem a gravação destes exercícios e enviar, no menor número de ficheiros possível, isto é, evitar a gravação de um único exercício por ficheiro.

RECURSOS E FONTES

Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 7

DISCIPLINA: Formação Musical

O professor cooperante não enviou os resultados das provas, conforme solicitei por diversas ocasiões. Logo, é-me impossível retirar conclusões acerca da prova oral.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 8

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Formação Musical	
Ano/Grau: 1.º	Aula nº: 32
Data: 8 de junho de 2020	Número de alunos: 17
Duração da aula: 2 semanas	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Pedro Sousa	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Nota Prévia: Devido ao surto pandémico que obrigou ao fecho das escolas, promovendo o ensino à distância, esta planificação descreve as fichas semanais de exercícios que são atribuídas aos alunos como forma de consolidação dos conteúdos adquiridos durante as aulas presenciais.

Avaliar as competências previstas pelo programa da disciplina de Formação Musical, tais como a perceção auditiva, a exteriorização vocal, a capacidade de leitura, a memorização de frases rítmicas e melódicas e a compreensão dos intervalos (distância dos sons).

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Escalas maiores e menores.
Ritmos simples e compostos.
Claves (Sol e Fá).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

A partir do programa EarMaster, os alunos conseguem receber indicações sobre o tipo de exercícios que devem efetuar e, consoante as restrições que os professores colocam (dificuldade do exercício,

quantidade de vezes que podem ouvir os ditados, entre outros), estão em contacto constante com a prática que haviam tido até ao fim das aulas presenciais.

Seguem os exercícios pedidos para esta semana:

- 1: Leituras
 - 1.1 Leituras entoadas
 - 1.2 Entoação de intervalos
 - 1.3 Classificação de intervalos
- 2: Ditados
 - 2.1 Rítmico simples
 - 2.2 Rítmico composto
 - 2.3 Ditado de intervalos
 - 2.4 Ditado de sons
 - 2.5 Ditado ritmo-melódico
 - 2.6 Ditado de acordes

Figura 1-Panorama geral dos exercícios

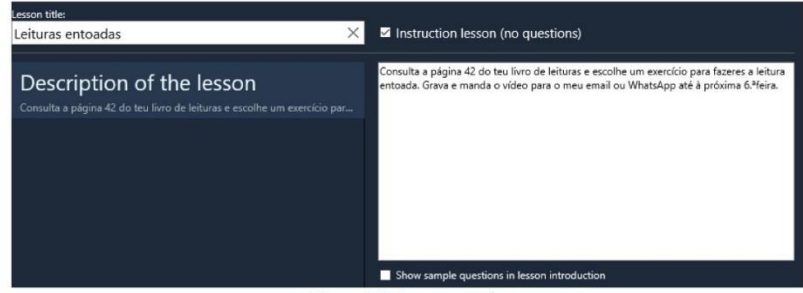


Figura 2-Leituras entoadas

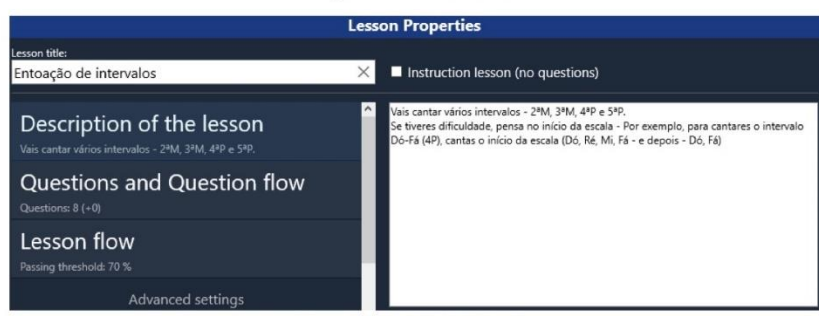


Figura 3-Entoação de intervalos



Figura 6-Ritmico composto

Lesson title: Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada...

Questions and Question flow
 Questions: 15 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Vais ouvir 15 intervalos para identificar. Tens 2 vezes para ouvir cada intervalo e responder diretamente no programa.
 Os intervalos são os seguintes:
 Segunda Maior (2M)
 Terceira Maior (3M)
 Quinta Perfeita (5P)
 Oitava Perfeita (8P)

Show sample questions in lesson introduction

Figura 7-Ditado de intervalos

Lesson title: Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só so...

Questions and Question flow
 Questions: 4 (+0)

Lesson flow
 Passing threshold: 70 %

Este exercício é o ditado de sons com 11 sons (não tem ritmo, só sons). Escreve as notas que ouves no caderno, durante as 4x, depois escreve-o no programa e submete o exercício. São 4 ditados.

Show sample questions in lesson introduction

Figura 8-Ditado de sons

Lesson title: Instruction lesson (no questions)

Description of the lesson
 Ouve o seguinte ditado Melódico/Ritmico. Escreve no caderno a 1.ª f...

Questions and Question flow
 Questions: 2 (+0)

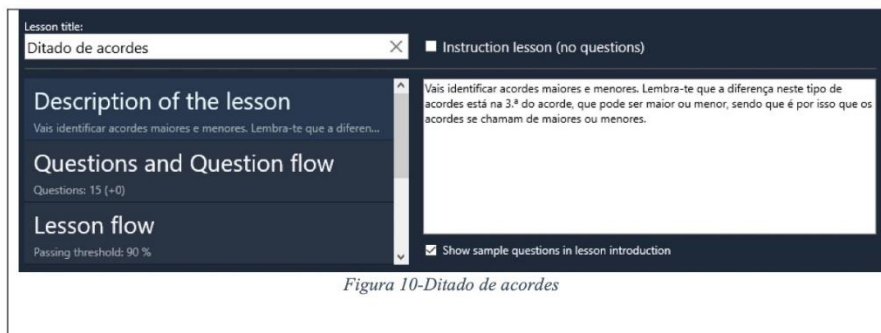
Lesson flow
 Passing threshold: 90 %

Ouve o seguinte ditado Melódico/Ritmico. Escreve no caderno a 1.ª frase, que pode ser reproduzida durante 4 vezes e submete no programa. Depois faz o mesmo procedimento para a 2.ª frase.
 É uma melodia! Tem notas e ritmo (nas notas). Primeiro, concentra-te nos sons e escreve as notas. Depois, utiliza a memória e coloca o ritmo que ouviste nas notas que escreveste.

Show sample questions in lesson introduction



Figura 9-Ditado ritmo-melódico



RECURSOS E FONTES

Programa “EarMaster”

Livro de leituras do 1.º grau do Conservatório da Maia.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na prestação que demonstram perante os exercícios propostos;

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 8

DISCIPLINA: Formação Musical

Após recolha dos resultados (com percentagens de taxas de sucesso automatizadas pelo próprio programa), a sua análise levou-me a concluir que tem existido progressos em vários alunos, pois o trabalho contínuo é essencial para a melhoria musical. Destaco igualmente a resiliência e a evolução das tentativas positivas de resolução dos exercícios propostos. No entanto, atendendo às circunstâncias atípicas, devo continuar a procurar um equilíbrio entre o nível de dificuldade das tarefas e a aprendizagem semanal dos alunos. No entanto, é de lamentar a fraca adesão por parte de alguns alunos a este tipo de experiência. Muito do trabalho executado ao longo do ano corre o risco de se perder devido a esta inação na consolidação dos conteúdos lecionados, por parte dos discentes.

Completed Lessons	Passed Lessons	Training time	Score - Best Attempts	Attempts	Score - All Attempts
12 % (1/8)	0 % (0/8)	13m	17 % (1 lessons)	1 lessons	17 % (1 attempts)
25 % (2/8)	25 % (2/8)	2m	92 % (1 lessons)	1 lessons	92 % (1 attempts)
100 % (8/8)	100 % (8/8)	40m	99 % (7 lessons)	15 lessons	80 % (15 attempts)
			No results		No results
			No results		No results
12 % (1/8)	12 % (1/8)	4m	100 % (1 lessons)	8 lessons	82 % (8 attempts)
50 % (4/8)	37 % (3/8)	7m	71 % (3 lessons)	8 lessons	57 % (8 attempts)
			No results		No results
100 % (8/8)	100 % (8/8)	31m	91 % (7 lessons)	10 lessons	79 % (10 attempts)
100 % (8/8)	75 % (6/8)	46m	74 % (7 lessons)	20 lessons	48 % (20 attempts)
			No results		No results
			No results		No results
			No results		No results
			No results		No results
			No results		No results
50 % (4/8)	50 % (4/8)	21m	94 % (3 lessons)	8 lessons	60 % (8 attempts)
100 % (8/8)	87 % (7/8)	53m	93 % (7 lessons)	14 lessons	83 % (14 attempts)
Average: 2.6 Median: 1.0	Average: 2.3 Median: 0.0	Average: 12m 49s Median: 2m 19s	Average: 43.0% Median: 17.0%	Average: 5.0 Median: 1.0	Average: 35.2% Median: 17.0%

11-Resultados desta aula

OBSERVAÇÕES CLASSE DE CONJUNTO



GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 1

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 4
Data: 16 outubro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

A professora começou a aula por relembrar a toda a turma o projeto deste período, uma apresentação escolar com a temática do filme de Tim Burton “A Nightmare before Christmas”, sendo que os temas a serem trabalhados são os seguintes: “This is Halloween”; “Jack’s Lament”; “What’s This”.

14:50: Aquecimento corporal e vocal; a professora foi pedindo vários exercícios para descontrair o corpo e a voz, esporadicamente passeando pela sala, confirmando que todos os alunos participam ativamente sem distrações. Rapidamente continuou o aquecimento ao piano, pedindo individualmente a alguns alunos para se juntarem ao seu lado, isto é, mais uma vez, confirmando que todos cantam, servindo igualmente como um pequeno momento de avaliação. A amplitude dos exercícios vocais compreendeu-se entre Si2-Sol4.

15:00 – A professora deu início ao estudo da primeira peça “This is Halloween”, com

uma leitura corrida, sem pausas apesar das hesitações e dificuldades dos alunos. O arranjo vocal consiste em partes faladas e divididas por grupos, isto é, as personagens. Esta divisão é feita pelos vários graus. As principais dificuldades foram demonstradas pelos alunos mais velhos, que só após algum esforço e imaginação no desenvolvimento de estratégias da professora, conseguiram colocar a voz de forma cénica e “assustadora”, de acordo com o espírito da peça. Foram várias as situações em que foi preciso um controlo delicado entre a motivação entusiasmada e o refrear da confusão natural própria dos coros.

15:30 – A docente trabalhou igualmente a dicção da letra, aspeto importante do estudo coral; neste caso, a pronúncia dos ‘r’ ingleses.

15:45 – Começou-se a ler a segunda peça, “Jack’s Lament”, mas os alunos não estudaram a melodia, sendo que se tornou muito difícil continuar a leitura. Visto já ser a terceira aula e não existir progresso, a professora propôs apenas apresentar a primeira peça para a apresentação de Natal, sugestão com a qual os alunos concordaram prontamente.

15:50 – Enquanto foi buscar folhas novas, a professora pediu aos alunos mais velhos para auxiliarem os mais novos na postura, de forma a promover a entreajuda e a camaradagem; quando retornou, a própria também ajudou os alunos do 1.º grau a saber respirar com o diafragma.

16:00 – Viu-se no fim duas peças já trabalhadas no ano passado, “Vois Sur Ton Chemin” de B. Coulais (1954-) e “Rhythm of Light” de Cy Coleman (1929-2004).

REFLEXÃO

O principal desafio dos coros infantis consiste na “assunção” da voz, isto é, o assumir sem vergonhas e medo a música que se canta; desta forma o volume e a projeção são sem dúvida os conteúdos musicais a serem desenvolvidos.

A disciplina é o outro grande obstáculo a ser ultrapassado. A minha experiência coral confirma que inclusivamente em grupos de músicos adultos existe uma dificuldade do maestro/professor em gerir o comportamento de várias pessoas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 2

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 5
Data: 23 outubro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45: Aquecimento corporal e vocal; a professora foi pedindo vários exercícios aeróbicos para estimular o corpo e a voz, tendo o mesmo cuidado de passear pela sala, verificando se todos cumpriam com rigor o aquecimento. Saliento o aluno G, que não cantava na oitava pedida; a professora pediu-lhe que se aproximasse do piano para o acompanhar durante esta primeira fase.

15:00 – Continuação do estudo da peça “This is Halloween”. Nesta aula, a professora decidiu começar a leitura a partir do fim, isto é, ler primeiramente as últimas secções e trabalhar a conexão entre elas. No primeiro excerto, trabalhado pelos três naipes, foi utilizada uma estratégia adequada – a discente tocou a frase dos tenores enquanto as sopranos cantavam a sua voz, conseguindo assim, de uma forma prática e expositiva, corrigir o problema da afinação. Este obstáculo foi novamente testado, quando, em pontos estratégicos, a professora parava de

acompanhar ao piano, para testar a concentração e afinação dos naipes.

15:20 – Leitura completa da peça. Antes de começarem, a professora teceu elogios relativamente à dicção inglesa e igualmente ao âmbito geral musical. No fim, houve uma pequena discussão (10 minutos) acerca do trabalho feito em aula – os pontos positivos e os pontos a melhorar.

REFLEXÃO

Pareceram-me bastante acertadas e atempadas as intervenções da docente relativamente às correções feitas à afinação dos naipes. Visto ser um coro infantil, é um desafio promover a coesão vocal, dado que muitos dos alunos não projetam a voz.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 3

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 6
Data: 30 outubro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45: A aula começou com uma advertência acerca do comportamento dos alunos; a professora lembrou que “passar uma semana sem um ralhete” é algo que está nas suas mãos e por isso desenvolver a cidadania por uma questão de respeito (e não apenas pelas regras) é uma necessidade para o crescimento. Seguiu-se com o aquecimento corporal e vocal. Foram vários os momentos em que foi necessária manter a ordem, pois alguns alunos distraíram-se e provocaram barulho e confusão; a professora rapidamente agiu e repôs a disciplina. Pediu aos alunos com vozes mais graves para não saltarem de oitava, trabalhando individualmente os exercícios de aquecimento com os referidos.

15:05: A professora pediu para os discentes entoarem um exercício cromático (subir e descer terças maiores por meios tons), pedindo clareza e afirmação na exteriorização da voz.

15:20 – Continuação da peça “This is Halloween”. Fiz o acompanhamento ao piano a pedido da docente.

15:45 – Composição/debate coletivo da terceira peça a ser apresentada no espetáculo de fim de período. A turma, dividida em dois grupos de alunas e alunos, focou-se em dois aspetos diferentes da música, melodia com letra e parte percussiva, respetivamente. A docente ficou com o grupo da percussão e ajudou a criar ritmos; para a próxima aula, estas ideias serão consolidadas.

REFLEXÃO

O aquecimento corporal (para além dos benefícios vocais) é uma boa estratégia de descompressão, que, se devidamente estimulada e ordenada, com cautela máxima do professor, desenvolve a disciplina de grupo. No caso da aula de hoje, foram várias as reprimendas disciplinares que mantiveram a ordem e promoveram esse tipo de aprendizagem.

O exercício cromático é uma excelente estratégia para desenvolver a certeza da exteriorização da voz; são exercícios difíceis para este nível e para serem executados de forma correta, os alunos têm de conseguir exteriorizar com clareza – a dificuldade mais sentida nas últimas aulas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 4

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 7
Data: 6 novembro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:45 – Lecionei esta parte da aula.

15:45 – Continuação das propostas de composição para a apresentação de Natal. A professora dispôs a turma num semicírculo e pediu para contribuírem com ritmos. Esta parte da aula foi uma experiência colaborativa entre alunos e professores igualmente; a professora cooperante pediu opiniões a todos participantes, incluindo ao professor estagiário.

REFLEXÃO

Este tipo de exercícios de composição em conjunto são muito exigentes do ponto de vista do docente – os problemas disciplinares têm que ser corrigidos de raiz; é igualmente necessário saber manter a dinâmica da aula, por vezes dar a voz e aproveitar a opinião dos alunos, por outro lado conseguir, com cautela, conduzir essas ideias para material prático e pedagógico.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 5

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 8
Data: 13 novembro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. A docente é extremamente rigorosa na postura do corpo; igualmente na clareza vocal. Durante os exercícios vocais, a professora levantou-se e ouviu atentamente naípe a naípe.

15:00-15:45 – Lecionei esta parte da aula.

15:45 – Continuação das propostas de composição para a apresentação de Natal. Devido a uma emergência do professor cooperante de Formação Musical, Pedro Sousa, que requereu a minha atenção, encontrei-me ausente desta parte da aula.

REFLEXÃO

Os aquecimentos feitos pela docente parecem excessivos até ao momento em que se regista que uma grande maioria dos alunos não tem postura coral enraizada.

O exercício de composição em conjunto continua a ser um desafio – é exigente conseguir criar momentos musicais concretos e coerentes a partir das sugestões dos alunos e os casos de indisciplina não contribuem para o bom desenvolvimento do projeto. Penso que, nas próximas aulas, seria uma estratégia interessante iniciar a aula com esta atividade, não protelando a composição (um processo já de si caótico) para o fim de aula.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 6

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 8
Data: 20 novembro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. A docente é extremamente rigorosa na postura do corpo; igualmente na clareza vocal. A extensão das vozes durante os vocalizos alargou-se até Lá4; esporadicamente, a docente pediu a alguns alunos para se aproximarem e serem corrigidos individualmente.

15:00 – Continuação das propostas de composição para a apresentação de Natal. Serão duas peças (“É Natal, é Natal”; “Natal Africano”) a serem percutidas, acompanhadas por ritmos diversos, tipo cacofonia rítmica, sendo que no meio se descobre a melodia dos temas conhecidos.

15:30-16:15 – Lecionei esta parte da aula.

REFLEXÃO

Os aquecimentos feitos pela docente parecem excessivos até ao momento em que se regista que uma grande maioria dos alunos não tem postura coral enraizada.

O exercício de composição em conjunto continua a ser um desafio – é exigente conseguir criar momentos musicais concretos e coerentes a partir das sugestões dos alunos e os casos de indisciplina não contribuem para o bom desenvolvimento do projeto. Desta vez, como a aula se iniciou com esta atividade, os resultados foram melhor conseguidos, havendo menos situações disciplinares indesejáveis.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 7

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 9
Data: 04 dezembro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – A docente iniciou a aula com uma notícia triste: o espetáculo de Natal não contará com a peça “This is Halloween”, pelo que serão feitas apenas duas obras, o vilancico e as músicas de Natal. Aquecimento corporal e vocal. A docente é extremamente rigorosa na postura do corpo; igualmente na clareza vocal. Focou-se no naipe dos tenores (o mais grave deste coro) e salientou que houve evolução desde as primeiras aulas na afinação e coesão da voz; resta, porém, trabalho a ser feito.

15:00 – Continuação das propostas de composição para a apresentação de Natal. As duas peças (“É Natal, é Natal”; “Natal Africano”) vão ser cantadas e acompanhadas por ritmos diversos, tipo cacofonia rítmica, sendo que no meio se descobre a melodia cantada dos temas conhecidos.

15:15-16:15 – Lecionei esta parte da aula.

REFLEXÃO

Os casos de disciplina foram, novamente, o ponto negativo desta parte de aula. O processo de distribuição dos instrumentos percussivos, o saber-estar em aula/"palco" foi mau ao ponto da docente ter que admoestar vivamente a turma.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 8

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 10
Data: 11 dezembro 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. A docente é extremamente rigorosa na postura do corpo; igualmente na clareza vocal. Focou-se no naipe dos tenores (o mais grave deste coro) e salientou que houve evolução desde as primeiras aulas na afinação e coesão da voz; resta, porém, trabalho a ser feito.

15:00-15:20 – Lecionei esta parte da aula.

15:15-16:00 – Continuação das propostas de composição para a apresentação de Natal. As duas peças (“É Natal, é Natal”; “Natal Africano”) vão ser cantadas e acompanhadas por ritmos diversos, tipo cacofonia rítmica, sendo que no meio se descobre a melodia cantada dos temas conhecidos.

16:00-16:15 – Ensaio geral com entrada e saída do palco.

REFLEXÃO

Após a consolidação das peças trabalhadas ao longo deste período, achei muito pertinente o ensaio de entrada e saída do palco particularmente para evitar casos de indisciplina. Um em particular foi a imposição de silêncio durante as movimentações de palco – caso acontecesse algo de errado, a docente prontamente atuava para se repetir tudo desde o início.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 9

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 11
Data: 8 janeiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal feito por mim.

15:00-15:40 – Aprendizagem da peça “Heilig ist der Herr” de Schubert (primeiros 16 compassos). Antes do estudo da obra, a professora pediu a vários alunos para cantarem uma linha melódica da peça, acompanhada pela mesma ao piano – desta forma, conseguiu definir os diferentes tipos de vozes, situação delicada, pois muitas destas, encontram-se num registo instável (mudança de voz). A ordenação de ensino das linhas melódicas dos naipes foi a seguinte: baixos; sopranos; baixos + sopranos; tenores; baixos + tenores; baixos + tenores + sopranos; contraltos; contraltos + sopranos; coro completo, isto é, as quatro vozes.

15:40-16:15 – Aprendizagem da peça “Au clair de la lune” (tradicional). A professora pediu às alunas mais velhas dos naipes de contraltos e sopranos para ensaiar a letra noutra sala (promoção do trabalho de equipa), enquanto os naipes dos baixos e

tenores são trabalhados com a docente, com uma metodologia semelhante à música prévia. No final da aula, foi feita a junção das vozes, sendo que, a docente pediu a todos para estudarem em casa as duas peças.

REFLEXÃO

A metodologia da professora destaca-se por ser extremamente metódica e dinâmica. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro. Penso que a estratégia de aprendizagem com recurso à imitação tenha sido o fator preponderante. Faço desta aula um exemplo de um objetivo a atingir nas minhas aulas futuras. Após o final de aula, questioneei a docente relativamente às várias estratégias empregues, a fim de conseguir perceber o porquê de algumas ações em contexto de aula. Compreendi que, segundo a sua prática, esta rege-se por delinear os objetivos por detrás de cada metodologia, isto é, as estratégias pedagógicas, quer sejam reprodutoras ou inovadoras têm sempre em vista o cumprimento integral dos objetivos programáticos.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 10

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 12
Data: 15 janeiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. A docente pede aos alunos para levantarem uma das pernas enquanto inspiram e expiram, de forma a promover o equilíbrio. Os exercícios vocais têm igualmente o propósito de levar a que os alunos saibam conhecer o seu registo, sendo que a professora lembrou que as vozes agudas não devem tentar cantar os exercícios demasiado graves e vice-versa.

15:00-15:30 – Continuação do estudo da peça “Au clair de la lune” (tradicional), com revisão da primeira parte e leitura da parte restante. A professora reviu as vozes das mais graves para as mais agudas, sendo que as primeiras estavam mais inseguras, rítmica e melodicamente. Após a revisão da primeira parte da peça, seguiu-se a leitura do final da obra, a começar pelas vozes agudas. De forma a estimular a independência vocal polifónica, a docente pedia a um naipe para cantar a sua parte enquanto que, ao piano, tocava as vozes dos outros naipes. Na segunda parte da

peça, o naipe das sopranos demonstrou dificuldades, prontamente atendidas pela docente. No final da aula, foi feita a junção das vozes, sendo que, a professora pediu a todos para estudarem em casa as duas peças.

REFLEXÃO

A metodologia da professora manteve o rigor e dinamismo da aula anterior. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro. Penso que a estratégia de aprendizagem com recurso à imitação tenha sido o fator preponderante.

Destaco as estratégias utilizadas na aprendizagem das vozes, pois aquando as dificuldades das vozes agudas, a docente rearranjou a linguagem didática e não deixou passar de ânimo leve os erros demonstrados.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 11

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 13
Data: 22 janeiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. Enquanto a docente faz a chamada de vários alunos, pede que estes sejam capazes de fazerem os seus próprios exercícios de aquecimento de respiração. De seguida, foi feito um exercício vocal com o propósito de estimular os músculos internos essenciais à boa colocação de voz.

15:00-15:30 – Continuação do estudo da peça “Au clair de la lune” (tradicional). Após a revisão da segunda parte da peça, seguiu-se a leitura do final da obra, a começar pelas vozes agudas. De forma a estimular a independência vocal polifónica, a docente pedia a um naipe para cantar a sua parte enquanto que, ao piano, tocava as vozes dos outros naites. No final desta parte da aula, foi feita a junção das vozes, sendo que, a professora pediu a todos para estudarem em casa as duas peças.

15:30-15:40 Estudo da peça “Heilig ist der Herr”. A docente começou por avisar que quer a pronúncia da palavra “Heilig” com o “h” alemão gutural, e avaliou

individualmente os alunos. Depois fez uma revisão da primeira frase, das vozes mais graves para as mais agudas, com junção das 4 vozes.

REFLEXÃO

A metodologia da professora prima por manter o rigor e o dinamismo das aulas. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro.

Destaco as estratégias utilizadas na aprendizagem das vozes, pois aquando as dificuldades das vozes agudas, a docente rearranjou a linguagem didática e não deixou passar de ânimo leve os erros demonstrados.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 12

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 14
Data: 29 janeiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. Os exercícios vocais foram feitos com a intensidade muito controlada, não ultrapassando o *mezzo piano*. De seguida, foi cantado um cânone “Viva la Música”, primeiramente com a letra, e após, com vocalizos em “ô” e “a”.

15:00-15:30 – Continuação do estudo da peça “Au clair de la lune” (tradicional). A docente prestou atenção à afinação dos baixos, pedindo-lhes para oitavarem a sua voz para cima. De seguida, foi trabalhada a transição da parte A para a parte B; as vozes repetiram, naípe a naípe, os últimos compassos do A, de forma a interiorizar a modulação ao quarto grau. Após toda esta revisão pormenorizada, cantou-se a obra na íntegra.

15:25-15:40 Estudo da peça “Heilig ist der Herr”. A docente fez uma revisão das duas primeiras frases da primeira parte (cc 1-16), das vozes mais graves para as mais

agudas (Baixos + Tenores; Contraltos + Sopranos), com junção das 4 vozes. Como os alunos não haviam estudado o resto da peça (cc. 17-32), a professora demonstrou o seu desagrado e marcou essa tarefa como trabalho de casa.

REFLEXÃO

A metodologia da professora prima por manter o rigor e o dinamismo das aulas. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro.

Destaco as estratégias utilizadas na aprendizagem das vozes, pois aquando as dificuldades das vozes graves em encontrar a sua oitava (aqui reside o problema em ler o registo escrito e o alcance das vozes em transformação), a docente rearranjou a linguagem didática e não deixou passar de ânimo leve os erros demonstrados.

Realço o aviso feito pela docente ao sublinhar a importância de estudar o que é pedido, de forma a que o trabalho da próxima aula corra da melhor maneira – muitos destes alunos não estão habituados a este rigor de estudo e, a meu ver, é essencial que se estimule este tipo de práticas.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 12

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 15
Data: 5 fevereiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:00 – Aquecimento corporal e vocal. Os exercícios vocais têm o intuito de relaxar e ativar os músculos faciais; os corporais promovem a postura e o equilíbrio. A professora voltou a utilizar a estratégia de pedir a aproximação de alunos, não só por razões disciplinares como por razões de motivação.

15:00-15:40 Estudo da peça “Heilig ist der Herr”. A docente começou por trabalhar as vozes mais graves (Baixos + Tenores) da segunda parte (cc. 17-24), seguidas das vozes mais agudas (Contraltos + Sopranos). A professora precisou de repetir várias vezes as frases de cada naipe, pois estas não estavam consolidadas com o estudo de casa. De seguida, continuou com o estudo dos últimos compassos (cc. 25-32), prosseguindo para a leitura na íntegra da obra.

15:40-16:15 – Lecionei esta parte da aula.

REFLEXÃO

A metodologia da professora prima por manter o rigor e o dinamismo das aulas. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro.

Destaco as estratégias utilizadas na aprendizagem das vozes, pois aquando as dificuldades das vozes graves em encontrar a sua oitava (aqui reside o problema em ler o registo escrito e o alcance das vozes em transformação), a docente rearranjou a linguagem didática e não deixou passar de ânimo leve os erros demonstrados.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO Nº 14

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 19
Data: 19 fevereiro 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

14:45-15:05 – Aquecimento corporal e vocal. Os exercícios vocais têm o intuito de relaxar e ativar os músculos faciais; os corporais promovem a postura e o equilíbrio. Os exercícios vocais foram de tipo de graus conjuntos, poucos saltos, sempre primando pela técnica correta

15:05 – Estudo da peça “Au clair de la lune” (tradicional). Os principais problemas detetados pela docente foi o equilíbrio das vozes, isto é, segundo a própria, a peça está lida, sendo que falta apenas consolidação e confiança. No geral, o problema continua a ser o do volume: as vozes que detêm a melodia não têm a proeminência que deveriam ter.

15:00-15:40 Estudo da peça “Heilig ist der Herr”. A docente começou por rever, na íntegra, as vozes mais agudas (SA) seguidas das mais graves (BT). Estas últimas demonstraram o mesmo problema da peça anterior, o do volume. A professora

isolou estes naipes, trabalhando a questão das dinâmicas até haver coesão. No fim, a obra foi lida na íntegra.

15:40-16:15 – Lecionei esta parte da aula.

REFLEXÃO

A metodologia da professora prima por manter o rigor e o dinamismo das aulas. O que mais me impressionou foi a gestão da energia dos alunos, estabelecendo um equilíbrio entre a motivação aguerrida e a disciplina de coro.

Destaco as estratégias utilizadas na aprendizagem das vozes, pois aquando as dificuldades das vozes graves em encontrar a sua oitava (aqui reside o problema em ler o registo escrito e o alcance das vozes em transformação), a docente rearranjou a linguagem didática e não deixou passar de ânimo leve os erros demonstrados.

GRELHA DE OBSERVAÇÃO N° 15

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º; 4.º; 5.º	Aula nº: 23
Data: 22 abril 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

REGISTO DE OBSERVAÇÃO

Face às circunstâncias pandémicas que se nos deparam e o fechamento do Conservatório da Maia, estas aulas estão a ser dadas à distância, por videoconferência, utilizando o programa Zoom. Para alcançar os objetivos de aprendizagem dos alunos, a professora cooperante e eu decidimos dividir a turma em 5 grupos, cada um composto por 5/6 alunos, de forma a poder desenvolver um tema do repertório tradicional da Broadway, previamente selecionado pelos próprios (dentro de uma gama disponibilizada). Os temas escolhidos são os seguintes: Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could Have Danced All Night (Loewe & Lerner, 1956).

O aquecimento vocal e corporal foi enviado aos alunos sob a forma de um vídeo em

que a professora demonstra o tipo de exercícios que os discentes devem executar 15 minutos antes da aula tomar início; estes são, na sua maioria, semelhantes aos já feitos aquando as aulas presenciais.

Cada grupo dispôs de 15 minutos para trabalhar simultaneamente a aprendizagem da sua melodia; para tal, a professora silenciou todos os participantes e através de uma metodologia de apresentação e repetição convidou todos os presentes a cantarem a frase selecionada. Deste modo, cada aluno conseguia cantar individualmente após ouvir a docente, e não interromper os colegas ou causar distúrbios na “sala de aula”, devido às latências inerentes à comunicação à distância.

Pontualmente, a professora pedia a um aluno que cantasse individualmente, de forma a corrigir quaisquer problemas sentidos. Este pedido é feito com base no conhecimento adquirido nos meses prévios ao confinamento, sendo que estes momentos permitiram à docente individualizar o estudo com os alunos mais fragilizados.

REFLEXÃO

A metodologia da professora surpreendeu-me um pouco pela positiva. Face a este tipo de circunstâncias altamente desafiantes, não tinha previsto o tipo de estratégias utilizadas e, dentro do possível, espero que estas surtam efeito juntos dos discentes, nas poucas semanas que restam do ano letivo.

PLANIFICAÇÕES CLASSE DE CONJUNTO



PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 1

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 5
Data: 23 outubro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

<p>Desenvolver o canto coral a várias vozes.</p> <p>Preparar o espetáculo de Natal da escola.</p>

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

<p>Estudo da peça “Pues que ya nunca nos veis” de Juan del Encina (1468 – 1529/30)</p>
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

<p>Esta parte da aula terá início com um breve aquecimento vocal na tonalidade da peça a ser trabalhada (Sol menor), visando não só a consolidação do estudo vocal, como igualmente fazer com que o centro tonal fique na memória para o resto da aula. O aquecimento consistirá em pequenas variações da escala menor natural, salientando os intervalos de segunda e terceira (os mais proeminentes da peça), e as vogais “ya” e “no” – 15 minutos.</p>

Após o aquecimento, far-se-á a divisão das vozes; como a peça é composta por quatro vozes (SATB) e este coro não possui baixos, o tema será cantado com acompanhamento harmónico, sendo que as vozes de Alto e Tenor serão distribuídas pelos dos Contraltos, estes divididos pela metade. A peça será ensinada, por imitação e com recurso à partitura, da voz mais aguda para a mais grave, de dois em dois compassos, isto é, a primeira e segunda frase dividida pela metade. Numa fase inicial trabalhar-se-á apenas o ritmo e a letra, ficando a melodia para último lugar, quando as restantes componentes estiverem seguras – 30 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura e exemplo auditivo ([aqui](#)).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico.

Assinatura do Professor Cooperante

ANEXO

Pues que ya nunca nos veis
Villancico

Juan de Ensina
Séc XVI

Gm Dm Gm F B \flat B \flat F Gm F GmD 7 Gm

Pues que ya nun - ca nos veis No sei por-que lo ha - ceis
En tan po - co nos te - neis

Gm Dm Gm F Gm D Gm Dm GmF Gm D

Vues - tro, ol - vi - do, a si - do tan - to que es co - sa de es - pan - to

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 1

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Pontos positivos: Julgo ter atingido um nível de expressão claro e eficaz para com os alunos; procurei equilibrar momentos mais pausados e explicativos com outros de ação. A disciplina, sendo um dos fatores mais sensíveis e determinantes no sucesso de uma aula, foi igualmente objeto da minha preocupação. Penso que a peça foi bem interiorizada pelos discentes, não sentindo eu dificuldades assinaláveis; pareceu-me que os objetivos da aula foram trabalhados com sucesso. A auto-percepção da minha conduta didática foi várias vezes testada, dado que foi a minha primeira experiência letiva com um grupo tão grande de participantes.

Pontos negativos: É preciso cautela aquando a explicação teórica e o enquadramento que dela se faz, de modo a que, primeiramente, não incorra em erros históricos (nomeadamente, as origens rítmicas e silábicas dos vilancicos), e, muito menos, não resulte em momentos menos motivadores para os alunos. A linguagem do docente deve adequar-se às normas linguísticas da comunicação, cumprindo as regras sociais em comunidade social e educativa.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 2

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 7
Data: 6 novembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 60 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças “Pues que ya nunca nos veis” de Juan del Encina (1468 – 1529/30) e “This is Halloween” de Danny Elfman (1953-).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Esta parte da aula terá início com um aquecimento vocal e corporal, com o propósito de estimular e distender os músculos e cordas vocais. Serão feitos breves exercícios (ver anexo, exemplos tirados do livro “Vocal Warmups” de Klaus Heizmann) a partir de escalas maiores e menores, com as vogais “ya” e “no”, trabalhando diferentes técnicas, como o canto <i>legato</i> e <i>staccato</i> . Serão igualmente feitos exercícios
--

cromáticos (acordes a 4 vozes, movendo-se por meios tons), de forma a estimular a certeza e assertividade da voz – 15 minutos.

Após o aquecimento, será continuado o estudo da peça “This is Halloween”. Inicialmente, far-se-á a leitura completa da obra, por motivos de revisão e lembrança, sendo que o foco desta aula será dedicado à dicção da letra, mais concretamente, nas partes faladas, cuja clareza é imperativa para a boa performance do tema. Outros fatores como a afinação e a coesão de naipes serão pontualmente atendidos, de acordo com as dificuldades demonstradas pelos alunos – 30 minutos.

De seguida, trabalhar-se-á o vilancico “Pues que ya nunca vos veis”. A princípio, as vozes serão lidas uma a uma para efeitos de consolidação de naipes e certeza das frases melódico-ritmicas. Logo a seguir, lendo as duas frases separadamente, a ligação das vozes será desenvolvida, culminando na leitura total da peça. – 20 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

“This is Halloween”, Danny Elfman – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

Heizmann, Klaus (2003). Vocal Warm-Ups: 200 Exercises for Chorus and Solo Singers. Schott Music.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

ANEXOS

Exercise 3

nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
 noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh
 noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo

Exercise 4

blowblowblowblowblow blowblowblowblowblow blowblowblowblow blowblowblowblow
 bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly
 blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow
 bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly

Exercise 23

nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
 noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh
 nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
 noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh

Exercise 26

hah hah hah hah hah hah hah hah hah hah
 hah hah hah hah hah hah hah hah hah hah

THIS IS HALLOWEEN

Music and Lyrics by
DANNY ELFMAN

Moderately

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems. The first system is an instrumental introduction for piano, marked 'Moderately' and 'mp detached, heavily'. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble. Chords are indicated as Cm and Fm6/C. The second system continues the piano accompaniment with chords Em, Fm6, and G7. The third system introduces the vocal line, starting with the lyrics 'Boys and girls of ev - er - y age, would - n't you like to see some - thing strange?'. The vocal melody is accompanied by piano accompaniment marked 'mf'. Chords for the vocal section include Cm, Fm6/C, and Cm. The final system is labeled 'Siamese Shadow:' and contains the lyrics 'Come with us and _ you will _ see this, our town _ of Hal - low - een!'. The piano accompaniment continues with chords Bb, Cm, and G.

Cm Fm6/C

mp detached, heavily

Em Fm6 G7

Cm Fm6/C Cm

Shadow:
Boys and girls of ev - er - y age, would - n't you like to see some - thing strange?

mf

Siamese Shadow:
Come with us and _ you will _ see this, our town _ of Hal - low - een! _

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 2

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

No geral, julgo que a aula correu conforme o planeado. Os alunos atingiram os objetivos delineados, nomeadamente, a melhoria da dicção da letra da peça "This is Halloween" e a coesão das vozes no vilancico. A postura dos discentes requereu alguma disciplina por minha parte, sendo que, novamente, foi necessário atingir um equilíbrio entre a assertividade funcional e momentos de pausa e descontração. Sinto que, pouco a pouco, estou progressivamente a familiarizar-me com a turma, conhecendo os limites pedagógicos da minha ação docente e da capacidade de aprendizagem dos envolvidos.

Na próxima aula, devo ter em atenção em cumprir todos as tarefas propostas no aquecimento; na aula em questão, não consegui completar os exercícios cromáticos previamente desenhados e é uma falha a suprir.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 3

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 8
Data: 13 novembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças “Pues que ya nunca nos veis” de Juan del Encina (1468 – 1529/30) e “This is Halloween” de Danny Elfman (1953-).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Esta parte da aula terá início com um aquecimento vocal e corporal, com o propósito de estimular e distender os músculos e cordas vocais. Serão feitos breves exercícios (ver anexo, exemplos tirados do livro “Vocal Warmups” de Klaus Heizmann) a partir de escalas maiores e menores, com as vogais “ya” e “no”, trabalhando diferentes técnicas, como o canto *legato* e *staccato*. Serão igualmente feitos exercícios

cromáticos (acordes a 4 vozes, movendo-se por meios tons), de forma a estimular a certeza e assertividade da voz – 15 minutos.

Após o aquecimento, será continuado o estudo da peça “This is Halloween”. Inicialmente, far-se-á a leitura completa da obra, por motivos de revisão e lembrança, sendo que o foco desta aula será dedicado à interpretação da peça, nomeadamente à expressividade textual e musicalidade cénica. Terei de reforçar a importância da atitude no desempenho da obra, visto tratar-se de um tipo de música muito dependente da entrega de quem canta. Outros fatores como a afinação, a dicção e a coesão de naipes serão pontualmente atendidos, de acordo com as dificuldades demonstradas pelos alunos – 20 minutos.

De seguida, trabalhar-se-á o vilancico “Pues que ya nunca vos veis”. A princípio, para efeitos de consolidação de vozes, pedirei temporariamente para o coro cantar apenas a três vozes, sendo que a quarta será tocada ao piano por mim. De seguida, será apresentada a forma da peça (AABA, sendo que A e B correspondem, respetivamente, ao primeiro e segundo sistemas presentes na transcrição em anexo) e far-se-á uma leitura global, estando bem vigilante para quaisquer dificuldades demonstradas pelos alunos. – 15 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

“This is Halloween”, Danny Elfman – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

Heizmann, Klaus (2003). Vocal Warm-Ups: 200 Exercises for Chorus and Solo Singers. Schott Music.

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo em sala de aula.

ANEXOS

Exercise 3

nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh
noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo noo

Exercise 4

blowblowblowblowblow blowblowblowblowblow blowblowblowblow blowblowblowblow
bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly

blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow blow
bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly bly

Exercise 23

nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh

nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah nah
noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh noh

Exercise 26

hah hah hah hah hah hah hah hah hah hah

hah hah hah hah hah hah hah hah hah hah

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 3

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Penso sentir a turma cada vez mais segura nos conteúdos abordados, fruto do trabalho persistente e empenhado dos discentes. Lamentavelmente, sinto apenas que os problemas de indisciplina mantêm-se e, exigem novas abordagens pedagógicas de forma a colmatar a situação observada.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 4

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 9
Data: 20 novembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças “Pues que ya nunca nos veis” de Juan del Encina (1468 – 1529/30) e “This is Halloween” de Danny Elfman (1953-).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Após o aquecimento e a continuação do trabalho da composição em conjunto, segue-se o estudo da peça “This is Halloween”. Como na aula passada o trabalho focou-se na primeira parte da obra, esta aula será dedicada à metade não vista, sendo que o intuito desta aula será dedicado à interpretação da peça, nomeadamente à expressividade textual e musicalidade cénica. Terei de reforçar a importância da atitude no desempenho da obra, visto tratar-se de um tipo de música muito dependente da entrega de quem canta. Outros fatores como a afinação, a dicção e a coesão de naipes serão pontualmente
--

atendidos, de acordo com as dificuldades demonstradas pelos alunos. No final desta parte da aula, a obra será lida na íntegra, idealmente, com todos os aspetos trabalhados nas últimas aulas em destaque – 25 minutos.

De seguida, trabalhar-se-á o vilancico “Pues que ya nunca vos veis”. A princípio, para efeitos de consolidação de vozes, far-se-á uma leitura global, estando bem vigilante para quaisquer dificuldades demonstradas pelos alunos. Depois de relembrada a estrutura, a peça será lida em diferentes andamentos, não só por questões pedagógicas (incentivo à memorização, compreensão da obra, coesão de naipes) mas igualmente por motivos estéticos. Decidir-se-á em conjunto quais as melhores interpretações a serem apresentadas no final do período – 20 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

“This is Halloween”, Danny Elfman – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 4

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A turma continua com um bom desempenho, respeitando as indicações de interpretação que sugiro. O vilancico continua, porém, um pouco aquém do que é esperado; prevejo que nas próximas aulas terei de trabalhar, com a cooperação da professora Luísa, os naipes de forma separada, eventualmente, aos pares.

A questão da disciplina foi mitigada com a proposta da docente cooperante: manter um contínuo de exercícios e revisões das passagens das peças, não permitindo “tempos mortos”.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 5

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 10
Data: 27 novembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças “Pues que ya nunca nos veis” de Juan del Encina (1468 – 1529/30) e “This is Halloween” de Danny Elfman (1953-).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Após o aquecimento e a continuação do trabalho da composição em conjunto, segue-se o estudo da peça “This is Halloween”. Como na aula passada o trabalho focou-se na segunda parte da obra, esta aula será dedicada à leitura total da peça, prevendo já uma interpretação de acordo com o desenvolvido nas aulas prévias, tais como, dinâmicas, acentuações e expressividade. Como sempre, terei de reforçar a importância da atitude no desempenho da obra, visto tratar-se de um tipo de música muito dependente

da entrega de quem canta. Outros fatores como a afinação, a dicção e a coesão de naipes serão pontualmente atendidos, de acordo com as dificuldades demonstradas pelos alunos – 20 minutos.

De seguida, trabalhar-se-á o vilancico “Pues que ya nunca vos veis”. Solicitarei a cooperação da professora Luísa para cada um de nós se focar em dois naipes, em salas separadas. Esta obra, por ser a quatro vozes, é exigente para estes níveis e, por isso, requer uma atenção reforçada por parte dos docentes. No final do tempo, será feita uma leitura completa da peça – 25 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

“This is Halloween”, Danny Elfman – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 5

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Por motivo de doença, foi-me impossível lecionar esta aula.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 6

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 10
Data: 4 dezembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças "Pues que ya nunca nos veis" de Juan del Encina (1468 – 1529/30)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Após o aquecimento e a continuação do trabalho da composição em conjunto, segue-se o estudo do vilancico "Pues que ya nunca vos veis". Solicitarei a cooperação da professora Luísa para cada um de nós se focar em dois naipes, em salas separadas. Esta obra, por ser a quatro vozes, é exigente para estes níveis e, por isso, requer uma atenção reforçada por parte dos docentes. Para esse efeito, as vozes serão consolidadas através de repetidas leituras, estando atento para quaisquer dificuldades de memorização e/ou interpretação. No final do tempo, será feita uma leitura completa da peça – 45 minutos.
--

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 6

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A turma aparenta estar mais proficiente no desempenho do vilancico, pelo que é importante preservar o trabalho contínuo da peça, visto estar próximo o espetáculo de final de período. No entanto, penso que ainda é necessário reforçar a memorização da estrutura da peça, pois vários alunos ainda ficam confusos ao executá-la.

Os casos de indisciplina ainda não estão completamente ultrapassados; foram várias as situações em que houve necessidade de refrear ânimos, a fim de evitar dispersão total da turma. Por outro lado, este comportamento é compreensível atendendo à pouca idade e maturidade dos educandos.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 7

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 11
Data: 4 dezembro de 2019	Número de alunos: 26
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Desenvolver o canto coral a várias vozes.
Preparar o espetáculo de Natal da escola.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo das peças "Pues que ya nunca nos veis" de Juan del Encina (1468 – 1529/30)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Após o aquecimento e a continuação do trabalho da composição em conjunto, segue-se o estudo do vilancico "Pues que ya nunca vos veis". O foco desta aula incidirá na memorização da estrutura previamente estipulada (AABBAABBAA). Para esse efeito, as vozes serão consolidadas através de repetidas leituras, estando atento para quaisquer dificuldades de memorização e/ou interpretação. No final do tempo, será feita uma leitura completa da peça, que pretendo que seja feita sem qualquer auxílio de memória relativamente à estrutura da obra – 45 minutos.

RECURSOS E FONTES

“Pues que ya nunca nos veis”, Juan de Ensina – partitura em anexo e exemplo auditivo ([aqui](#)).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na memorização das vozes atribuídas, e na demonstração de independência vocal, isto é, de conseguir cantar em contexto coral polifónico. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 7

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Os alunos demonstraram uma evolução assinalável na perceção da estrutura do vilancico. No momento, o maior entrave será o da motivação, sendo que, por várias vezes tive de pedir para não se sentarem logo após uma interrupção. No dia do concerto, terei de sublinhar a importância da presença em palco, sabendo que, a interpretação musical ao vivo depende não só da execução correta, como igualmente da postura assumida pelos músicos.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 8

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 12
Data: 8 janeiro de 2020	Número de alunos: 26
Duração da aula: 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Preparação das vozes para o trabalho coral do resto da aula.
--

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Exercícios vocais e corporais baseados em exemplos do livro “Vocal Warmups” de Klaus Heizmann

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Esta parte da aula terá início com um aquecimento vocal e corporal, com o propósito de estimular e distender os músculos e cordas vocais. Serão feitos breves exercícios a partir de escalas maiores e menores, trabalhando diferentes técnicas, como o canto <i>legato</i> e <i>staccato</i> – 15 minutos.

RECURSOS E FONTES

Heizmann, Klaus (2003). Vocal Warm-Ups: 200 Exercises for Chorus and Solo Singers. Schott Music.

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz no cumprimento dos aquecimentos propostos. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

ANEXOS



Figura 1- Exercícios de aquecimento

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 8

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

O aquecimento decorreu conforme o previsto, sendo que os alunos foram expostos a exercícios a que já estão habituados e, também, a novas propostas de preparação vocal e corporal, às quais corresponderam satisfatoriamente. O desempenho da turma no resto da aula, lecionada pela professora cooperante, refletiu uma prestação a que o aquecimento não foi alheio.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 9

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 13
Data: 15 janeiro de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Preparação das vozes para o trabalho coral a ser apresentado para a festa de fim do período.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo da peça "Because" de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula serão trabalhados os primeiros 10 compassos da música, voz a voz, com recurso à imitação. A ordenação será a seguinte: sopranos; contraltos; sopranos e contraltos; tenores; *tutti*. Caso sejam visíveis as dificuldades de alguma voz, o seu estudo será repetido e progressivamente acoplado às restantes vozes – 30 minutos

Dependendo da resposta da turma, o tempo restante será dedicado ao estudo dos compassos seguintes (cc. 11 – 16), seguindo a mesma metodologia – 15 minutos

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

ANEXOS

Because

John Lennon

♩ = 75 D D° C#

Soprano
 Ah _____ Be - cause the world is round it turns me
 Be - cause the wind is high it blows my
 cause the sky is blue it makes me

Alto
 Ah _____ Be - cause the world is round it turns me
 Be - cause the wind is high it blows my
 cause the sky is blue it makes me

Tenor
 Ah _____ Be - cause the world is round it turns me
 Be - cause the wind is high it blows my
 cause the sky is blue it makes me

5 D#° G#7 A C# A7 ④

S
 on _____ Be - cause the world is round _____
 mind _____ Be - cause the wind is high _____
 cry _____ Be - cause the sky is blue _____

A
 on _____ Be - cause the world is round _____
 mind _____ Be - cause the wind is high _____
 cry _____ Be - cause the sky is blue _____

T
 on _____ Be - cause the world is round _____
 mind _____ Be - cause the wind is high _____
 cry _____ Be - cause the sky is blue _____

11 D D° F# G#7

S
 Ah _____ Love is old love is new. Love is old love is you

A
 Ah _____ Love is old love is new. Love is old love is you

T
 Ah _____ Love is old love is new. Love is old love is you

Figura 1 - "Because" - página 1

P. PORTO

The musical score is presented in three systems, each with three staves for Soprano (S), Alto (A), and Tenor (T). The key signature is D major (two sharps). The first system starts at measure 16, marked 'D.S. al Coda'. The lyrics are 'Be - Ah'. The second system starts at measure 21, with lyrics 'Ah'. The third system starts at measure 27, with lyrics 'Ah'. Chord symbols are placed above the vocal lines: D, C# in the first system; D#°, G#7, A, C#, A7 in the second system; D, D° in the third system.

Figura 2 - "Because" – página 2

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 9

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Os objetivos da aula foram atingidos, pois os alunos foram capazes de cantar os compassos previstos. No entanto, reconheço que em situações futuras semelhantes, será apropriado antecipar o estudo com a audição da peça a ser cantada.

Por indicação da professora cooperante, com a qual concordo, durante o estudo das vozes, devo evitar fazer o acompanhamento harmônico, pois, devido à falta de experiência vocal dos alunos, é mais proveitoso repetir as melodias a serem cantadas, do que expor a harmonia de modo a que os discentes possam encontrar a sequência das suas frases melódicas.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 10

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 14
Data: 22 janeiro de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Preparação das vozes para o trabalho coral a ser apresentado para a festa de fim do período.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo da peça "Because" de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula será revisitado o excerto trabalhado na última aula, isto é, os primeiros 10 compassos da música. Inicialmente, os naipes serão revistos um a um (da voz mais aguda para a mais grave), sendo que o objetivo será a rápida construção polifónica desta primeira parte da música. Caso sejam visíveis as dificuldades de alguma voz, o seu estudo será repetido e progressivamente acoplado às restantes vozes
– 20 minutos

O tempo restante será dedicado ao estudo dos compassos seguintes (cc. 11 – 16), seguindo a mesma metodologia. Em última instância pretende-se que os alunos consigam cantar toda a peça até ao compasso 16, respeitando a estrutura da obra. – 25 minutos

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 10

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

O maior desafio que terei de enfrentar nas próximas aulas será o da independência vocal. Como esta peça não tem movimentos contrários ou oblíquos, apenas paralelos, é desafiante para os alunos a boa execução desta obra, pois estes, facilmente tendem a reproduzir as vozes que não as suas. Nas próximas aulas não prevejo continuar a leitura de material novo, mas sim a correção técnica das partes já aprendidas e o respetivo aperfeiçoamento e consolidação das vozes.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 11

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 15
Data: 29 janeiro de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Preparação das vozes para o trabalho coral a ser apresentado para a festa de fim do período.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Estudo da peça "Because" de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula, o foco incidirá sobre as questões técnicas de colocação de voz. A peça apresenta diferentes partes que não contêm letra, mas sim vocalizos, e, dessa forma, ao longo da aula será feita, uma insistência na correção vocal, isto é, na promoção da afinação, evitando os portamentos.

A estrutura da peça será igualmente trabalhada, pois será feita uma revisão naípe a naípe, das partes estudadas (desde o início até à Coda).

A junção de vozes será feita cautelosamente, devido à tendência que os alunos demonstraram previamente de se aproximarem das vozes que não as suas, sendo que uma das características desta peça é a ausência de movimentos contrários e oblíquos. De modo a atingir este objetivo, pretendo unir os naipes pela seguinte ordem: sopranos e contraltos; contraltos e tenores; sopranos e tenores; *tutti*.

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 11

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A aula correu de acordo com os objetivos propostos; penso ter sido claro com os alunos, quanto ao propósito do trabalho técnico executado. Na leitura final da obra, os naipes estiveram mais coesos e, na próxima aula, julgo haver as condições técnicas vocais necessárias para terminar a leitura da peça.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 12

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 16
Data: 5 fevereiro de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Fortalecimento e consolidação do canto coral polifónico, dotado de movimentos paralelos e harmonias modais.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

“Because” de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula, o conteúdo incidirá sobre a leitura da segunda página da obra (cc. 17-28). Esta secção da música será dividida em duas partes: cc. 17-20 e cc. 21-28. A junção de vozes será feita cautelosamente, devido à tendência que os alunos demonstraram previamente de se aproximarem das vozes que não as suas, sendo que uma das características desta peça é a ausência de movimentos

contrários e oblíquos. De modo a atingir este objetivo, pretendo unir os naipes pela seguinte ordem: sopranos e contraltos; contraltos e tenores; sopranos e tenores; *tutti*.

Uma vez lida esta segunda página, a estrutura da peça será igualmente trabalhada, pois será feita uma leitura na íntegra.

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 12

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Nesta aula adotei uma postura mais assertiva e rigorosa, pelo que notei uma diferença no ritmo de trabalho, menos problemas comportamentais e maior concentração dos alunos. Contudo, foi perceptível um ambiente mais severo no decorrer da aula. Por conselho da professora cooperante, devo procurar um equilíbrio entre posturas mais determinadas e outras mais empáticas.

A coesão das vozes está progressivamente melhor; no entanto, prevejo ainda a necessidade de maior consolidação de cada um dos naipes, devido à dificuldade da peça.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 13

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 19
Data: 19 fevereiro de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Fortalecimento e consolidação do canto coral polifónico, dotado de movimentos paralelos e harmonias modais.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

“Because” de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula, o conteúdo incidirá sobre a leitura da segunda página da obra. Os compassos 17-26, aprendidos na aula anterior, serão revistos, de forma a, rapidamente, aprender os dois últimos compassos da peça. Desta forma, estando a segunda página lida, será o momento oportuno para consolidar as frases de cada naipe, isto é, ler os compassos 17-28 com a devida junção cautelosa das vozes. Este agregar das vozes será feito paulatinamente, de modo a evitar a tendência que os alunos

demonstraram de se aproximarem das vozes que não as suas. De modo a atingir este objetivo, pretendo unir os naipes pela seguinte ordem: sopranos e contraltos; contraltos e tenores; sopranos e tenores; *tutti*.
Uma vez lida e consolidada esta segunda página, a estrutura da peça será igualmente trabalhada, pois será feita uma leitura da terceira letra, com a respetiva progressão para a coda.

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 13

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Segundo as indicações da professora cooperante e do professor supervisor (que assistiu a esta aula) a minha prestação deverá ser marcada por um maior enfoque em certificar-me da apreensão dos conteúdos por parte dos alunos.

Sinto a turma mais proficiente na execução da peça, muito embora reconheça que isso tenha sido atingido com recurso a uma maior disciplina no rigor do cumprimento das regras. Por sugestão da professora cooperante, acredito que deva “focar-me mais na música e não no comportamento”.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 14

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 20
Data: 4 de março de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Fortalecimento e consolidação do canto coral polifónico, dotado de movimentos paralelos e harmonias modais.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

“Because” de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Nesta parte da aula, será feita uma revisão do trabalho efetuado até ao presente. O objetivo principal não será a consolidação da estrutura da obra, mas antes o rigor musical das frases de cada naipe. Para tal, serão revistas as secções A, B e, possivelmente, consoante o tempo sobranete, a Coda. Primeiramente, será feita uma leitura da primeira página, de forma a obter uma noção do estado de aprendizagem dos alunos (não esquecer que houve a interrupção letiva do carnaval). De seguida (e também de acordo com as dificuldades demonstradas), serão trabalhadas as questões de afinação e coesão de napes. Este agregar das vozes será feito paulatinamente, de modo a evitar a tendência que os alunos têm

demonstrado de se aproximarem das vozes que não as suas. De modo a atingir este objetivo, pretendo unir os naipes pela seguinte ordem: sopranos e contraltos; contraltos e tenores; sopranos e tenores; *tutti*. No entanto, antes de qualquer união de naipes, pretendo certificar-me que cada grupo aprendeu de forma efetiva a sua parte.

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 14

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Os naipes das sopranos e contraltos já têm o tema sabido, sendo que o ônus das próximas aulas recairá sobre os tenores; estes demonstraram muita dificuldade em decorar a sua parte, estando constantemente a cantar as vozes dos outros naipes. Aliado a esta situação, houve um caso de indisciplina, com o qual lidei prontamente. Esta resolução levou a que o ambiente da sala de aula se tornasse mais sério, mas ordeiro. Por sugestão da professora cooperante, nas próximas aulas, irei adotar estratégias mais focadas na produção musical e não tanto no comportamento.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 15

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 21
Data: 11 de março de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Fortalecimento e consolidação do canto coral polifónico, dotado de movimentos paralelos e harmonias modais.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

“Because” de John Lennon (1940-1980)

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Revisões de vozes:

- Tenores: revisão das secções A e B
 - Entoação acompanhada pelo piano;
 - Entoação das suas vozes enquanto o piano toca outra voz
- Sopranos e Contraltos: revisão das secções A e B
 - O mesmo procedimento
 - Entoação *acapella*, como forma de certificação da aprendizagem

- Junção de vozes nas mesmas secções
 - Com especial atenção para com o naipe dos tenores

Nota: Será dado maior enfoque à produção musical, esperando que, desta forma, sejam debelados quaisquer problemas comportamentais.

RECURSOS E FONTES

“Because” de John Lennon (1940-1980) – partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas. O comportamento será também focado, privilegiando aqueles que cumpram as normas de civismo e em sala de aula.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 15

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A aula decorreu com bastante fluidez, tendo todos os pontos da planificação sido cumpridos. A metodologia que empreguei, focada mais na produção musical em oposição ao enfoque no comportamento, levou a que os alunos demonstrassem mais entusiasmo no aprender e a uma maior qualidade das prestações individuais. Procurei igualmente certificar-me se as vozes estavam bem sabidas pelos naipes, inclusivamente membros individuais, dispensando momentaneamente alguns elementos que haviam demonstrado claramente segurança e conhecimento das vozes a serem estudadas.

Penso ter encontrado um equilíbrio no balanço disciplina/entusiasmo da turma e pretendo seguir as estratégias empregues nesta aula.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO Nº 16

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula nº: 24
Data: 29 de abril de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

How High the Moon: <ul style="list-style-type: none">• Revisão dos primeiros 13 compassos:<ul style="list-style-type: none">○ Entoação frase a frase dos alunos após audição prévia do professor – os discentes estarão silenciados de modo a que cada um consiga interiorizar a frase cantada sem ser distraído pelos restantes colegas.○ Aferição pontual de algumas vozes.
--

- Aprendizagem dos compassos 14-16 e da letra dos compassos 17-27
 - O mesmo procedimento
- Possível revisão do tema (compassos 1-27), caso o tempo de aula o permita.

Edelweiss:

- Revisão dos compassos 1-16
 - Destaque para a repetição melódica, concentrando o foco na dicção da letra
- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Especial atenção para o desenho melódico dos compassos 17 e 18
- Aprendizagem da letra dos últimos 8 compassos, caso o tempo de aula o permita.

RECURSOS E FONTES

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

How High the Moon

Música: Morgan Lewis
Letra: Nancy Hamilton

Some - where there's mu - sic, _____ How faint the tune! _____

4
Some - where there's heav - en _____ How high the moon! _____

8
There is no moon a - bove When love is far - a - way too, _____

12
Till it comes true _____ That you love me as I love

16
you Some - where there's mu - sic _____ It's where you are, _____

20
Some - where there's heav - en _____ How near, how far! _____

24
The dark - est night would shine If you would come to me soon, _____

28
Un - til you will, How still my heart How high the Moon! _____
Some - where there's Moon! _____

Figura 1 – “How High the Moon”

Edelweiss

Música: Richard Rogers
Letra: Oscar Hammerstein

E - del - weiss E - del - weiss

5
Ev - 'ry morn - ing you greet me.

9
Small and white, Clean and bright,

13
You look hap - py to meet me

17
Blo - som of snow, may you bloom and grow

21
Bloom and grow for - ev - er

25
E - del - weiss E - del - weiss

29
Bless my home - land - for - ev - er

Figura 2 - "Edelweiss"

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 16

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Esta foi a primeira aula em que tive contacto com o ensino à distância e foi uma experiência enriquecedora. A metodologia que adotei, comparativamente à das aulas presenciais, põe em evidência quaisquer fragilidades na pedagogia do professor, no sentido em que, a falta de dinâmica nas ações do docente tem repercussões visíveis e imediatas. O desafio de lidar com ferramentas digitais, através de programas de videoconferência acrescentam um repto à nossa preparação e prestação letiva.

No primeiro tema, encontrei algumas dificuldades em gerir a dinâmica da “sala de aula” com 5 alunos. Rapidamente me apercebi da exigência e concentração necessárias para obter o resultado esperado, observando, ao mesmo tempo, as reações dos alunos, com o intuito de perceber o *feedback* demonstrado, tendo em conta as estratégias que escolhi. No segundo tema, propus-me melhorar as dificuldades sentidas na canção anterior e aproximei-me da dinâmica exigida neste tipo de aulas. No pós-aula, discuti com a professora cooperante esta diferença de atitudes, que senti a minha evolução entre as duas músicas.

Por fim, devido ao meu percurso musical e ao objetivo didático do período desta turma (“coro online” – soma das vozes gravadas), devo ter atenção na precisão rítmica que ensino, evitando ao máximo *swingar* a melodia.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 17

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 25
Data: 6 de maio de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 45 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Climb Ev'ry Mountain:

- Revisão dos primeiros 16 compassos (este passo direcionado para os alunos ausentes na última aula).
- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Foco especial para as mudanças harmónicas; ênfase na melodia, através de repetição clara.
- Caso haja tempo, aprendizagem dos últimos 8 compassos
 - Salientar a parecença do desenho melódico do início do tema

Edelweiss:

- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Especial atenção para o desenho melódico dos compassos 17 e 18
- Aprendizagem da letra dos últimos 8 compassos.
 - Subsequente revisão da melodia
- Revisão de todo o tema, caso o tempo permita.
 - Destaque para a repetição melódica, concentrando o foco na dicção da letra

How High the Moon:

- Aprendizagem dos compassos 14-16 e da letra dos compassos 17-27
 - Entoação frase a frase dos alunos após audição prévia do professor – os discentes estarão silenciados de modo a que cada um consiga interiorizar a frase cantada sem ser distraído pelos restantes colegas.
 - Aferição pontual de algumas vozes.
- Abordagem aos últimos 4 compassos
 - Com vista a retomar o tema a partir do início
- Possível revisão do tema completo, caso o tempo de aula o permita.

I Could have Danced all Night:

- Revisão dos compassos 16-31
 - Entoação frase a frase dos alunos após audição prévia do professor – os discentes estarão silenciados de modo a que cada um consiga interiorizar a frase cantada sem ser distraído pelos restantes colegas.

- Aferição pontual de algumas vozes.
- Revisão dos compassos 32-39
 - Especial atenção para as pequenas diferenças de melodia das frases.
- Aprendizagem dos compassos 40-47

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

Climb Ev'ry Mountain

Música: Richard Rogers
Letra: Oscar Hammerstein

Climb ev - 'ry moun - tain, search high and low,
Fol - low ev - 'ry by - way, ev - 'ry path you know.
Climb ev - 'ry moun - tain ford ev - 'ry stream
Fol - low ev - 'ry rain - bow, till you find your dream! A
dream that will need all the love you can give, Ev-'ry
day of your life for as long as you live
Climb ev - 'ry moun - tain, ford ev - 'ry stream,
Fol - low ev - 'ry rain-bow till you find your dream! dream! _____

Figura 1 - "Climb Ev'ry Mountain"

I Could Have Danced All Night

Música: Frederick Loewe
Letra: Alan Jay Lerner

The musical score is written in G major (one flat) and 4/4 time. It consists of eight staves of music with lyrics underneath. The lyrics are: "I could have Danced All Night! And still have begged for more. I could have spread my wings And done a thousand things I've never done before." The score includes a repeat sign at the beginning of the first line and various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Figura 2 - I Could have Danced All Night (1)

2 I Could Have Danced All Night

I'll ne - ver know what made it so
ex - cit - ing
Why all at once my heart
took flight I
on - ly know when he
be - gan to dance with me,
I could have danced, danced, danced,
all night. I could have
night.

Figura 3 - I Could have Danced All Night (2)

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 17

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A aula correu de acordo com o planificado, havendo apenas algumas instabilidades na minha ligação à internet que impediu que pudesse lecionar na íntegra o tema "Edelweiss".

Fazendo uma autoapreciação (corroborada pela professora cooperante), notei, porém, que posso reduzir o tempo de explicação que dou aos alunos, principalmente nas correções individuais. Sabendo que existem apenas 15 minutos para cada tema e são 5/6 alunos que precisam de acompanhamento individual, de forma a que todos possam progredir musicalmente com este tipo de trabalho à distância, devo ter em conta a gestão do tempo e, por isso, a gestão da minha oralidade.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 18

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 26
Data: 13 de maio de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 90 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Climb Ev'ry Mountain:

- Aprendizagem dos primeiros 4 compassos
 - Foco nos alunos com mais dificuldade na afinação
 - Ligação com os próximos 4 compassos
- Revisão dos primeiros 16 compassos
 - Evidenciar a repetição melódica do segundo A (compassos 9-16), direcionando o estudo para a letra.
- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Repetir com cuidado os compassos 18 e 20 por questões de afinação (si natural e fá susenido)

Do-Re-Mi:

- Revisão dos compassos 1-32
 - Aferição individual dos alunos, de forma a poder fazer um ponto de situação da aprendizagem de cada um.
- Aprendizagem dos compassos 33- 48
 - Foco nos compassos com notas não definidas. Evidenciar que a melodia se repete, excetuando as partes da letra “Do; Re; Mi; Fa”.

Edelweiss:

- Revisão de todo o tema.
 - Destaque para a repetição melódica, concentrando o foco na dicção da letra
 - Aferição individual dos alunos, de forma a poder fazer um ponto de situação da aprendizagem de cada um.

How High the Moon:

- Revisão da primeira metade do tema (compassos 1-13)
 - Ênfase no compasso 8, devido às dificuldades demonstradas por vários alunos
 - Entoação frase a frase dos alunos após audição prévia do professor – inicialmente, os discentes deverão ter os microfones desligados de modo a que cada um consiga interiorizar a frase cantada sem ser distraído pelos restantes colegas.
- Aprendizagem dos compassos 14-16 e da letra dos compassos 17-27

- Relembrar a necessidade do diafragma controlado, de modo a atingir as notas agudas de forma musical e não gritada.

I Could have Danced all Night:

- Revisão dos compassos 32-39
 - Especial atenção para as pequenas diferenças de melodia das frases.
 - Escutar individualmente os alunos que não tiveram a possibilidade de serem ouvidos na última aula.
- Aprendizagem dos compassos 40-47
 - Salientar e verificar a importância de cumprir os tempos das notas longas

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959) - partitura em anexo e [áudio aqui](#);

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959) – partitura em anexo e [áudio aqui](#);

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956) - partitura em anexo e [áudio aqui](#).

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

Do-Re-Mi

Música: Richard Rogers
Letra: Oscar Hammerstein

Doe a deer a fe-male deer Ray a drop of gol-den sun _____

9 Me a name I call my - self, Far a long long way to run _____

17 Sew a nec - dle pull - ling thread, _____

21 La a note to fol - low sew, _____

25 Tea a drink with jam and bread _____ That will bring us back to Do - oh - oh - oh!

33 Do! A deer, a fe - male deer Re! a drop of gold - en sun _____

41 Mi! a name I call my - self Fa! A long long way to run _____

49 So! A nec - dle pull - ing thread _____ La! a note to fol - low so! _____

Figura 1 - Do-Re-Mi (1)

2 Do-Re-Mi

Til a drink with jam and bread. That will bring us back to

Doe a deer a fe - male deer Ray a drop of gold - en sun.

Me a name I call my - self Far a long long way to run.

Sew a nee - dle pull - ing thread, La a note to fol - low sew,

Tea a drink with jam and bread. That will bring us back to Doe!

Do - re - mi - fa - so - la - ti - do!

Figura 1- Do-Re-Mi (2)

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 18

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A planificação foi cumprida e o retorno que obtive por parte dos alunos foi positivo. A professora cooperante destacou a boa gestão de tempo, sendo que foi possível ouvir quase na totalidade os alunos da turma.

Nas próximas aulas será importante terminar as leituras das peças, de modo a poder escolher “chefes de grupo”, que atuarão como modelos exemplificativos, capazes de motivar os colegas com ritmos de aprendizagem mais lentos.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 19

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 27
Data: 20 de maio de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 5 sessões de 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Climb Ev'ry Mountain:

- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Repetir com cuidado os compassos 18 e 20 por questões de afinação (si natural e fá sustenido)
- Ligação das estruturas A e B (compassos 13-17)
 - Evidenciar a repetição melódica do segundo A (compassos 9-16), direcionando o estudo para a letra.

Do-Re-Mi:

- Aprendizagem dos compassos 33- 48
 - Foco nos compassos com notas não definidas. Evidenciar que a melodia se repete, excetuando as partes da letra “Do; Re; Mi; Fa”.
- Aprendizagem dos compassos 61-62
 - Destacar a diferença do final desta repetição do tema, principalmente a ausência do harpejo de acorde de Dó maior, existente nos compassos 31 e 32.

Edelweiss:

- Revisão de todo o tema.
 - Destaque para a repetição melódica, concentrando o foco na dicção da letra
 - Aferição individual dos alunos menos confortáveis com a melodia, de forma a poder fazer um ponto de situação da aprendizagem de cada um.

How High the Moon:

- Revisão da primeira metade do tema (compassos 1-13)
 - Ênfase no compasso 8, devido às dificuldades demonstradas por vários alunos
 - Entoação frase a frase dos alunos após audição prévia do professor – inicialmente, os discentes deverão ter os microfones desligados de modo a que cada um consiga interiorizar a frase cantada sem ser distraído pelos restantes colegas.
- Aprendizagem dos compassos 14-16
 - Relembrar a necessidade do diafragma controlado, de modo a atingir as notas agudas de forma musical e não gritada.

I Could have Danced all Night:

- Revisão dos compassos 40-47
 - Especial atenção para a ligação entre a última nota do compasso 39 (Fá#) e a primeira do compasso seguinte (Fá natural)
- Aprendizagem dos compassos 48-64
 - Salientar e verificar a importância de cumprir os tempos das notas longas

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940)

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956)

Partituras e exemplos áudio presentes na planificação n. 18

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 19

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A planificação foi cumprida, pese embora o facto de nem todos os alunos terem participado, dado que alguns mostraram dificuldades de afinação (regressão comparativamente à semana anterior) que me levaram a dedicar mais atenção individual reduzindo o pouco tempo das sessões de cada grupo.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 20

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 28
Data: 27 de maio de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 5 sessões de 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Climb Ev'ry Mountain:

- Aprendizagem dos compassos 17-24
 - Repetir com cuidado os compassos 18 e 20 por questões de afinação (fá natural e dó bequadro)

Do-Re-Mi:

- Aprendizagem dos compassos 90-97
 - Destacar a diferença do final desta repetição do tema, principalmente a ausência do harpejo de acorde de Dó maior, existente nos compassos 31 e 32.
- Revisão do tema na íntegra em conjunto

Edelweiss:

- Revisão de todo o tema.
 - Destaque para a repetição melódica, concentrando o foco na dicção da letra
 - Aferição individual dos alunos menos confortáveis com a melodia, de forma a poder fazer um ponto de situação da aprendizagem de cada um.

How High the Moon:

- Aprendizagem dos compassos 16-32
 - Revisão melódica e aprendizagem da letra
- Consolidação geral do tema em conjunto

I Could have Danced all Night:

- Revisão dos compassos 48-64
 - Salientar e verificar a importância de cumprir os tempos das notas longas
- Revisão do tema na íntegra em conjunto

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940)

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956)

Partituras e exemplos áudio presentes na planificação n. 18

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 20

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

A aula decorreu conforme o planificado, sendo que, comparativamente com a última semana, houve tempo para todos os alunos dos grupos cantarem individualmente o foco de estudo de cada peça. Notou-se um maior empenho dos discentes e uma direção mais assertiva e direta nas correções que foram sendo feitas.

Destaco que todos os temas estão lidos na íntegra e, portanto, os alunos têm condições para consolidarem o estudo com sucesso de modo a fazerem uma apresentação válida nas aulas subsequentes.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 21

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 29
Data: 3 de junho de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 5 sessões de 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Climb Ev'ry Mountain:

- Consolidação do tema
 - Trabalhar a afinação dos alunos mais frágeis, após a escuta individual dos colegas mais seguros da melodia.
 - Repetir com cuidado os compassos 18 e 20 por questões de afinação (fá natural e dó bequadro).

Do-Re-Mi:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, principalmente em questões de estrutura (os finais de cada repetição da melodia).

Edelweiss:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, principalmente em questões de afinação e expressividade musical

How High the Moon:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, nomeadamente nas alternâncias entre os Si bemol e Si natural (presentes, por exemplo, nos compassos 2 e 4; 11 e 13; 27).

I Could have Danced all Night:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, principalmente no cumprimento dos tempos das notas longas

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940)

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956)

Partituras e exemplos áudio presentes na planificação n. 18

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 21

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Após estas últimas semanas de trabalho à distância, a aula de hoje permitiu observar o resultado desta nova abordagem ao ensino. Grande parte dos alunos encontra-se em condições de se gravar a executar os temas ensaiados e, para a semana, serão feitas apreciações ao projeto elaborado à distância e às evoluções de cada um.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 22

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 30
Data: 17 de junho de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 5 sessões de 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Consolidação do canto a solo; Fortalecimento de técnica vocal.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959); Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959); Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959); How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940); I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).
--

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Com a exceção do segundo grupo, que já cumpriu a tarefa, será feito um apelo aos restantes alunos para enviarem os seus vídeos atempadamente, com o objetivo de todos poderem participar na audição final de Classe de Conjunto.

Climb Ev'ry Mountain:

- Consolidação do tema
 - Trabalhar a afinação dos alunos mais frágeis, após a escuta individual dos colegas mais seguros da melodia.
 - Repetir com cuidado os compassos 18 e 20 por questões de afinação (fá natural e dó bequadro).

Do-Re-Mi:

- Audição das montagens áudio e reflexão em grupo sobre as participações de cada aluno.
- Discussão sobre as características do ensino à distância e as suas experiências individuais.

Edelweiss:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, principalmente em questões de afinação e expressividade musical

How High the Moon:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, nomeadamente nas alternâncias entre os Si bemol e Si natural (presentes, por exemplo, nos compassos 2 e 4; 11 e 13; 27).

I Could have Danced all Night:

- Consolidação do tema
 - Escutar individualmente os alunos e corrigir quaisquer dificuldades notadas, principalmente no cumprimento dos tempos das notas longas

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940)

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956)

Partituras e exemplos áudio presentes na planificação n.º 18

AVALIAÇÃO DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na assertividade, na afinação e colocação da voz na aprendizagem das linhas melódicas, tendo em conta o empenho dos alunos, contextualizadas com os entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 22

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

Dado que poucos alunos realizaram as gravações pedidas, a aula teve o propósito de consolidar novamente os temas estudados. Deste modo, com um ensaio adicional, os discentes encontram-se melhor preparados para a participação final do projeto.

PLANO DE AULA | PLANIFICAÇÃO N.º 23

ESTABELECIMENTO DE ENSINO: Conservatório de Música da Maia

DISCIPLINA: Classe de Conjunto	
Ano/Grau: 1.º, 4.º, 5.º	Aula n.º: 31
Data: 24 de junho de 2020	Número de alunos: 27
Duração da aula: 5 sessões de 15 minutos	Regime de frequência: Articulado
Estagiário(a): Paulino Garcia	
Cooperante: Luísa Pais Vieira	

OBJETIVOS GERAIS | COMPETÊNCIAS A ADQUIRIR

Refletir sobre o trabalho efetuado ao longo do ano letivo, com especial enfoque no terceiro período.

CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

Climb Ev'ry Mountain (Rodgers & Hammerstein, 1959);
Do-Re-Mi (Rodgers & Hammerstein, 1959);
Edelweiss (Rodgers & Hammerstein, 1959);
How High the Moon (Lewis & Hamilton, 1940);
I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956).

DESENVOLVIMENTO DA AULA / TEMPO PREVISTO PARA CADA ATIVIDADE

Tendo em conta as circunstâncias pandémicas que levaram à transição de aulas presenciais para o ensino à distância, os grupos vão ouvir o resultado do trabalho efetuado ao longo do período (montagem das vozes) e farão uma reflexão sobre as suas evoluções e dificuldades sentidas nos últimos meses. A discussão será proposta com o auxílio da professora cooperante, sendo que na reflexão desta planificação, serão feitas algumas considerações acerca das implicações pedagógicas do ensino à distância no panorama do ensino artístico musical.

RECURSOS E FONTES

“Climb Ev’ry Mountain” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Do-Re-Mi” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“Edelweiss” (Rodgers & Hammerstein, 1959)

“How High the Moon” (Lewis & Hamilton, 1940)

“I Could have Danced all Night (Loewe & Lerner, 1956)

Partituras e exemplos áudio presentes na planificação n.º 18

AValiação DA AULA

A avaliação dos alunos incidirá na capacidade reflexiva e autoavaliativa que demonstrarem, tendo em conta o seu empenho, a sua autonomia e a contextualização com os objetivos propostos face aos entraves do ensino à distância.

Assinatura do Professor Cooperante

REFLEXÃO DA AULA DADA Nº 23

DISCIPLINA: Classe de Conjunto

De uma forma maioritária, os alunos corresponderam ao projeto desenhado inesperadamente, por motivos de força maior. Pareceu-me igualmente que as suas autoavaliações foram beneficiadas pelo confinamento, pois demonstraram ser ponderadas, justas e realistas.

BIBLIOGRAFIA

- Aebersold, J. (1992). *How to play Jazz and Improvise* (6.^a ed.). New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Aguiar, A. A. (2012). *Forma e Memória na Improvisação*. Aveiro: Universidade de Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte.
- Alarcão, I., & Tavares, J. (2003). *Supervisão da Prática Pedagógica. Uma Perspectiva de Desenvolvimento e Aprendizagem*. Coimbra: Livraria Almedina.
- Alfassy, L. (1992). *Jazz Hanon*. New York: Music Sales.
- Altet, M. (2000). *Análise das práticas dos professores e das situações pedagógicas*. Porto: Porto Editora.
- Amaral, M. J., Moreira, M. A., & Ribeiro, D. (1996). O papel do supervisor no desenvolvimento do professor reflexivo. Estratégias de supervisão. In I. Alarcão, *Formação reflexiva de professores: estratégias de supervisão*. (p. 108). Porto: Porto Editora.
- Arends, R. (2008). *Aprender a Ensinar*. Madrid: McGraw-Hill Interamericana de Espanha, S.A.U.
- Bach, C. P. (1753). *Essay on the True Art of Playing Keyboard* (1948 ed.). (W. Mitchell, Ed.) New York: Norton.
- Bailey, D. (1992). *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press.
- Baker, D. N. (1995). *Jazz Treble Clef Expressions & Explorations*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Benjamin, T., Horvit, M., & Nelson, R. (2012). *Music for Sight Singing* (6.^a ed.). Boston: Schirmer.

- Benward, B., & Kolosick, T. (2009). *Ear Training - A Technique for Listening* (7.^a ed.). New York: McGraw-Hill.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: the infinite art of improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Blum, S. (1998). Recognizing improvisation. In B. Nettl, & M. Russel, *In the course of performance: Studies in the world of musical improvisation* (pp. 27-45). Chicago: University of Chicago Press.
- Bogdan, R., & Bilken, S. (1994). *Investigação qualitativa em educação*. Porto: Porto Editora.
- Boia, P. S., & Boal-Palheiros, G. (2016). Making music in Orquestra Geração: from discipline to empowerment? In G. Boal-Palheiros, *International Perspectives on Music Education: Proceedings of the 26th International Seminar of the ISME Commission on Research, London 18-22 July 2016* (pp. 31-41). Londres: International Music Education Research Centre.
- Borba, T., & Graça, F. L. (1996). *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas.
- Borges, C. (2016). *A audição musical: estratégias para o seu desenvolvimento*. Relatório de Estágio. Porto: IPP.
- Boulez, P. (1976). *Conversations with Deliège*. London: Eulenberg.
- Brito, T. (2011). *O Humano como Objetivo da Educação Musical*. São Paulo: Fundação Peirópolis.
- Brito, T. (2015). Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical menor. *ABEM*, 23(35), 11-23.
- Cage, J. (1961). *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press.

- Caires, S., & Almeida, L. (2003). Vivências e percepções dos estágios pedagógicos: estudo com alunos de licenciaturas em ensino. *Psico-USF*, 145-153.
- Callahan, M. (2012). Teaching Baroque Counterpoint Through Improvisation: An Introductory Curriculum in Stylistic Fluency. *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 61-99.
- Canguilhem, P. (2011). Singing Upon The Book According To Vicente Lusitano. *Early Music History*, 30, 55-103.
- Carr, M., & Benward, B. (2015). *Sight Singing Complete*. New York: McGraw-Hill.
- Caspurro, H. (1999). A Improvisação como processo de significação. Uma abordagem com base na Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon. *Revista da APEM: Revista da Associação Portuguesa de Educação Musica*(103).
- Caspurro, H. (2006). *Efeitos da aprendizagem da audição da sintaxe harmónica no desenvolvimento da improvisação*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, Aveiro.
- Cleland, K. D., & Dobra-Grindahl, M. (2010). *Developing Musicianship Through Aural Skills*. New York: Routledge.
- Cook, M. (1998). *Jazz*. Londres: Thames and Hudson.
- Cook, N. (1990). *Music Imagination and Culture*. Oxford: Clarendon Press.
- Costa, D. R. (2015). *A importância da Improvisação e o seu papel na formação de jovens músicos: contexto de Formação Musical e História da Cultura e das Artes*. Relatório de Estágio. Braga: Universidade do Minho.
- Costa, J. A., Cruz, A., Ferreira, R., Bessa, R., Boal-Palheiros, G., & Boia, P. S. (2017). Aprender música na Orquestra Geração. In G. Mota, & J. T. Lopes, *Crescer a Tocar na Orquestra Geração* (pp. 127-157). Vila do Conde: O Verso da História.

- Crook, H. (1991). *How to Improvise*. Rottenburg: Advance Music.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins Publishers.
- Csikszentmihalyi, M. (1997). *Finding flow*. New York: Harper & Row.
- Cumming, J. E. (2013). Renaissance Improvisation and Musicology. *Music Theory Online*.
- Czerny, C. (1836). *A Systematic Introduction to Improvisation on Pianoforte* (1983 ed.). New York: Longman.
- Dias, C. (2009). Olhar com Olhos de Ver. *Revista Portuguesa de Pedagogia, ano 43-I*, 175-188.
- Dobbins, B. (1994). *A Creative Approach to Jazz Piano Harmony*. Advance Music.
- Dupré, M. (1927). *Method for the Organ* (2014 ed.). Alphonse Leduc Éditions Musicales.
- Eco, U. (1976). *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Encarnação, M. M. (2002). *A música na educação básica: a orientação curricular e a literacia musical*. Porto: Instituto de Educação da Universidade Católica Portuguesa.
- Estrela, A. (1994). *Teoria e Prática de Observação de Classes. Uma estratégia de Formação de Professores* (4.ª ed.). Porto: Porto Editora.
- Fernandes, D., do Ó, J. R., Ferreira, M. B., Marto, A. C., Paz, A., & Travassos, A. (2007). *Estudo de Avaliação do Ensino Artístico*. Lisboa: Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação.
- Fischer, C. (1989). *Solos for Jazz Piano*. New York: Carl Fischer.
- Freire, P. (1974). *Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra.

- Fundação Conservatório de Música da Maia. (2018-2021). *Projeto Educativo*. Projeto Trienal, Maia.
- Gómez, A. P., Ruiz, J. B., & Angulo Rasco, J. F. (1999). *Desarrollo Profesional del Docente. Política, Investigación y Práctica*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Gonçalves, F. R. (2006). *A Auto-Observação e Análise da Relação Educativa*. Porto: Porto Editora.
- Gordon, E. E. (2000). *Teoria de Aprendizagem Musical - Competências, Conteúdos e Padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gross, A. (2013). The Improvisation of Figuration Preludes and the Enduring Value of Bach Family Pedagogy. *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 19-45.
- Hallam, S. (2010). *The Power of Music: a research synthesis on the impact of actively making music on the intellectual, social and personal development of children and young people*. International Music Education.
- Henry, C. (s.d.). *Cours du Pianiste de Jazz*. Paris: Paul Beuscher.
- Hill, M. M., & Hill, A. (2012). *Investigação por questionário* (2.ª ed.). Lisboa: Edições Sílabo.
- Huebner, G. (2017). *Exercises, etudes and concert pieces: a creative guide for the contemporary improvising violinist*. Los Angeles: Alfred Music.
- Jacobs, A. (1978). *Dicionário de Música*. Lisboa: Dom Quixote.
- Johnson-Laird, P. N. (2002). How Jazz Musicians Improvise. *Music Perception*, 19(3), pp. 415-442.
- Karpinski, G. S. (2007). *Manual for Ear Training and Sight Singing*. New York – London: W. W. Norton & Company.

- Laitz, S. G. (2012). *The Complete Musician - An Integrated Approach To Tonal Theory, Analysis, And Listening*, (3.^ª ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. California: Sher Music Co.
- Levine, M. (1995). *The Jazz Theory Book*. California: Sher Music Co.
- Liebman, D. (1991). *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg: Advance Music.
- Machado, E. A., Alves, M. P., & Gonçalves, F. R. (2011). *Observar e avaliar as práticas docentes*. Santo Tirso: De Facto Editores.
- Martin, H. (1996). *Charlie Parker and Thematic Improvisation*. London: The Scarecrow Press.
- Mayfield, C. E. (2013). *Theory Essentials - An Integrated Approach to Harmony, Ear Training, and Keyboard Skills* (2.^ª ed.). Boston: Schirmer.
- Mehegan, J. (1959). *Jazz Improvisation 1 - Tonal and Rythmic Principles*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1962). *Jazz Improvisation 2 - Jazz Rhythm and the Improvised Line*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1964). *Jazz Improvisation 3 - Swing and Early Progressive Piano Styles*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Mehegan, J. (1965). *Jazz Improvisation 4 - Contemporary Piano Styles*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Merriam, S. (1988). *Case Study Research in Education: A qualitative Approach*. San Francisco: Jossey-Bass.

- Monteiro, F. (1999). Educação Musical versus Música Contemporânea. *Associação Portuguesa de Educação Musical*, 10-12.
- Monteiro, F. J. (2001). Música nova, Vanguarda e Darmstadt: para a compreensão de uma estética musical. *Revista Música, Psicologia e Educação*(3), 57-75.
- Moore, R. (1992, Junho). The Decline of Improvisation in Western Art Music: An Interpretation of Change. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 23(1), pp. 61-84.
- Mota, G. (2014). A educação musical em Portugal – uma história plena de contradições. *Debates | UNIRIO*, 41-50.
- Nachmanovitch, S. (1990). *Free Play, Improvisation in Life and Art*. New York: Tacher/Putnam.
- Nelson, O. (1966). *Patterns for Improvisation*. New Albany: Jamey Aebersold Jazz.
- Nettl, B. (1998). *In the Course of Performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nóvoa, A. (2009). Educação 2021: Para uma história do futuro. 1-17. Retrieved from <http://hdl.handle.net/10451/670>
- Ottman, R. W., & Rogers, N. (2011). *Music for Sight Singing*. New Jersey: Prentice Hall.
- Pais-Vieira, L. (2015). *A Formação Musical para a música em anos de exame*. ESMAE|ESE, Relatório de Estágio. Porto: IPP.
- Palheiros, G. B. (2012). *Improvisação e Composição musical na sala de aula*. Documento da cadeira "Metodologia e Didáctica da Educação Musical II" do Mestrado em Ensino da Educação Musical, Escola Superior de Educação - IPP.

- Pedroso, F. (2003). *A Disciplina de Formação Musical: Contributos para uma Reflexão sobre o seu Papel no Currículo do Ensino Especializado de Música (Básico e Secundário)*. Universidade do Porto: Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação.
- Phillips, A. (1989). *Improvisation & Harmony*. London: Robbins Music Corporation.
- Porter, W. (2013). Why is Improvisation So Difficult? *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 7-17.
- Postic, M., & Ketel, J. M. (1988). *Observar las situaciones educativas*. Madrid: Ediciones Narcea.
- Pressing, J. (2005). Improvisation: Methods and Models. In J. Sloboda, *Generative process in music: the psychology of composition, performance, and improvisation* (pp. 129-178). Oxford: Oxford University Press.
- Quantz, J. J. (1752). *On Playing the Flute* (2001 ed.). London: Faber and Faber.
- Radocy, R. E. (1997). *The Psychological Foundations of Musical Behavior*. Springfield, Illinois: Charles C Thomas Publisher.
- Reis, P. (2011). Observação de aulas e avaliação do desempenho docente. *Cadernos do CCAP*(2), 1-69.
- Ristow, G., Thomsen, K., & Urista, D. (2014). Dalcroze's Approach to Solfège and Ear Training for the Undergraduate Aural Skills Curriculum. *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 121-160.
- Salley, K. (2007). Beyond Chord-Scale Theory: Realizing a Species Approach to Jazz Improvisation. *Journal Of Music Theory Pedagogy*, 21, 97-118.
- Santos, T. (2013). *A Regulação do Ensino Vocacional da Música. Um estudo sobre o regime articulado na perspetiva dos atores*. Tese de Mestrado. Instituto Superior De Educação E Ciências, Unidade Científico-Pedagógica de Ciências da Educação, Lisboa.

- Schoenberg, A. (1975). *Style and Idea*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Schubert, P. (2002). Counterpoint Pedagogy in the Renaissance. In T. Christensen, *The Cambridge History of Western Music Theory* (pp. 503-33). Cambridge: Cambridge University Press.
- Swanwick, K. (2000). *Teaching Music Musically*. London: Routledge.
- Tartini, G. (1756). *Treatise on Ornaments in Music* (1961 ed.). New York: Moeck.
- Thompson, W. (2006). *Soundpainting | Walter Thompson*. Retrieved from soundpainting.com: <http://www.soundpainting.com/walter-thompson/>
- Tournemire, C. (1936). *Précis d'Éxecution, de Registration et d'Improvisation à l'Orgue*. New York: Associated Music Publishers.
- Venn, J. (1880). On the diagrammatic and mechanical representation of propositions and reasonings. *Philosophical Magazine Series 5*, 1-18. Retrieved from <http://dx.doi.org/10.1080/14786448008626877>
- Vieira, A. d. (2003). *Ensino Especializado Da Música Numa Escola Privada. Centralidade(S) E Liderança Do Director Pedagógico*. Universidade do Minho, Instituto de Educação e Psicologia.
- Vieira, F. (1993). *Supervisão: uma prática reflexiva de formação de professores*. Rio Tinto: Edições ASA.
- Vieira, et al. (2013). O Papel Da Investigação Na Prática Pedagógica Dos Mestrados Em Ensino. *XII Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia* (pp. 2641-2655). Braga: Universidade do Minho.
- Wuytack, J. (1993). Actualizar as Ideias Educativas de Carl Orff. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*(76), 4-9.

ESCOLA
SUPERIOR
DE EDUCAÇÃO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

500

MESTRADO EM ENSINO DE MÚSICA
FORMAÇÃO MUSICAL E MÚSICA DE CONJUNTO

**A Improvisação na Formação Musical:
Perspetivas e Aplicações**
Paulino Ribeiro Gonçalves Garcia

