



Universidade de Aveiro
2021

**LEONOR DANIEL
RUIVO ABRUNHEIRO**

**Estratégias para a Análise Musical através da
Audição Ativa e Orientada por Parâmetros**



**Universidade de
Aveiro
2021**

**LEONOR DANIEL
RUIVO ABRUNHEIRO**

**Estratégias para a Análise Musical através da
Audição Ativa e orientada por Parâmetros**

Relatório de Estágio realizado no âmbito da disciplina de Prática Ensino Supervisionada apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Música, realizado sob a orientação científica da Prof^(a). Doutora Sara Carvalho, Professora Associada do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente	Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro
Vogal – Arguente Principal	Doutor Dimitrios Andrikopoulos, Professor Adjunto, Esmae – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo
Vogal - Orientadora	Professora Doutora Sara Carvalho Aires Pereira, Professora Associada, Universidade de Aveiro

agradecimentos

O primeiro agradecimento é devido aos alunos que integraram os Projetos e que, ao longo de três anos, contribuíram para o meu crescimento como professora.

O segundo agradecimento deixo aos Professores Evgueni Zouldikine, pelas discussões e conselhos partilhados nas viagens para a Prática de Ensino Supervisionada, e à Professora Sara Carvalho, em especial pela paciência e atendimento nos momentos mais difíceis.

Agradeço também à Academia de Música de Vilar do Paraíso, em especial ao Professor Nuno Jacinto e à Professora Patrícia Quinta, que me receberam, envolveram e acompanharam durante todo o tempo que passei na Academia.

palavras-chave

Análise Musical, Audição Ativa, Ensino-Aprendizagem, Estratégias de Ensino, Acuidade Auditiva

resumo

O objetivo deste estudo é investigar como é que a implementação da Audição Ativa e o uso de estratégias nela fundeadas podem influenciar o Ensino-Aprendizagem da Análise Musical e da Composição. O papel do Professor de Análise, bem como a tradição expositiva do Ensino na disciplina de Análise e Composição são colocadas para reflexão. São criadas, implementadas e estudadas duas estratégias ligadas a cada uma das componentes da disciplina. A investigação-ação consiste num primeiro estudo de caso em quatro turmas de Análise e Técnicas de Composição, envolvendo um conjunto de 15 alunos ao longo de quatro aulas, e num segundo estudo, uma turma de Análise e Técnicas de Composição, com a participação de três alunos.

keywords

Musical Analysis; Active Hearing; Music teaching and learning; Teaching Strategies; Aural Acuity

abstract

The purpose of this study is to investigate how Active Listening and its teaching strategies can be implemented and influence music teaching and learning in Musical Analysis and Composition. The Musical Analysis Professor's role and the traditional teaching techniques of teaching are up for discussion. Two strategies linked to Musical Analysis and Music Composition are created, implemented, and studied. The practice research has consisted of a case study in 4 classes of Analysis and Composition Techniques, involving 15 students in four sessions. A secondary case study was implemented in 1 class of Analysis and Composition Techniques, involving 3 students.

Índice

Índice de Tabelas.....	3
Índice de Figuras	3
1.ª Parte	4
Introdução.....	4
Capítulo 1 – Investigação.....	6
1.1 Análise Musical e Audição Ativa	6
1.2 Notas sobre Percepção Auditiva	9
1.3 Notas sobre Percepção e Cognição Musical	10
1.4 Perspetiva Holística.....	11
2. Ensino-Aprendizagem da Música.....	13
2.1 O Conteúdo da Aprendizagem	13
2.2 Os Intervenientes e as Metodologias	15
2.3 (Outros) Modelos de Ensino	17
3. Experimentação e Criação de Estratégias.....	19
3.1 Investigação-Ação	20
Capítulo 2 – Processo de Investigação.....	22
Duas Estratégias de Análise através da Audição.....	22
1.1 Introdução e Projeto-Piloto	22
1.2 Contexto e Problematização	23
2. Estratégia n.º 1 - Análise Musical através de Audição Ativa e Orientada por	
Parâmetros.....	25
2.1 Participantes	25
2.2 Finalidades e Objetivos.....	26
2.3 Planificação	27
2.4 Instrumentos de Recolha de Dados.....	29
2.5 Recolha de Dados e Descrição/Observação.....	30
2.6 Apresentação de Resultados.....	35
3. Estratégia n.º 2 – Produção de Obra para Instrumento Solo (Projeto)	42
3.1 Participantes	42
3.2 Finalidades e Objetivos.....	43
3.3 Planificação	44
3.4 Instrumentos de Recolha de Dados.....	44
3.5 Recolha de Dados e Descrição/Observação.....	45
4. Discussão de Resultados	48
5. Conclusões	50
5. Bibliografia.....	52
Apêndice 1	53
I – Autorização de Participação	54
II – Ficha de Audição	55
III – Ficha de Orientação.....	57
IV – Teste / Ficha de Avaliação.....	58

V – Obra do Aluno 1 [Estratégia n.º 2].....	60
VI – Memória Descritiva do Aluno 1 [Estratégia n.º 2]	63
VII – Memória Descritiva do Aluno 2 [Estratégia n.º 2]	64
VIII – Obra do Aluno 3 [Estratégia n.º 2]	65
IX – Memória Descritiva do Aluno 3 [Estratégia n.º 2]	69
2.ª Parte	70
INTRODUÇÃO	70
Caracterização da Escola	70
1. Relatórios das Aulas Assistidas	74
1.1 Análise e Técnicas de Composição	74
1.2 Classe de Conjunto.....	84
2. Relatórios das Aulas Dadas	95
2.1 Enquadramento	95
2.2 Planificação	97
2.3 Relatório	99
Apêndice 2	104
I – Autorização de Participação	105
II – Apresentação de Trabalhos dos Grupos (Áudio).....	106

Índice de Tabelas

Tabela 1: Caracterização da Participantes.....	26
Tabela 2: Planificação das Sessões.....	28
Tabela 3: Tempo dedicado pelas Turmas a cada obra em Análise.....	41

Índice de Figuras

Figure 1: Modelo de Investigação-Ação de Whitehead.....	21
---	----

1.^a Parte

Introdução

“Listening is fundamental to all musical activity.” (Ley, 2004)

Tendo por base a experiência obtida no contexto académico do ensino da música português, como aluna e como professora, tenho observado a frequente desconexão entre os registos musicais – a notação e obra musical.

O contexto próprio da disciplina de Análise e Técnicas de Composição conduz ainda mais no sentido da valorização do material escrito – tendo até por base do programa da disciplina o estudo da Música desde o momento em que passou a ser escrita, notada, a ser visual.

No entanto, esta característica é transversal a todas as diferentes disciplinas do currículo, onde a capacidade de leitura, de descodificação do código visual, é a ferramenta essencial para qualquer aprendizagem (teórico ou prática). É, por outro lado, quase irónico o desejo expressado por professores e alunos sobre o domínio de capacidades expressivas, musicais, que revelam uma compreensão de ordem mais alta do que a simples leitura – “Porque respiras no meio de uma frase?”, “Neste estilo não se faz vibrato.”, “Não sabes a tonalidade da peça?”, “Não gosto de improvisar, porque não sei o que fazer.”, “Eu sei tocar, mas não sou músico porque não sei ler uma nota.” – entre vários outros exemplos diários.

Como professora sei que a aprendizagem da linguagem musical, em todos os seus trâmites, é morosa e delicada. Nesta investigação, proponho-me a procurar, aplicar e verificar algumas estratégias pedagógicas que possam ser incluídas nas práticas diárias da disciplina que lecciono, e influenciar positivamente o crescimento, o conhecimento e a autonomia nos alunos.

Como princípio orientador, escolho integrar o contacto direto com o objeto em estudo – ouvir (e entender o que se ouve).

O estudo é realizado em duas partes, com a aplicação de duas estratégias pedagógicas – a primeira, focada na análise musical; a segunda, na composição.

A primeira estratégia é aplicada num contexto de aula, em secções de 45 minutos, ao longo de dois meses, com alunos do Curso Secundário de Música (em regime Articulado e Supletivo) de quatro turmas de Análise e Técnicas de Composição e três níveis diferentes. A investigação envolve um total de 15 alunos, com idades compreendidas entre os 15 e os 18 anos. A segunda estratégia foi aplicada num contexto de aula, entre sessões de tutoria de 45 minutos e trabalho individual realizado em casa, com 3 alunos do 2.º Ano, do Curso Secundário de Música, durante 2 meses do ano letivo 2018/2019, com idades compreendidas entre os 16 e 17 anos.

O presente Relatório inclui a apresentação da investigação bibliográfica relevante, a metodologia da investigação, a apresentação de resultados, a discussão de resultados e, por fim, uma conclusão.

Capítulo 1 – Investigação

1.1 Análise Musical e Audição Ativa

“The analysis must be true to the hearing: it must convey how the piece appears from the point of view of the listener who enjoys that hearing. (...) On the other hand, we want an analysis to be illuminating, interesting, revealing: in short, informative.” (DeBellis, 1999)

A Análise Musical constitui uma ferramenta, um processo para a compreensão do objeto musical e do fenómeno sonoro, essencial para qualquer músico.

A Análise Musical formalmente feita conforme tradição baseada no prestígio visual da Música enquanto escrita não impede uma abordagem alternativa. O todo desta alternativa pedagógica passa por uma forma de sincretismo sensorial que atraia o aluno pela justaposição do que ele já sabe com o que passa a querer saber.

Além da dimensão sonora, adiciona-se facilmente à experiência musical a dimensão visual/gráfica e a ação/produção Sonora. O triângulo formado pelas 3 dimensões é comum a qualquer área do Ensino da Música, mas não é equilátero. O ensino formal, tradicional, pende para a aparente valorização do fenómeno visual, do aspeto gráfico de uma obra, assumindo que na sua base o entendimento auditivo está construído: como se qualquer produção sonora dependesse da conveniente e correta leitura da sucessão de símbolos de uma pauta.

A Análise Musical é preponderante como ferramenta para a interpretação da obra escrita. Leva a um conjunto de conhecimentos e certezas sobre a obra, através de procedimentos metódicos, calculados, sistematizados: contextualização, levantamento de dados, categorização, entendimento. O ponto de partida é, inevitavelmente, a partitura. *“In most analysis the eye is involved, responding to notation. But there is a suggestion that the aural image of the sound*

*might be enough to stimulate the action, once learned.*¹” (Priest, 1998) No mesmo capítulo, Priest denota a dicotomia entre a concordância universal na necessidade de desenvolver as competências auditivas, a acuidade auditiva (“*aural acuity*”) e o conjunto de práticas e estratégias educativas fundeadas na notação musical. O autor acrescenta ainda:

To be able to write what is heard accurately enough for another performance is of course a useful skill. But to see aural development in music education in this limited way not only ignores the musician who does not read and music which has not been written; it also means that the concentration on accuracy of pitch and rhythm marginalizes any other quality of music. Yet the idea persists.” E “The influence of reading on the development of skills and musical understanding is very strong. To many, reading notation is such a basic part of musicianship that it hardly needs to be mentioned. Can you imagine the art of choreography developing in the way that musical notation has, to the extent that literacy in it takes over in dance in formal education? (Priest, 1998)

Em tradução livre do excerto, Priest afirma:

“Ser capaz de escrever o que é ouvido com suficiente precisão para outra performance é, claro, uma competência útil. Mas ver o desenvolvimento aural/auditivo na educação musical desta forma limitada, não só ignora o músico que não lê e a música que não foi escrita; como também significa que o foco na frequência e no ritmo marginaliza qualquer outra qualidade musical. Ainda assim, a ideia persiste.”

Continua, dizendo:

“A influência da leitura no desenvolvimento de competências e compreensão musicais é muito forte. Para muitos, ler notação é uma parte tão básica de capacidade musical que quase nem precisa de ser referida. Conseguiria imaginar a arte da coreografia a ser desenvolvida da mesma forma que a notação musical foi, até ao expoente de que a sua literacia tomasse a parte principal de uma educação formal em Dança?”

O excerto termina assim de uma forma desafiadora e provocadora, na justaposição comparativa entre os Ensinos Formais da Música e da Dança, ambas artes performativas, de fenómenos psicomotores, mas distintas na abordagem de transmissão de conhecimentos às suas gerações futuras. No Ensino Informal da

¹ Tradução Livre: “Na maioria das Análises, a visão está envolvida, respondendo à notação. Mas existe a sugestão de que a imagem aural/auditiva do som possa ser suficiente para estimular a ação [análise] uma vez aprendida.”

Música, no entanto, não é raro ou estranho o fenómeno de transmissão oral, de boca em boca, de mestre para pupilo.

Em síntese, nada impede, antes sugere, que o tal prestígio da obra escrita seja ancorado pelo exercício dinâmico e constante da Audição, assim reforçando o oportuno trocadilho do melómano José Duarte quando se referia à fruição da obra musical com o verbo “*ouvir*”.

A compreensão do fenómeno sonoro e do fenómeno musical vai além da capacidade de ouvir, mas implica escutar, como referia já Matthay (1913), professor de Piano na Royal Academy of Music, quando interpelado a revelar os seus “Princípios e Leis de Interpretação”. No seu livro “Musical Interpretation – Its laws and Principles, and their application in teaching and performing”, Tobias Matthay reflete aprofundadamente sobre várias questões ligadas à interpretação, especificamente no seu instrumento, mas não sem antes refletir sobre o papel do professor (que será dissecado mais à frente), e sobre os perigos de uma escuta sem percepção ou entendimento. Afirma:

Really, there is nothing more fatal for our musical sense than to allow ourselves – by the hour – to hear musical sounds without really listening to them; and this holds truth whether the sounds are made by ourselves or by others; for unless we do listen attentively, we are at the moment inevitably forming habits of lax attention”.
(Matthay, 1917)

Em tradução livre, Matthay afirma: “Realmente, não há nada mais fatal para o nosso sentido musical do que nos permitirmos – a cada momento – a ouvir sons musicais sem realmente os escutar; e isto é verdadeiro quer os sons sejam produzidos por nós ou por outros; pois a não ser que escutemos atentamente, nós estamos nesse momento, inevitavelmente, a formar hábitos de atenção relaxada.”

As palavras de Matthay, já centenárias, apontam numa direção óbvia de necessidade de desenvolvimento de práticas de escuta ativa e atenta, sob a pena de ao não o fazer, desenvolver hábitos contrários. Reforça ainda ao afirmar:

We may, even without attention, realize the fact that some music is being made, but we shall certainly not understand a note of it, unless we do purposely, all the time, notice and in fact analyse the stream of aural-impressions pouring in upon us². (Matthay, 1917)

O papel da audição compreensiva, ativa, irá constituir não só uma ferramenta-base para a aquisição de novo conhecimento como uma competência-base do músico.

É possível, sem grande espanto, definir o papel tradicional da Análise Musical como a descrição e caracterização dos vários elementos musicais, apresentados num longo texto simultaneamente objetivo (do levantamento de dados e observação direta) e subjetivo (de relações, hipóteses e simbolismos). Esta serve o instrumentista, o musicólogo e o crítico, numa mesma medida.

No seu extremo científico, um modelo analítico como o apresentado por Heinrich Schenker sintetiza a obra musical ao seu essencial melódico-harmónico, às suas relações tonais, ao seu esqueleto. E, na mesma medida, deturpa a tradicional notação/representação do objeto musical, retirando-lhe o Ritmo – o Tempo – o Timbre e a Forma.

1.2 Notas sobre Percepção Auditiva

Debruçando-nos sobre o fenómeno da Audição, como sentido, importa compreender as formas de organização auditiva. Analisando a literatura dedicada a este fenómeno, deparamo-nos com o conceito “Auditory Streams”, em português, “Fluxos Auditivos”. O princípio base será de que recebemos toda a informação sonora que é então organizada neurologicamente em camadas, dependendo da proximidade ou proveniência, intensidade e, mais importante, de foco de atenção.

² Tradução Livre: “Podemos, mesmo sem atenção, apercebermo-nos de que alguma Música está a ser feita, mas não seremos capazes de entender sequer uma nota, a não ser que o façamos propositadamente, a cada momento, reparar e de facto analisar o fluxo de impressão aural/auditiva que está a escorrer sobre nós.”

Um dos exemplos que ilustra a ideia de Fluxos Auditivos é, num cenário natural, quando começamos a ouvir o som produzido pelos grilos e nos apercebemos de que era já uma camada contínua, presente anteriormente. “*An Auditory Stream is a linear string of auditory events and silences.*” (Nakajima, Sasaki, Remijn, & Ueda, 2002) Os Autores acrescentam que perante a realidade de que somos “*frequentemente expostos a uma enxurrada de energia sonora desorganizada*” e que “*distinguir Fluxos Auditivos é um passo importante na construção da percepção do mundo subjetivo do som*”.

Já Sloos e McKeown introduzem o conceito de “*Bias in Auditory Perception*”, traduzido livremente para “Tendência” ou “Preconceito na Percepção Auditiva”, anotando a capacidade notória do nosso cérebro a processar um fluxo contínuo de informação sonora a uma velocidade impressionante. A ideia de “Preconceito” surge sobre a possibilidade desse processamento cerebral ser feito simultaneamente sobre a percepção momentânea do estímulo e de conhecimento prévio. (Sloos & McKeown, 2015) Este conceito introduz então, além da experiência sensorial da Audição, o paradigma da memória como base para a capacidade de categorização e posterior entendimento da(s) fonte(s) sonora(s). Os autores apontam a existência de uma construção baseada na memória de eventos passados e para a existência de expectativas, como guia do processamento auditivo. O artigo explora ainda a relação entre estímulos orais do discurso e a palavra escrita. Podemos, no entanto, estabelecer o paralelo para a nossa área de estudo – o fenómeno musical – extrapolando para uma relação entre a obra escutada e a sua notação, inferindo que, também nesse caso, no processamento da informação, surgirão expectativas baseadas em memórias e conhecimentos anteriores, diretamente relacionadas com experiências auditivas passadas.

1.3 Notas sobre Percepção e Cognição Musical

Thompson e Schellenberg identificam e categorizam algumas restrições cognitivas na escuta musical, apontando também para três dificuldades do estudo na área da cognição musical: 1) relacionado com a Psicologia da Música, “*o papel relativo de estruturas inatas e da aprendizagem na experiência musical*”; 2)

relacionado com a profundidade, “o nível para investigação do fenómeno psicológico relacionado com música”; 3) relacionado com a Metodologia de Investigação “o balanço de preocupações para controlo experimental com preocupações de validade ecológica”. (Thompson & Schellenberg, 2002)

Thompson e Schellenberg categorizam e caracterizam vários parâmetros de percepção musical: Acústica Física [Consonância e Dissonância Sensorial, Modelos de Percepção Freqüencial, *Absolute Pitch* (Frequência Absoluta/Ouvido Absoluto)], Melodia [Intervalos Melódicos, Contorno Melódico, Estrutura da Escala e Enculturação, Grandes Estruturas Melódicas, Expectativas Melódicas, Memória Implícita para Melodia], Harmonia [Harmonia Implícita, Tonalidade Implícita, Percepção de Vozes na Harmonia], Ritmo e Timbre.

Em jeito de conclusão, os autores apontam:

As experiências musicais são moldadas por uma combinação de enculturação e restrições cognitivas. (...) as restrições incluem limitações de memória, sensibilidade para a consonância e dissonância, a percepção de contornos melódicos, a percepção de agrupamento com uma função de proximidade, predisposição que favorecem métricas e ritmos simples, o processamento através de preconceitos por intervalos com rácios pequenos e confiança em memórias de frequências absolutas e timbres de estímulos auditivos frequentemente encontrados.” (Thompson & Schellenberg, 2002)

Apesar das várias dificuldades apontadas sobre a investigação na área da cognição musical, fundeadas na permanente controvérsia da Psicologia da Música – *Nature vs Nurture* – encontra-se neste estudo uma base para a experimentação na área pedagógica, pela definição de parâmetros específicos, passíveis como orientadores ou guias da Audição.

1.4 Perspetiva Holística

Numa perspectiva holística, chega-se a um total maior do que a soma das suas partes.

DeBellis propõe no seu artigo, “*O Paradoxo da Análise Musical*”, que a Análise e a Audição [não o Sentido, mas como Escuta Ativa] são ambas representações.

*The analysis represents the piece as being in a certain way, i.e., as having certain properties, including relationships between its parts. (...) A hearing, likewise, is a representation, in this case, mental, perceptual representation. It represents sounds that one hears as having certain properties and bearing certain relationships to one another.*³ (DeBellis, 1999)

Em tradução livre, a análise representa a obra como sendo de *uma determinada maneira*, i.e., como tendo certas propriedades, incluindo a relação entre as suas partes. (...) Uma audição, da mesma forma, é uma representação, neste caso, mental, perceptiva. Representa o som que se ouve como tendo certas propriedades e que sustentam relações entre elas. As representações são assim caracterizadoras do objeto em mãos e, em ambos os casos, processos para uma melhor compreensão do que se ouve vendo e do que se vê ouvindo.

A proposição é simples: a imagem e o som formam duas representações distintas de um mesmo objeto, caracterizando-o. Extrapolando para o contexto e o papel da Análise Musical na formação do músico, o processo de aprendizagem não é, nem pode ser, um processo meramente dedicado ao processamento de símbolos visuais, mas uma simbiose de audição ativa e leitura instruída pelo objeto sonoro.

Uma perspectiva holística sobre o processo de Aprendizagem implica versatilidade e constante adaptação do professor ao aluno ou conjunto de alunos, bem como a compreensão do(s) seu(s) contexto(s). Nota importante de imediata

³ Tradução Livre: “Uma Análise representa a obra como sendo de uma certa forma, i.e., como tendo certas propriedades, incluindo relações entre as partes. (...) Uma Audição, da mesma forma, é uma representação, neste caso, mental e perceptual. Representa o som que se ouve como tendo certas propriedades e certas relações entre si.”

necessidade: em um processo de Ensino-Aprendizagem tão privilegiador do aluno, há sempre que ter em conta a individualidade do discente, indesmentível que é a realidade de variarem os indivíduos quanto a aptidão, sensibilidade, capacidade, oportunidade, destes fatores resultando a variação (e a variedade) da conjuntura propícia a um crescimento cultural similar. No processo de aprendizagem musical, são vários os domínios de competências a desenvolver: sensoriais, cognitivas e psicomotoras (técnicas, musicais e de performance). São também variadas as manifestações de um conhecimento musical abrangente e assimilado: ler, interpretar, transpor, memorizar, imitar, improvisar, compor.

2. Ensino-Aprendizagem da Música

2.1 O Conteúdo da Aprendizagem

Tomando os vários desafios do Ensino-Aprendizagem, cabe-nos a analisar em seguida o que é ou deve ser a base de uma aprendizagem significativa e significante em Música.

Só a partir desse ponto pode o ensino ser global e holístico e permissor do desenvolvimento de metodologias e/ou estratégias – sempre com vista ao objetivo último.

Robert Sidnell identifica os parâmetros da experiência musical que devem ser a base da construção de qualquer metodologia de ensino em música:

- 1) “*Music is an Aural Art*” – a música é um fenómeno experienciado pelo ouvido, pelo que a construção de um programa educativo deve ter como objetivo principal o cultivo de uma audição musical agudo; esta é uma verdade simples mas frequentemente esquecida.
- 2) “*A learned musician thinks tonally.*” – uma vez desenvolvida uma base de perceção auditiva, os alunos de música devem desenvolver o seu imaginário melódico, harmónico e rítmico.
- 3) “*Music provides a means of self-expression.*” – A música é uma forma diferente de expressar algo humano.

4) *“Music is realized through performance.”*- A forma mais completa de extrair o maior significado da experiência musical é tornar-se música.

5) *“Music is a cultural artefact”* – De um ponto de vista sociológico, a música é um dos vários fenômenos produzidos pelo Homem que traduz uma dimensão específica da sociedade em que foi criada. (Sidnell, 1973)

Sidnell apresenta ainda, no Capítulo 5 *“learning experiences and instructional sequence”* a natureza das experiências de aprendizagem musical.

Where a music educator arranges for students to come in contact with music, learning can take place. A guided interaction between the learner and music is defined as a music-learning experience. The learner must be active during the interaction, for student activity, not teacher activity, brings about learning. However, merely exposing the students to music is unlikely to result in substantial learning gains. The experience ought to have structure, and upon completing the experience, the learner should be aware of his success or lack of it. There should be purpose and direction to the experience.” (Sidnell, 1973)

Em tradução livre: “Quando um educador em música cria oportunidades para os seus alunos entrarem em contacto com Música, a aprendizagem pode ser feita. Uma interação guiada entre o aprendiz e a música é definida como uma experiência de aprendizagem musical. O aprendiz deve estar ativo durante a interação, pois é a atividade do aluno, não a do professor, que despoleta a aprendizagem. No entanto, é improvável que resulte em ganhos educativos substanciais ao meramente expor os alunos à Música. A experiência deve ter estrutura, e após estar completa, o aprendiz deve estar consciente do seu sucesso ou insucesso. Deve haver propósito e direção na experiência.”

A aprendizagem musical é assim apresentada como uma experiência ou sequência de experiências, onde o papel do professor é expor propositadamente – mostrar, com propósitos definidos e estruturados – e o papel do aluno é interativo e participativo desse momento, sendo capaz de estar consciente sobre o sucesso da sua aprendizagem.

Sidnell identifica três formas significantes para um aluno contactar com Música: *performing, listening, creating* – interpretar, escutar, criar.

Torna-se assim importante analisar e refletir sobre os papéis dos intervenientes (professores e alunos) para o desenvolvimento de estratégias, metodologias e programas significantes, completos e eficazes.

2.2 Os Intervenientes e as Metodologias

Our prime aim as teachers must be to develop pupil's musical understanding through a range of activities that allows them to develop their creative skills as well: to listen purposefully and to explore their own musical ideas, by finding ways of interpreting the music they play or sing, and by improvising and composing.” (Ley, 2004)

Em tradução livre, Ley afirma que o nosso primeiro objetivo como professores deve ser desenvolver a compreensão musical dos seus alunos através de um conjunto de atividades que lhes permitam desenvolver também as suas competências criativas: ouvir (escutar) com propósito e explorar as suas ideias musicais, através de estratégias de interpretação da música que eles tocam ou cantam e da improvisação e composição.

Tobias Matthey aconselha o jovem professor, revelando:

Good teaching consists not in trying to make the pupil do things so that the result of his efforts shall seem like playing, but consists in trying to make him think, so that it shall really be playing.⁴” (Matthey, 1917)

Tendo em mente a complexidade do processo de aprendizagem e a anteriormente referida perspectiva holística, por oposição a uma “*perspectiva de especialidade*”, impera abordar o papel do professor e as suas estratégias. Dito de outra maneira: preferir a aprendizagem sob uma abordagem multiforme e operatória à compartimentação de práticas. Daí a preferência pela abordagem holística, no exato sentido do convívio de saberes e fazeres reunidos em um ato.

⁴ Tradução Livre: “Bom Ensino consiste, não em tentar que o aluno faça coisas de forma a que o resultado dos seus esforços se pareça com tocar, mas em tentar que aluno pense de forma a que realmente esteja a tocar.”

Brian Ley divide as competências musicais a que se refere em quatro: Ouvir/Escutar [*Listening*], Tocar e Interpretar Obras [*Playing and interpreting pieces*], Improvisar [*Improvising*] e Compor [*Composing*]. Sobre o primeiro, refere:

“No Ensino e na Aprendizagem instrumental, ouvir pode e deve ser uma ação criativa, pois adquirir boas competências auditivas é uma parte essencial de se ser músico. Ouvir é muito mais do que treino auditivo (...) Competências Auditivas podem ser desenvolvidas como uma parte de uma experiência auditiva mais larga.”⁵ (Ley, 2004)

Além da noção essencial de que o ato de Ouvir Bem é essencial para o Músico, introduz-nos a noção de que não só o treino aural/auditivo não é sinónimo de Ouvir Bem como é tradicionalmente realizado à parte, em separado, da prática instrumental e, por isso, desassociado dessa prática. Operando sobre um exemplo de aulas de prática instrumental em conjunto, Brian Ley apresenta várias técnicas utilizadas pelos professores de forma a estimular o crescimento destas competências nos alunos, partindo do princípio de que o ato de Ouvir é um de Foco. E, assim, o papel do professor será o de conduzir o foco para que o “*Listening*” seja mais eficaz. Propõe assim que o professor abra o momento de Escuta Ativa com uma questão orientadora e continue a colocar questões ou a permitir que os próprios alunos coloquem as suas questões, fazendo progredir o foco além do momento de Audição.

No que toca ao segundo ponto – Tocar e Interpretar Obras – Ley apresenta os benefícios da partilha e da comunicação verbal entre alunos e entre alunos e professor com o objetivo de discutir ideias de interpretação e sugestões para futuras *performances*. Esta estratégia implica, sem dúvida, um conjunto de competências musicais que vão além do ato de interpretação e incluem assim a capacidade auditiva e a crítica, implicando o domínio do vocabulário musical e resultando numa melhoria “*all-round*”.

⁵ Do original: “*In instrumental teaching and learning, listening can and should be a creative act, for acquiring good listening skills is an essential part of being a musician. Listening is much more than the aural training (...) Aural skills can be developed as part of the broader listening experience.*”

Quando se fala de Improvisação, é inevitável a associação do conceito ao Jazz, “*but this is just one area in which these skills can be developed*”.⁶ (Ley, 2004) A prática improvisada pode ser benéfica, aponta Ley, para a melhoria de competências aurais/auditivas, a melhoria de competências técnicas, o aumento da percepção musical geral, desenvolvimento de autoconfiança, exploração instrumental, exploração de música sem notação, o cultivo da autoexpressão, desenvolvimento de competências exigidas em certos exames, desenvolvimento de facilidades num certo género musical e o desenvolvimento da audição interior e da capacidade de pensar para a frente musicalmente.

Por fim, Brian Ley aborda a Composição, ainda no contexto de aula de grupo, apontando várias estratégias que colocam todos os intervenientes no centro do ato composicional – por oposição ao tradicional papel do professor-compositor-arranjador – como a prática composicional em grupo, através da integração formal de atos improvisados, da realização de uma partitura gráfica no quadro branco da sala de aula ou até do desenvolvimento temático explorado em aula e concluído posteriormente pelo(s) aluno(s). Coloca-se aqui a par o Arranjo como um ato similar à Composição.

2.3 (Outros) Modelos de Ensino

Ao contrário do modelo expositivo ou do modelo de instrução directa (...) que enfatizam a exposição de ideias ou a demonstração de competências, o papel do professor na aprendizagem baseada em problemas é apresentar problemas, fazer perguntas e facilitar a investigação e o diálogo. Mais importante ainda, o professor proporciona o suporte – uma estrutura de apoio – que promove a pesquisa e o crescimento intelectual.” (Arends, 2008)

Na introdução da sua apresentação sobre o modelo de ensino de aprendizagem baseada em problemas, Richard Arends explica ainda os objetivos do emprego de um modelo de aprendizagem como este – orientado para “*o desenvolvimento do pensamento de ordem superior em situações orientadas para*

⁶ Tradução Livre: “mas esta é apenas uma área onde estas competências podem ser desenvolvidas.”

o problema, incluindo o processo de aprender a aprender.” Arends apresenta ainda as características específicas para a aplicação deste modelo: a existência de uma “*Questão ou problema orientador*”, a importância do “*enfoque interdisciplinar*”, a priorização sobre “*investigações autênticas*”, a representação das aprendizagens através da “*produção de artefactos e de exposições*” e seguindo um princípio de “*colaboração*”. São referidos ainda os resultados da aplicação da Aprendizagem baseada em problemas: aquisição de competências de pesquisa e de resolução de problemas; aquisição de competências para a aprendizagem independente; o fomento de comportamentos e competências sociais associados a papéis de adulto.

Também Sidnell se debruça sobre um modelo de aprendizagem baseada em problemas – *Problem Solving* – e ilustra, com um exemplo aplicado à aprendizagem musical, um processo de investigação e descoberta conduzida pelo questionamento do Professor a uma análise formal de uma obra em estudo. Descreve que o processo de aprendizagem num modelo como este permite o envolvimento total do Aluno, que usa aprendizagens já adquiridas noutras experiências e sente a sua progressão e evolução. Continua, afirmando: “*Problem solving is a form of discovery learning based upon a solid foundation of previous experiences and substantial set of principles.*”⁷ (Sidnell, 1973)

Impera neste ponto refletir sobre a possível aplicação deste modelo de ensino no contexto do Ensino da Música e, especificamente, na disciplina de Análise e Técnicas Compositivas. Como sabemos, a componente científica da Análise Musical é composta por vários modelos de Análise e promove frequentemente o pensamento superior, ao requerer competências de adaptação e constante reflexão sobre o objeto musical nas suas componentes técnicas, expressivas, culturais, contextuais e conceptuais. Torna-se assim claro que a aplicação de um modelo que promova a autonomia e o pensamento crítico, apoiado por um sentido investigativo e uma forte componente de discussão e diálogo,

⁷ Tradução Livre: “Resolução de Problemas é uma forma de aprendizagem pela descoberta, baseada em fundações sólidas de experiências prévias e um conjunto de princípios substanciais.”

poderá resultar numa aprendizagem mais profunda e significativa, focada no aluno. Também na componente mais prática da aplicação de Técnicas Compositivas pode ser desejável a capacidade de autonomia e de criação de objetos musicais – em forma de obras ou excertos – expositores do conhecimento através da experimentação.

Arends insiste, definindo não só as 5 fases para o desenvolvimento de uma estratégia centrada na Aprendizagem baseada em problemas mas também o papel do professor:

Fase 1: Orientar os alunos para o problema. – O professor apresenta os objectivos da aula, descreves os requisitos logísticos importantes e motiva os alunos para se envolverem na actividade de pesquisa

Fase 2: Organizar os alunos para o estudo. – O professor ajuda os alunos a definir e a organizar as tarefas de estudo relacionadas com o problema.

Fase 3: Prestar assistência à investigação independente e em grupo. – O professor encoraja os alunos a recolher informações apropriadas, a fazer experiências e a procurar explicações e soluções.

Fase 4: Desenvolver e apresentar artefactos e exposições. – O professor assiste os alunos na planificação e na preparação de artefactos apropriados, tais como relatórios, vídeos e modelos, e ajuda-os a partilhar o seu trabalho com os outros.

Fase 5: Analisar e avaliar o processo de resolução de problemas. – O professor ajuda os alunos a refletir sobre as suas investigações e os processos que utilizaram.

3. Experimentação e Criação de Estratégias

Tomando como ponto de partida o contexto próprio das Turmas a que lecciono na disciplina de Análise e Técnicas e Composição – compostas por alunos entre os 15 e 18 anos, com experiência académica na área da música

maioritariamente desde os 10 anos (1.º grau/5.º ano), no ensino formal (artístico especializado), provenientes de vários contextos familiares e de uma mesma região do País, proponho-me a desenhar e criar novas estratégias pedagógicas. A maioria destes alunos, coincidentemente, não demonstram a vontade de prosseguir estudos na área da Música a nível Superior.

Estabeleço logo à partida o objetivo de aprender a introduzir hábitos de Escuta Ativa na sala de aula, como passo para a construção e desenvolvimento de capacidades transversais a todas as práticas musicais, admitindo que o meio da Música é Aural.

Percebo que será positivo dedicar especial atenção a cada uma das duas vertentes da disciplina – por um lado a Análise Musical, por outro as Técnicas de Composição -, de forma a traçar conclusões mais úteis e práticas e que, no mesmo contexto, possam resultar em dicas práticas, extrapoladas para ambos os contextos.

No que diz respeito aos Conteúdos da Aprendizagem, opta-se por um caminho misto – entre a seleção de obras dos estilos e épocas constantes do programa curricular da disciplina, mas também a seleção de outras obras, próximas das realidades dos alunos, de carácter mais eclético – de forma a testar as potencialidades de um processo de Análise Musical através da Audição Ativa em vários contextos, que não só os puramente académicos.

No que toca ao desenvolvimento das estratégias, *per se*, relembro: “o papel do professor na aprendizagem baseada em problemas é apresentar problemas, fazer perguntas e facilitar a investigação e o diálogo.” (Arends, 2008)

3.1 Investigação-Ação

Uma vez que os propósitos que guiam as estratégias requerem a implementação e a intervenção no campo, por forma a melhorar as práticas no próprio contexto, a metodologia de investigação mais apropriada e relevante para este estudo só poderá ser a Investigação-Ação. Nas palavras de Zuber-Skerrit (1992), “fazer Investigação-Ação implica planejar, atuar, observar e reflectir mais cuidadosamente do que aquilo que se faz no dia-a-dia, no sentido de introduzir

melhorias nas práticas e um melhor conhecimento dos “práticos” acerca das suas práticas. (Coutinho, Sousa, Dias, Bessa, Ferreira, & Vieira, 2009). O mesmo autor define ainda a metodologia como “*participativa e colaborativa*”. Uma característica importante para qualquer investigação em Ensino, ao envolver todos os intervenientes a um mesmo nível: investigador e alunos. Acrescenta-se ainda que a investigação-ação irá adoptar uma modalidade prática – *caracterizada por um protagonismo ativo e autónomo do professor, sendo ele que conduz o processo de investigação*” e seguir o Modelo de Whitehead (1989) (Coutinho, Sousa, Dias, Bessa, Ferreira, & Vieira, 2009):

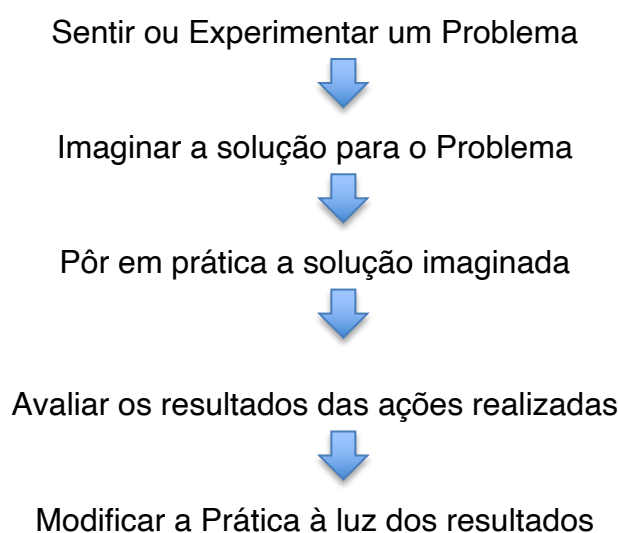


Figure 1: Modelo de Investigação-Ação de Whitehead

Torna-se assim claro que o modelo de Investigação-Ação é o mais adaptado às circunstâncias como já descrito em Cohen e Manion (1987), citados por (Coutinho, Sousa, Dias, Bessa, Ferreira, & Vieira, 2009) como uma das “situações exemplares” de enquadramento na investigação ao mundo da educação o ato de experimentação de estratégias educativas como “*aproximações integradas de aprendizagem em vez do estilo unilinear de transmissão de conhecimentos*”.

Em seguida são apresentadas duas estratégias pedagógicas, com o intuito de promover o Ensino-Aprendizagem, baseadas em momentos de aprendizagem em grupo, em contexto real e de produção de artefactos e de exposições.

Capítulo 2 – Processo de Investigação

Duas Estratégias de Análise através da Audição

1.1 Introdução e Projeto-Piloto

São vários os fundamentos para a realização deste trabalho de investigação no campo da Análise Musical, especialmente a relacionada com a disciplina de Análise e Técnicas de Composição: compreender, melhorar e reformar as práticas pedagógicas instituídas, descobrir métodos diferenciados de aprendizagem e adequá-los às necessidades das entidades reais por elas envolvidas.

Antecedendo as duas estratégias que apresentarei em seguida, foi realizado ainda um projeto-piloto com a turma a mim atribuída para Prática de Ensino Supervisionada. O Projeto-Piloto foi implementado durante as sessões ativas da Prática de Ensino Supervisionada, como um ponto de partida acompanhado pelos professores Orientadores para a implementação individual das estratégias em estudo na presente investigação. É possível encontrar a experiência detalhada na segunda parte do presente documento – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada. Em suma, à turma foi proposto um “problema” – uma encomenda de uma obra original baseada numa obra de Johann Sebastian Bach e uma apresentação pública desse trabalho final. O processo foi dividido em três momentos: o de análise de exemplos musicais de várias origens (todas elas obras baseadas na “Aria” da “*Suite Orquestral n.º3*” de J. S. Bach); o de construção em grupo de uma nova obra, adaptada ao contexto instrumental dos grupos da turma; o de apresentação pública do novo objeto musical.

A realização deste projeto em contexto supervisionado permitiu ainda o contacto com os dois professores orientadores da disciplina e uma reflexão mais profunda sobre os objetivos, as limitações e os cuidados a ter na realização de um projeto mais duradouro e posto em prática em outros contextos.

Dos resultados da implementação do Projeto-Piloto advieram algumas conclusões práticas sobre as estratégias de implementação em aula (reduzir o

número de obras/audições por sessão; guiar a audição em parâmetros definidos; focar a atenção em momentos distintos (ou de análise ou de composição); permitir e abrir espaço à discussão interpares; acompanhar os processos criativos com questões; preparar exemplos práticos para resolução de problemas criativos.) e duas obras musicais, resultantes do trabalho em grupo, uma gravada pelos alunos, outra apresentada em público e gravada pela investigadora.

1.2 Contexto e Problematização

Como resultado de uma reflexão profunda das várias metodologias de ensino abordadas nos capítulos anteriores e um contacto com o contexto próprio do Ensino Especializado da Música em Portugal, a investigadora propõe duas estratégias a implementar em sala de aula, fundeadas em princípios de Trabalho em Grupo, Audição Ativa e Produção de Artefactos.

O Ensino da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, disciplina integrante do Plano de Estudos de qualquer Curso Secundário de Música em Portugal, é frequentemente e tipicamente expositivo. É uma disciplina onde se promovem competências analíticas através do contacto com a Música escrita e aplicadas estratégias ora de questionamento ora de um conjunto de propostas analíticas, unilaterais, expostas pelo professor, apreendidas pelos alunos. As Aprendizagens são então avaliadas pela realização de um conjunto de exercícios focados num só Parâmetro (tipicamente Harmonia), em excertos de obras, descontextualizadas (do ponto de vista do Aluno) da obra na sua forma integral. As Técnicas Composicionais são abordadas de forma sistematicamente regulamentada – um conjunto de normas que devem ser cumpridas. É, neste contexto, frequente da parte dos alunos a sensação de falta de autonomia, traduzindo-se numa sensação de incapacidade perante os desafios da análise e da composição, pondo em causa o domínio dos conteúdos abordados. Essa sensação de incapacidade/dificuldade converte-se também não raramente em desinteresse, apatia e desconexão com a matéria em estudo, propiciando um crescimento incompleto.

Impera assim a necessidade, não de adulterar, mas de introduzir mais estratégias onde se favoreça e fomenta o crescimento de uma percepção musical e entendimento (tão frequentemente resultado da Análise Musical) num contexto verdadeiramente musical – em contacto com o objeto no seu estado natural, aural.

Colocam-se algumas questões orientadoras ou problemáticas: Quais são as informações possíveis de obter através de um processo de Análise Musical exclusivamente através de um contacto auditivo? Quais são os benefícios da introdução de estratégias diferenciadas para atingir um mesmo objetivo? Como se pode guiar ou conduzir uma Audição? Como se pode promover a autonomia no processo de Análise?

Importa resumir as potencialidades da criação de estratégias diferenciadas que introduzam a Audição como método principal de levantamento de informações e dados analíticos sobre as obras:

1. O contacto de proximidade com obras de repertório e de referencia na sua íntegra.
2. O desenvolvimento de processos de análise aplicáveis a vários contextos estilísticos.
3. O desenvolvimento de capacidades auditivas, atenção e foco.
4. A consolidação de conceitos musicais.
5. O fomento de espírito crítico e de reflexão.

Impera definir, então, alguns princípios-base para a formulação de uma Estratégia Pedagógica:

1. O contacto com a obra deve ser exclusivamente através da Audição.
2. A Audição deve ser guiada por propósitos bem definidos.
3. É importante criar um espaço de reflexão e partilha de descobertas.
4. É importante expressar e registar as descobertas.
5. É importante aplicar os conhecimentos noutra contexto.

Com tudo isto em mente, são assim criadas pela investigadora não uma, mas duas Estratégias, que se distinguem no âmbito, alvo e processo: a primeira, Análise

Musical através da Audição Ativa e Orientada por Parâmetros e a segunda, Produção de Obra para Instrumento a Solo (Projeto). A primeira é focada no processo Analítico e na produção de textos analíticos. A segunda é focada na produção musical, na composição livre, relacionada com a secção de Técnicas de Composição da disciplina. A primeira é uma estratégia de aplicação em conjunto, promovendo o conhecimento através de processos de partilha, do colectivo. A segunda, de aplicação e desenvolvimento individual. O processo será descrito detalhadamente nas secções específicas dedicadas a cada Estratégia.

2. Estratégia n.º 1 - Análise Musical através de Audição Ativa e Orientada por Parâmetros

2.1 Participantes

O primeiro estudo foca-se numa Estratégia Pedagógica com foco na Análise Musical através da Audição Ativa e Orientada por Parâmetros. Para a realização desta investigação, foi escolhido um conjunto de alunos da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, do Conservatório Regional de Coimbra e do Conservatório de Música David Sousa, polo de Pombal. A Estratégia foi assim aplicada em alunos do 1.º, do 2.º e do 3.º Anos, com experiências e maturidade analítica distintas, num período de dois meses do ano letivo 2018/2019. A caracterização detalhada encontra-se na Tabela 1.

Designação	Número	ATC - Nível	Regime de Frequência
Turma A	4 alunos	1.º Ano	4 alunos em Regime Supletivo
Turma B	3 alunos	3.º Ano	2 alunos em Regime Supletivo 1 alunos em Regime Articulado
Turma C	5 alunos	1.º Ano	2 alunos em Regime Supletivo 3 alunos em Regime Articulado
Turma D	3 alunos	2.º Ano	2 alunos em Regime Supletivo 1 aluno em Regime Articulado
TOTAL	15 alunos	-	10 alunos em Regime Supletivo 5 alunos em Regime Articulado

Tabela 1: Caracterização da Participantes.

2.2 Finalidades e Objetivos

As Finalidades

- Promover a Autonomia no processo de análise musical.
- Conhecer, através da ampliação do universo analítico, património musical da sociedade contemporânea, diverso no seu contexto histórico, cultural e estilístico.
- Capacitar para o uso de vocabulário específico na descrição objetiva e no comentário subjetivo.
- Propor uma metodologia de Análise: um processo orientado por parâmetros específicos de análise musical, com vista a formulação de textos críticos/analíticos, baseados em fatos objetivos e visão crítica e subjetiva.
- Promover o entendimento auditivo, através da prática auditiva orientada.
- Aplicar conhecimentos em situações diferenciadas, promovendo a capacidade de adaptação.

Os Objetivos

- Distinguir e definir os Parâmetros de Análise;
- Identificar através da Audição:
 - o a Forma de uma obra;
 - o os Instrumentos ou outras Fontes Sonoras;
 - o o Andamento, a Métrica, a (ir)regularidade da pulsação;
 - o o Sistema Sonoro (Modal, Tonal) e características específicas (cadenciais, funcionais ou não-funcionais)
 - o a Textura;
- Relacionar a estrutura formal identificada com Formas Clássicas;
- Relacionar a Instrumentação com Formações-tipo (Clássicas ou não);
- Caracterizar o comportamento melódico;
- Caracterizar diferentes Texturas;
- Adotar o processo analítico em duas partes: o levantamento de dados e o processamento de informações;
- Reconhecer a Época e/ou Estilo associado a uma obra, através do seu conjunto de características;
- Cultivar a autonomia nos processos de análise e de Audição Ativa.

2.3 Planificação

A Estratégia é planificada para quatro sessões: três são dedicadas à exposição, prática e discussão/esclarecimento de conceitos; a última, à avaliação. Cada sessão tem uma duração entre 45 e 60 minutos.

<p>Sessão 1 (60 minutos)</p> <p>Apresentação da Metodologia e dos Objetivos da Estratégia</p> <p>Apresentação da “Ficha de Audição” e Parametrização da Análise (discussão em grupo)</p> <p>Realização do Exercício de Análise através da Audição (2 exemplos)</p>
<p>Sessão 2 (45 minutos)</p> <p>Exploração de Conceitos Específicos da Análise Musical: significado, contexto, associação paramétrica (discussão em grupo)</p> <p>Realização do Exercício de Análise através da Audição (2 exemplos)</p>
<p>Sessão 3 (45 minutos)</p> <p>Revisão de Conceitos Específicos</p> <p>Realização do Exercício de Análise através da Audição (1 exemplo)</p> <p>Criação de texto analítico em conjunto, partindo dos dados observados no exercício.</p>
<p>Sessão 4 (45 minutos)</p> <p>Avaliação: apresentação e realização de “Ficha de Audição”, em trabalho de pares</p>

Tabela 2: Planificação das Sessões

O trabalho é realizado em grupo, de forma colaborativa, fomentando a discussão e partilha de resultados no levantamento de dados relativos às obras e na posterior reflexão analítica/crítica. A investigadora pode colocar questões orientadoras da Audição, guiando em direção a um parâmetro específico. Também a avaliação é realizada em trabalho de pares.

Os quatro grupos de trabalho (Turmas) são ainda divididos em dois grupos de controlo: o primeiro grupo, realiza o trabalho com um “Guia de Audição” – que propõe possibilidades relacionadas com cada parâmetro; o segundo grupo realiza os exercícios, sem material de apoio – livremente interpretando e descrevendo com as suas próprias palavras e/ou conceitos já seus conhecidos.

As obras apontadas como objeto de estudo da análise através da audição foram escolhidas com base num conjunto de critérios, a saber: a duração (menor do que 2 minutos, menor do que 4 minutos, menor do que 6 minutos); contexto histórico diferente (exemplos dos séculos XVIII, XIX, XX e XXI); contexto geográfico diferente (Europa, Eurásia, América Latina). Para a avaliação, foram escolhidas duas obras: uma intimamente ligada ao abordado anteriormente, uma de outro contexto histórico e cultural não abordado em audições anteriores.

Lista de Audições facultadas:

- 1.^a Fase: exercícios de análise
 1. “*Gavotte*”, Suite Francesa n.º 5, J. S. Bach
 2. “*Dança dos Pequenos Cisnes*”, Lago dos Cisnes, Tchaikovsky
 1. “*I*”, Seis Bagatelas, Ligeti
 2. “*Bachianas Brasileiras n.º 6 - Conversa*”, Heitor Villa-Lobos
 1. “*United States of Eurasia*”, Muse
- 2.^a Fase: avaliação
 4. “*Gigue*”, Suite Francesa n.º 1, J. S. Bach
 4. “*Flow my Tears*”, John Dowland

2.4 Instrumentos de Recolha de Dados

A recolha de dados é, no contexto da investigação sobre a primeira estratégia, feita em sequência através da implementação de questionários, observação sistemática, observação participante e teste.

O questionário implementado – intitulado Ficha de Audição – é criado pela investigadora e propõe uma parametrização dos elementos essenciais em Análise através da Audição.

Durante as sessões, a investigadora regista as observações e as suas intervenções de forma sistemática.

Foi ainda criada uma Ficha de Orientação, constituindo Material de Apoio, fornecida a duas das Turmas.

A implementação da Estratégia culmina na aplicação de um Teste, em formato de questionário, resolvido coletivamente, criado pela investigadora com base nas observações e adaptado, em relação ao questionário original.

2.5 Recolha de Dados e Descrição/Observação

Sessão 1

A Investigadora introduz a Estratégia aos vários grupos de alunos, descrevendo os seus processos e apresentando os documentos orientadores que irão ser utilizados ao longo das Sessões: “Ficha de Audição” e “Ficha de Orientação” (esta última no caso das turmas C e D). A investigadora esclarece ainda sobre os parâmetros propostos para análise através da Audição, questionando e respondendo a questões colocadas pelos alunos. A investigadora introduz a primeira obra em escuta, guiando o processo auditivo: “*Vamos começar por identificar o conjunto instrumental (Timbre) e o Sistema Harmónico de base (Harmonia)*”. A primeira obra corresponde a um género já conhecido pelos alunos, anteriormente abordado em aula ou anos anteriores e próximo de outros exemplos analisados de uma forma tradicional. As obras não são, no entanto, apresentadas ou contextualizadas.

Os alunos das várias turmas reconhecem imediatamente o instrumento e o Sistema Harmónico, mas apresentam maior dificuldade em identificar outras características harmónicas já abordadas na sua aprendizagem musical (cadências e modulações). O assunto não é, para já, aprofundado.

A investigadora propõe seguir com a definição da Forma da obra. Os alunos apresentam várias dificuldades, ou aliás, incertezas, na divisão e definição da Forma: “perco-me”, “não sei se já ouvi isto”. A investigadora propõe assim a memorização do motivo melódico inicial, primeiro de uma forma intuitiva, depois através da sua caracterização melódica, como estratégia para melhor identificação do seu reaparecimento. Propõe ainda a identificação/contagem de momentos de repouso (cadenciais). São usadas em média 4 a 5 audições em pleno neste exercício. No final desse processo, conseguem ainda levantar outras características relacionadas com o Ritmo/Tempo e Textura da obra.

Na Audição da 2ª obra, (re)conhecida por todos – *Dança dos Pequenos Cisnes*, Lago dos Cisnes, P. Tchaikovsky –, o tempo dedicado à documentação de eventos musicais foi, similar ao do primeiro exemplo, levando cerca de 8 audições integrais e alguns excertos específicos. O processo foi sempre orientado por questões da investigadora, como guia para o parâmetro em investigação através da audição. O tempo despendido foi surpreendente para a maioria dos alunos.

No remate da primeira sessão, os alunos demonstram-se interessados pelo exercício de Audição ativa, por representar um desafio e “*de certa forma, pôr em questão a audição como sentido*” (Aluno 1, Turma B). Em geral, os alunos pareceram intrigados pela quantidade de dados obtidos com a “*visita guiada sonora*” (Aluno 1, Turma D). A investigadora detecta que o parâmetro que representa maior desafio é a Forma. É detectada também uma grande dificuldade na aplicação de conceitos específicos/próprios – muitas vezes, as informações detectadas são descritas em palavras do uso comum ou com grande dificuldade na expressão do que é ouvido. O Aluno 3 da Turma C considera este processo “*muito cansativo*”.

Sessão 2

Na sessão 2, a investigadora anuncia o objetivo de autonomizar o processo de audição-análise, promovendo a discussão interpares e o afastamento da investigadora no processo de orientação. A orientação passa por questões como:

“O que vão ouvir a seguir?”, “Qual é o próximo objetivo?”, “O que vos chamou mais a atenção nesta audição?”. As obras não são apresentadas ou contextualizadas.

A primeira obra – “1”, *Bagatelles pour wind quintet*, G. Ligeti – suscitou dúvidas quanto ao Sistema Harmónico em uso e, novamente, à Forma. O levantamento de dados musicais leva em média 10 audições, entre Audições integrais e seccionadas.

Após o momento de levantamento de dados, a investigadora proporciona uma contextualização histórica e mostra a relação com “*Musica Ricercata*”, obra do mesmo compositor, para piano. Revela ainda que “*Bagatelles*” se trata de uma orquestração da obra original. Deixa ainda algumas considerações analíticas e de construção da obra original.

A segunda obra – *Bachianas Brasileiras n.º 6 - Conversa*, H. Villa-Lobos –, também observada em regime de autonomia, gerou muita incerteza e discussão em todas turmas. As Turmas A, C e D apresentaram maior dificuldade em focar a sua audição num só parâmetro, apresentando raciocínios muito confusos. A investigadora interveio, orientando com questões, dividindo a obra formalmente e providenciando a Audição guiada por excertos. A obra foi, neste caso, ouvida integralmente apenas uma vez. Na Turma B, os alunos mostraram-se mais resilientes e tomaram controlo do momento de audição, procurando, de forma autónoma, descrever a partir da sua própria divisão formal. No final da sessão, não só os dados foram expostos à investigadora como a partilha de que “*há certas coisas que é muito difícil descrever em palavras, é preciso frases.*” (Aluno 1, Turma B)

A investigadora participou mais ativamente no processo de atribuição conceptual, como que traduzindo as frases e palavras comuns em conceitos próprios de Análise. Os grupos C e D usam mais nesta Sessão a “Ficha Orientadora”, para consulta mas também como base, funcionando muitas vezes para excluir partes/opções.

No final do momento de Audição, foram relacionados os dados levantados e equacionado o título “*Bachianas Brasileiras*”, sendo reconhecidas as técnicas

composicionais, nomeadamente a textura polifónica contrapontística e em estilo fugato, remontando às técnicas utilizadas e encontradas em obras de J. S. Bach e do estilo barroco em geral.

Sessão 3

A Sessão 3 é realizada totalmente em trabalho de equipa, sem intervenção da investigadora até à secção final da sessão – revisão e partilha de descobertas. Para cumprir esse objetivo, a investigadora sai da ação e da sala. Cada turma toma controlo do áudio, designando um responsável que opera e controla o número de audições. A dinâmica do processo de análise foi da plena responsabilidade do grupo. Ao fim de 35 minutos, a investigadora torna à sala e à ação.

A Turma A apresenta os seus resultados, tendo identificado na obra as várias influências estilísticas e o uso de um prelúdio de Chopin na secção final que foi mais tarde identificado através de uma pesquisa levada a cabo pelos alunos. A turma revelou e refletiu sobre o seu processo analítico, reflexão essa conduzida pela investigadora, e que contemplou: 1) a investigação inicial de levantamento de dados correspondente aos parâmetros pedidos; 2) a pesquisa contextual sobre a banda, o álbum e a obra; 3) a pesquisa específica sobre a obra citada. A turma conseguiu fazer a divisão formal da obra com maior facilidade do que em outros exemplos musicais. Identificou as mudanças no Sistema Harmónico, não tendo com sucesso identificado o modo utilizado na 2ª secção. Teve maior dificuldade na descrição de motivos melódicos e de padrões de acompanhamento. No aspeto tímbrico, identificou os instrumentos, mas teve maior dificuldade em apresentar/definir as restantes fontes sonoras, bem como técnicas estendidas.

A Turma B apresenta os seus resultados, tendo-se focado na descrição analítica das duas primeiras secções da obra. A Turma identificou o uso do prelúdio de Chopin mas não prosseguiu com a pesquisa ou aprofundamento sobre a secção, apenas referindo a sua utilização. A análise das duas primeiras secções focou-se nos parâmetros Harmonia e Textura. Quanto à Harmonia, identificada a mudança

de sistema harmónico, procede ao seu levantamento linear (escala) fazendo uso do piano da sala e à pesquisa de sistemas harmónicos não-ocidentais, tendo acordado na utilização de um Sistema Harmónico Frígio Maior. Em relação à Textura, os alunos relacionaram os parâmetros Forma e Instrumentação/Orquestração, representando graficamente a sua evolução ao longo do tempo. Comentaram ainda terem precisado de mais tempo para proceder à análise e identificaram outras características estilísticas que relacionaram com o estilo Pop-Rock.

A Turma C apresentou os seus resultados, revelando ter tido muita dificuldade em descrever o que estava a ouvir. Procedeu apenas à divisão formal da obra e à descrição simples da Textura e da Instrumentação. Identificou a mudança de Sistema Harmónico, que classificou (hesitando) como de Maior para menor, não tendo ido além do seu conhecimento prévio ou realizado uma pesquisa. Os alunos identificaram o uso de fontes sonoras não-instrumentais. A investigadora realizou uma audição guiada, parando entre secções e revendo com a Turma as suas descobertas, no intuito de fazer corresponder com conceitos analíticos e musicais o que os alunos apresentaram em termos correntes.

A Turma D apresentou os seus resultados em forma de esquema gráfico linear. Procedeu inicialmente à divisão formal, tendo depois inserido o seu levantamento de dados em forma de expressões ou conceitos relacionados com cada secção. Não tendo identificado corretamente o Sistema Harmónico da segunda secção, identificou a sua mudança. A análise dos alunos focou-se na descrição do desenvolvimento melódico, identificando algumas características que relacionaram com o estilo Pop-Rock. Identificaram a instrumentação, mas não as restantes fontes sonoras, tendo tecido também alguns comentários em relação à orquestração, em que relacionaram a utilização da orquestra com a forma típica de uma orquestração clássica/romântica.

Sessão 4

A Sessão 4 – Avaliação – foi o momento final da implementação desta estratégia em contexto de sala de aula, tendo durado cerca de 45 minutos, em trabalho de pares. A Ficha de Avaliação é similar à utilizada nas restantes sessões, tendo, no entanto, sido alterada em dois aspetos: apresenta uma sugestão do número de secções de cada obra e promove a escrita analítica e crítica através de um exercício final de compilação em texto corrido dos dados levantados em análise musical através da audição.

Os pares foram definidos em sala de aula e pelos alunos, com a exceção das turmas B (3 alunos) e C (faltaram à sessão 2 dos 5 alunos, tendo os restantes 3 alunos realizado o momento de avaliação em conjunto).

A cada par foi disponibilizado o conjunto de duas gravações das obras a ser utilizado, tendo os alunos usado os seus dispositivos móveis e/ou o computador disponível na sala para gerir o tempo de cada audição. Todos os grupos optaram por realizar uma audição integral e posteriormente ouvir as secções em separado, selecionando excertos.

No início da sessão, a investigadora fez uma sugestão do processo para a análise musical, sugerindo a cada par que começasse por identificar os parâmetros mais simples/diretos (Instrumentação/Timbre; Tempo) e recomendando que tivesse bem definido, antes de cada audição, qual o foco (quais os parâmetros que irão escutar?, qual o passo a seguir?), bem como aconselhou a manter em mente os conhecimentos prévios que possam relacionar-se com o estilo, forma, entre outros, da obra e que facilitem o processo de relação conceptual e discurso analítico próprio da disciplina.

2.6 Apresentação de Resultados

Quanto à primeira obra – “Giga”, *Suite Francesa n.º 1 em ré menor* (BWV 812) de J. S. Bach – e a cada parâmetro:

Forma

Os pares das turmas A e C apresentaram uma divisão formal em três secções (A,B e C).

Os pares das turmas B e D apresentaram a divisão formal em duas partes (A e B), que corresponde à Forma típica de um Andamento de Suite Barroca.

Timbre

Todas os pares identificaram corretamente a instrumentação - piano.

Tempo

Um dos pares da Turma A (A-1) identificou um andamento *Moderato*, em *compasso binário composto*, e apontou ainda a *utilização de células rítmicas pontuadas*.

O segundo par da Turma A (A-2) identificou um andamento *Allegro (não muito rápido)*, em *compasso quaternário simples*.

A Turma B identificou um andamento *Andante*, em *compasso quaternário simples*.

A Turma C identificou um andamento *Moderato regular*, apontando um *rallentando no final da secção A e na cadência final*. Identificou um *compasso de divisão simples*.

A Turma D identificou um andamento *Moderato* e um *compasso quaternário simples*.

Harmonia

O par A-1 identificou o uso de um *sistema harmónico tonal, modo menor*, e apontou a cadência final como sendo *perfeita em modo maior* (referindo-se à construção com 3.^a picarda).

O par A-2 relacionou o Parâmetro Harmonia com o Parâmetro Textura e identificou a distância intervalar entre entradas das vozes – 5.^aP entre a 1.^a e 2.^a voz, 8.^aP entre 1.^a e 3.^a voz – identificou ainda a *cadência final com 3^a picarda e com retardo*.

A Turma B identificou um sistema *tonal* e relacionou com a Textura – 3 vozes.

A Turma C identificou *uma tonalidade menor e uma cadência no final*.

A Turma D identificou *Harmonia Tonal, menor* e caracterizou duas cadências *A-suspensiva, B-suspensiva*.

Melodia

O par A-1 identificou *melodia maioritariamente por graus conjuntos, repetição de momentos melódicos, trilos, movimentos sincopados e utilização de ornamentos.*

O par A-2 identificou *um tema e um contratema, repetição de movimentos melódicos e uma melodia com movimento ondulatório.*

A Turma B identificou *vários saltos melódicos e muito ornamentada (trilos).*

A Turma C reconheceu *um motivo x que tanto a subir quanto a descer é por graus conjuntos e é rápido. Mesmo sendo um andamento não muito rápido, o ritmo dá movimento à música.*

A Turma D identificou *o motivo melódico inicial repete-se ao longo da obra caracterizado pela galopada constante. Acrescentou ainda o trilo é um ornamento que se repete ao longo de toda a melodia.*

Textura

O par A-1 identifica uma *Textura polifónica a 3 vozes, contraponto imitativo, na secção A, a voz de cima começa; na secção B, a voz de baixo começa.*

O par A-2 identifica *3 vozes, contraponto imitativo, e comenta que o tema e o contratema têm motivos rítmicos semelhantes e variam um pouco a nível melódico.*

A Turma B identifica *2 vozes, contraponto, pergunta-resposta, por vezes, melodia e acompanhamento.*

A Turma C responde: *É uma obra polifónica. Em algumas partes há a forma melodia e acompanhamento e na maior parte há contraponto imitativo. Existe homorritmia.*

A Turma D identifica uma *textura polifónica. Existe contraponto imitativo, escrito segundo uma melodia harmonizada.*

Em média, os pares realizaram 5 Audições da obra para a realização da sua Análise através da Audição.

Quanto à segunda obra – “*Flow my Tears*”, John Dowland – e a cada parâmetro:

Forma

O Par A-1 identifica uma Forma Ternária “*AA’BB’CC*”, definindo “ ’ ” como a “*mudança de texto*”, perante a “*repetição melódica anterior*”.

O Par A-2 identifica uma estrutura “ABA'CB'B” ”

A Turma B identifica “AABBCC”.

A Turma C identifica “AA'BB'CC' ”.

A Turma D identifica “A[0-0'38]A[0'39-1'17]B[1'18-1'55]B[1'55-2'31]C[2'32-3'14]C”[3'15-fim].

Timbre

O Par A-1 identifica “Voz e Alaúde”.

O Par A-2 identifica “Voz e Alaúde”.

A Turma B identifica “Voz e Alaúde”.

A Turma C identifica “Voz (contratenor); um instrumento de cordas”.

A Turma D identifica “Voz; Alaúde/Guitarra”

Tempo

O Par A-1 identifica “Andante, rallentando no final de cada uma das secções; divisão do compasso 6/8 (binário composto); paragens de repouso entre cada uma das partes”.

O Par A-2 identifica “4/4, andantino”.

A Turma B identifica “Adagio, quaternário simples”.

A Turma C identifica “Predominantemente compasso quaternário, no entanto, nem sempre.”

A Turma D identificou: “Lento”.

Harmonia

O Par A-1 identifica “Sistema Tonal, modo menor, cadência picarda”.

O Par A-2 identifica “Cadência Final picarda”.

A Turma B identifica “cadências perfeitas no final das frases; modulação à relativa Maior na Parte B, voltando a menor na Parte C”.

A Turma C identificou “No final de cada secção há uma cadência. Modo menor.”

A Turma D identificou “Tonalidade Menor; Final da Parte A - Cad. Perfeita; Final da Parte B – Cad. Suspensiva; Final da Parte C – Cad. Perfeita.”

Melodia

O Par A-1 *“movimentos por graus conjunto, por vezes; movimentos ascendentes e descendentes, contraponto imitativo, em certos momentos, Wordpainting na palavra “grief”.*

O Par A-2 identifica *“prosódia silábica; dinâmica com crescendos; dinâmica fixa em cada parte”.*

A Turma B identifica *“frases curtas; melodia regular, Música Antiga”.*

A Turma C identifica *“prosódia silábica na maior parte da música”.*

A Turma D identifica: *“melodia simples; mudança de textos entre partes”.*

Textura

O Par A-1 identifica *“Textura polifónica a 2 vozes; melodia e acompanhamento, onde a Voz tem voz principal e o alaúde é instrumento acompanhador”.*

O Par A-2 identifica *“Voz acompanhada pelo instrumento”*

A Turma B identifica *“Melodia e Acompanhamento”.*

A Turma C identifica *“Trata-se de uma textura de melodia e acompanhamento. O acompanhamento faz contraponto com a voz e ouve-se especialmente quando a voz não canta.”*

A Turma D identifica: *“Melodia e Acompanhamento; o Acompanhamento funciona como base harmónica.”*

Comentário Analítico

O Par A-1 regista: *“A obra “Flow my Tears” pertence, possivelmente, `Música Profana Inglesa, sendo, por isso, um madrigal. A obra pode ser dividida em 6 partes (AA'BB'CC'). Na parte A introduz-se uma melodia pela voz principal. Na Parte A' ocorre uma repetição da melodia inicial, mas com texto diferente. Na parte B, introduz-se uma nova melodia, na qual existe contraponto imitativo. Na parte C há três momentos principais: um momento cantado pela voz principal, um momento instrumental, e, por fim, um momento cantado pela solista. Existem paragens (repousos) entre cada uma das partes. A voz principal é entoada por um cantor, que é acompanhada por um alaúde. O andamento desta peça é Andante, sendo, provavelmente, a divisão de compasso 6/8, com rallentando no final de cada uma as secções mencionadas anteriormente. A melodia é, principalmente, caracterizada por movimentos em graus conjuntos, ascendentes e descendentes. Esta obra*

apresenta-se no modo menor, com cadências picardas (do modo menor para o maior). Finalmente, a textura caracteriza-se por uma polifonia a duas vozes e uma melodia e acompanhamento.”

O Par A-2 regista: *“A obra é tocada por um alaúde que acompanha a Voz. O tempo é predominantemente Andante e a divisão do compasso é 4/4. A relação entre a melodia e o texto (prosódia) é maioritariamente silábica. Ao longo das frases musicais há crescendos e diminuendos. Cada parte tem dinâmica fixa. A estrutura da obra é ABA'CB'B”. A cadência final é picarda.*

A Turma B regista: *“Esta obra tem características da música antiga (renascimento) e por isso tem como instrumento acompanhador da voz o alaúde. O tempo é bastante lento (Adagio talvez) e é quaternário simples. A melodia tem frases curtas semelhantes entre si e terminando as várias partes em cadências perfeitas numa longa suspensão, o que é característico da Música Antiga. A parte B começa com uma modulação à relativa maior da escala inicial, sendo que na parte C retoma a melodia original. A nível de textura é notória uma melodia com acompanhamento durante toda a obra”.*

A Turma C regista: *“ Esta obra tem a forma AA'BB'CC' em que, entre cada uma destas secções há uma cadência. É interpretado por um instrumento de cordas e uma voz (contratenor). Trata-se de uma textura de melodia (voz) e acompanhamento (instrumento do corda). O acompanhamento faz contraponto com a voz e ouve-se especialmente quando a voz não canta. Predominantemente é compasso quaternário, no entanto nem todos os compassos são constituídos apenas por 4 tempos. Esta obra está num modo menor e utiliza prosódia silábica na maior parte da música.”*

A Turma D regista: *“ Esta obra divide-se em 6 partes seguindo a seguinte estrutura formal: AABBC, que finalizam nas respectivas cadências: Perfeita, Suspensiva e Perfeita. Nesta obra temos presentes dois intérpretes: o instrumentista (alaúde) e o cantor que apresentam uma textura de melodia com acompanhamento, sendo que esta funciona como base harmónica. Está presente uma melodia simples, cujo texto é alteado em cada uma das diferentes partes*

constituintes da obra. Toda esta melodia é apresentada seguindo uma tonalidade menor e um andamento lento. “

Foi registrado o tempo necessário para o processo analítico em cada uma das obras, apresentado na Tabela 3, discriminando a duração total das obras selecionadas.

	Sessão 1		Sessão 2		Sessão 3	Avaliação	
Obra e	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Duração Média	~1'23	~2'14	~1'10	~3'54	~5'40	~3'20	~4'06
Turma A	25 min	25 min	25 min	35 min	30 min	20 min	25 min
Turma B	15 min	20 min	20 min	30 min	25 min	15 min	15 min
Turma C	25 min	30 min	25 min	35 min	30 min	20 min	30 min
Turma D	20 min	30 min	20 min	35 min	30 min	20 min	20 min

Tabela 3: Tempo dedicado pelas Turmas a cada obra em Análise

Registam-se algumas conclusões relativamente à quantidade e à qualidade da informação:

- Todas as Turmas/Pares identificaram e relacionaram as suas descobertas em cada um dos Parâmetros, tendo demonstrado assim a capacidade de foco da sua Audição.
- Todas as Turmas/Pares realizaram o ato de Análise Musical através da Audição de forma autónoma, gerindo o seu próprio tempo e número de audições, sem necessitar de esclarecimentos adicionais por parte da investigadora, indicando o crescimento da sua autonomia e das competências analíticas individuais.
- Nem toda a informação recolhida corresponde à realidade da obra, como por exemplo a identificação da métrica de base da obra, o que revela dificuldades ao nível de compreensão musical no seu âmbito mais geral e não só específico da análise musical.

- A caracterização e adoção de terminologias de Análise Musical apresentam frequentemente relações dissociativas – como “*contraponto imitativo escrito segunda uma melodia harmonizada*” – que revelam incerteza, dúvida ou desconhecimento no uso dos conceitos associados.
- A Parametrização tem resultados positivos na orientação das Audições e do Foco Analítico. No entanto, torna a Análise num exercício mais simplista, dificultando a profundidade dos conhecimentos por falta de relação entre Parâmetros.
- Regista-se ainda que alunos de Turmas com maior experiência analítica (2 e 3 Anos de experiência na disciplina) têm maior facilidade em identificar e relacionar conceptualmente as suas descobertas, resultando num conteúdo analítico mais aprofundado.
- Não se registam quaisquer diferenças em alunos que frequentam a disciplina em regime supletivo ou articulado.

3. Estratégia n.º 2 – Produção de Obra para Instrumento Solo (Projeto)

3.1 Participantes

O segundo estudo foca-se na implementação de uma Estratégia Pedagógica com foco nas Técnicas de Composição. Para a implementação desta Estratégia foi selecionado um conjunto de alunos de uma Turma de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música David Sousa, polo de Pombal. A Estratégia foi aplicada com 3 alunos do 2.º Ano, um do sexo feminino e dois do sexo masculino, um a frequentar em regime articulado e dois a frequentar em regime supletivo, um do Curso Secundário de Música (Saxofone) e dois do Curso Secundário de Música (Trompete), durante 2 meses do ano letivo 2018/2019.

Os participantes desta segunda estratégia, realizaram também e primeiramente a primeira estratégia.

A criação da estratégia é baseada na proposta de Arends, um planeamento estratégico em 5 fases, que importa relembrar e relacionar com as práticas:

5. *Orientar os alunos para o problema;* - Composição Livre de uma obra para instrumento solo.
5. *Organizar os alunos para o estudo;* - Proposta de Método Composicional que inclui “Fase de Planeamento”, “Definição de Objetivos Composicionais”, “Fase de Investigação”, “Fase de Composição”.
5. *Prestar assistência à investigação independente e em grupo;* - momentos de Tutoria individuais e em grupo, acompanhando os desenvolvimento das atividades semanalmente.
5. *Desenvolver e apresentar artefactos e exposições.* – Criação de obra musical.
5. *Analisar e avaliar o processo de resolução de problemas.* – Partilha de obras e processos composicionais, discussão de resultados, dificuldades e sugestões de melhoria.

Importa ainda definir as Finalidades e Objetivos da implementação da estratégia.

3.2 Finalidades e Objetivos

As Finalidades

- Promover a Autonomia no processo de criação musical e composição.
- Conhecer, através da investigação e pesquisa, património musical da sociedade contemporânea, diverso no seu contexto histórico, cultural e estilístico.
- Conhecer de forma mais aprofundada os recursos interpretativos dos instrumentos escolhidos (tímbricos, técnicos, entre outros).
- Promover o ato composicional como reflexo de criatividade, bem como o processo para a criação de artefactos e/ou obras de arte.
- Promover a aculturação, através da prática auditiva orientada.
- Aplicar e Aprofundar conhecimentos técnicos composicionais.

- Aplicar conhecimentos em situações diferenciadas, promovendo a capacidade de adaptação.

Os Objetivos

- Desenvolver um processo composicional individualizado;
- Compor uma obra para Instrumento a Solo;
- Aplicar técnicas composicionais estudadas;
- Investigar e Aplicar outras técnicas composicionais;
- Conhecer e ampliar as capacidades técnicas e tímbricas do instrumento;
- Adaptar a notação musical ao objeto musical;

3.3 Planificação

A Estratégia / O Projeto é aplicada ao longo de dois meses, em sessões de tutoria de cerca de 45 minutos semanais. As sessões são divididas em dois tipos: coletivas e individuais.

As sessões coletivas são de carácter expositivo e realizadas no início e no fim da implementação da Estratégia. A primeira sessão será de introdução ao ato composicional, onde serão discutidos pontos de partida, processos e técnicas composicionais, processos de investigação e pesquisa, materiais de apoio relativos à notação e à instrumentação. A última sessão será de partilha de resultados e obras e discussão crítica em conjunto.

As sessões individuais são de carácter exploratório, analítico e crítico, de forma a acompanharem o desenvolvimento das atividades composicionais dos alunos. Em formato de Tutoria, o desenvolvimento dos trabalhos composicionais é acompanhado pela professora-investigadora, de forma a esclarecer dúvidas, propor melhorias, promover decisões e avançar na construção das obras.

3.4 Instrumentos de Recolha de Dados

A investigação usa os seguintes instrumentos de recolha de dados: Observação Sistemática, Observação Participante e recolha de Artefactos (partituras).

3.5 Recolha de Dados e Descrição/Observação

Sessão 1

Na primeira Sessão (de exposição), a professora-investigadora apresenta o Projeto e os seus Objetivos. Os alunos, neste ponto, demonstram-se interessados e motivados para a criação de uma obra que decidem imediatamente ser para o seu instrumento. Logo de seguida, apresentam as suas preocupações (*“Como faço uma música? Quanto tempo tem de ter? Por onde começo?”*).

A Sessão seguiu com a sugestão de vários processos composicionais e “pontos de partida” que envolveram práticas como: investigar e ouvir repertório não só para o instrumento a solo selecionado mas também outros, improvisar no seu instrumento e gravar a sessão de forma a selecionar gestos musicais ou motivos melódicos espontâneos que possam vir a ser usados na composição, usar material não-musical (texto literário, pintura, filme) e exemplos de como pode ser usado como base para a construção formal ou rítmica ou melódica de uma obra.

Ainda no final da Sessão 1, os alunos foram convidados a iniciar o processo composicional e cada um, usando o seu dispositivo móvel, investigou obras para o instrumento a solo escolhido. Um dos alunos investigou obras para Saxofone e os restantes dois para Trompete.

Sessão 2

A sessão 2 decorre uma semana depois e, após algumas considerações e mais investigação, os alunos decidem novos pontos de partida: o aluno 1 irá realizar uma obra com base na obra contemporânea que está a estudar no seu instrumento; o aluno 2 irá realizar uma obra para trompete com base no pensamento harmónico dodecafónico que foi estudado na disciplina de Análise e Técnicas de Composição;

o aluno 3 decide compor uma obra para outro instrumento, o Acordeão, que também toca, fora do contexto escolar.

O aluno 1 começa por analisar a obra que escolheu como ponto de partida e adiciona um teor simbólico com a seleção de algumas emoções que atribui como influenciadores do carácter de várias secções da obra. Nesta sessão, o aluno define a estrutura formal global da obra.

O aluno 2 explora o sistema harmónico dodecafónico, definindo uma série específica e realizando uma matriz harmónica, sobre a qual irá basear todo o conteúdo melódico-harmónico da sua peça para Trompete.

O aluno 3 define o objetivo de construir um conjunto de pequenas peças, à semelhança de uma Suite, com danças caracteristicamente populares. Escolhe começar pelo “Tango”. A professora aconselha o aluno a realizar uma pesquisa com o fim de perceber os padrões rítmicos e a estrutura formal do género a incluir na sua composição.

Sessão 3

Na sessão 3, todos os alunos apresentam algum material escrito. O aluno 2 apresenta o seu trabalho através de um software de edição de partituras, pelo que a sessão tutorial com o aluno se traduz essencialmente sobre a componente técnica de escrita no programa, as suas potencialidades e limitações, bem como a revisão de ferramentas (inserção de ligaduras, dinâmicas, quiáleras, entre outras). Na sessão individual com o aluno 1, trabalha-se o motivo melódico: formas de variação e de desenvolvimento. São exploradas várias opções e é construída uma base de gestos musicais de forma sistemática, através do emprego de lógicas de adição, inversão e contraste. O aluno 3 apresenta uma primeira secção do seu “Tango” já bastante desenvolvida, com a presença do elemento melódico e do seu acompanhamento. São propostas algumas alterações melódicas, de modo a potenciar o seu potencial expressivo e é discutido o progresso da obra. Em conjunto, são analisados auditivamente alguns excertos de obras representativas do género, investigadas no momento. A professora sugere um desenvolvimento harmónico na secção que se segue, de forma a introduzir sonoridades mais

complexas (Acordes com extensões de 7^a e 9^a), bem como a variação da Textura (inversão dos papéis de melodia e acompanhamento, introdução de momento homorrítmico desenvolvendo o padrão rítmico do acompanhamento) com o objetivo de estimular um pensamento criativo além das características regulares associadas ao gênero.

Sessões 4, 5 e 6

Nas sessões 4, 5 e 6 são trabalhadas as obras construídas a partir das ideias originais dos alunos, com recurso a audições exemplificativas relacionadas com os contextos escolhidos para cada obra. Os alunos apresentam maior autonomia nesta fase e participam nos momentos tutoriais dos restantes alunos, fazendo sugestões de melhoria ou partilhando obras ou excertos que já ouviram e acreditam ser úteis. Recorrem à professora para resolver questões notacionais e representação gráfica, bem como dúvidas na utilização do software de edição de partituras.

Sessão 7

A Sessão 7 é uma de apresentação e discussão. Os alunos prepararam a apresentação com base na realização de uma “Memória Descritiva”, onde descrevem o processo de construção da peça, bem como os recursos utilizados. Apenas o Aluno 2 apresenta a obra de uma forma auditiva, recorrendo ao software de edição para exemplificar o resultado sonoro da sua peça. O Aluno 1 e o Aluno 3 apresentaram somente a partitura, exemplificando os gestos musicais ao descrever oralmente o seu desenvolvimento ao longo do tempo. No momento de apresentação, indicaram ainda as obras em que se basearam ou que recorreram para complementar o seu processo criativo.

No remate da aplicação do Projeto em contexto real, retiram-se as seguintes conclusões:

- Todos os alunos desenvolveram o seu próprio processo composicional.
- Todos os alunos conseguiram compor uma obra para instrumento a solo.
- Todos os alunos exploraram técnicas composicionais que conheciam e selecionar as adequadas aos seus objetivos.
- Todos os alunos recorreram a audições, usando uma perspetiva analítica, com a perspetiva de ampliarem os seus conhecimentos e retirarem informações relevantes para o seu ato composicional.
- Todos os alunos procuram adequar a sua notação ao objeto musical que pretendiam sugerir. Um dos alunos aprendeu ainda a usar um software de edição de partituras.
- A aplicação do projeto fomentou ainda o espírito de equipa, apesar de ser inicialmente um desafio individual, baseado na partilha de problemas e soluções e na discussão coletiva.

4. Discussão de Resultados

Importa neste ponto lembrar os propósitos iniciais da investigação:

- Quais são as informações possíveis de obter através de um processo de Análise Musical exclusivamente através de um contacto auditivo?
- Quais são os benefícios da introdução de estratégias diferenciadas para atingir um mesmo objetivo?
- Como se pode guiar ou conduzir uma Audição?
- Como se pode promover a autonomia no processo de Análise?

Tendo em conta não só os resultados apresentados, que incluem as informações recolhidas nas várias fases de implementação das estratégias, é possível sintetizar em alguns pontos as aprendizagens decorridas da implementação da investigação:

- Após a habituação ao processo, de audição guiada por parâmetros, e ao treino de foco e atenção, verifica-se um crescimento na autonomia e desenvolvimento da atitude analítica e com o seu discurso.
- Não é possível realizar todo o processo analítico com qualidade e, principalmente com rigor, através do uso exclusivo da Audição para um aluno de Música nesta fase académica.
- É notório o desenvolvimento da acuidade ao longo da implementação do projeto, ao ser verificado uma maior adequação das terminologias a fenómenos musicais similares.
- É verificado que o tempo/número de audições necessário para a extração das informações é proporcional à duração das obras, bem como a experiência analítica (número de anos de contacto com a prática de Análise) é diretamente proporcional à diminuição desse tempo.
- A prática de audição ativa é motivadora e promove a participação ativa dos alunos em sala de aula.
- A prática de audição ativa em contexto de sala de aula promove o raciocínio crítico e a discussão interpares.
- A parametrização facilita o levantamento de dados, mas dificulta o processo analítico integral, na medida em que desconecta as relações entre parâmetros essenciais para um entendimento global dos estilos ou géneros e promove a uniformização ou uma visão simplista.
- A responsabilização e espaço/tempo de exploração promovem a autonomia, bem como a discussão e partilha, o que favorece o crescimento e a sensação de independência.
- A orientação através de parâmetros e questões orientadoras colocadas pelo professor resultam no aumento do foco, proporcionando uma maior agilidade na transição entre Fluxos Sonoros.
- A duração da exposição deve ser mediada, em intervalos entre 2 a 3 minutos, sob pena de perda de foco e memória de eventos passados.
- O conhecimento dos objetivos, bem como a compreensão coletiva do exercício, fomentam autonomia no desempenho das tarefas.

Justapondo com o apresentado por Priest (1998), parafraseando: onde sugere que a análise musical é frequentemente visual, mas que existe a possibilidade de que a imagem aural/auditiva do som possa ser suficiente para estimular uma ação analítica, quando apreendida – compreende-se que o desenvolvimento dessas competências analíticas através da Audição requer comprovadamente um longo processo de aprendizagem focado na acuidade auditiva.

Tendo em mente o fenómeno psicoacústico identificado por Nakajima, Sasami, Remijn e Ueda (2002) de “Fluxos Auditivos”, compreende-se e comprova-se a necessidade de guiar e orientar a Audição, desenvolvendo o foco e a atenção, neste caso, com fins analíticos. E considera-se por fim um aspeto positivo do “Bias in Auditory Perception” – “Preconceito em percepção auditiva” – apresentado por Sloos e McKeon (2005), quando no contexto da análise musical, se procuram experiências passadas para o entendimento do objeto musical em análise.

Por fim, relacionam-se as descobertas com a literatura sobre a aprendizagem da Música, lembrando o sugerido por Thomas Matthey (1917) de que “não há nada mais fatal para o nosso sentido musical do que ouvir sem escutar”, ou por Brian Ley (2004) que identifica Ouvir/Escutar como uma das quatro competências-base para a aprendizagem musical, e ainda por Robert Sidnell (1973), cujo primeiro ponto para a construção de qualquer metodologia de ensino em Música é a compreensão de que a “Música é uma Arte Aural/Auditiva”. Os alunos participantes nesta investigação, já no Curso Secundário de Música, têm uma experiência contínua no Ensino da Música há, pelo menos, 5 anos. Durante esse período, no entanto, desenvolveram mais competências relacionadas com a leitura e interpretação a partir do estímulo visual, do que competências auditivas. Depreende-se daqui a necessidade de construção de mais estratégias que promovam essas competências e proporcionem um Ensino-Aprendizagem holístico, em contacto com a Música no seu “estado natural”.

5. Conclusões

A aplicação das estratégias experimentais, em contexto de sala de aula, com o conjunto restrito de alunos, apontam para uma insuficiência no que ao estrito processo analítico diz respeito. No entanto, quanto ao processo de aprendizagem, a aplicação das estratégias fomentou o questionamento, a discussão e a partilha. Uma abordagem mista, que coloca a par e par a escrita e a audição, com o propósito de fazer conectar mais eficazmente as características visíveis com o fenómeno musical correspondente poderá influenciar em muito o desenvolvimento e o crescimento do Aluno dentro da disciplina, bem como contribuir para a variação das dinâmicas da aula.

É também de grande importância a capacidade da adaptação das estratégias ao contexto próprio dos alunos ou Turmas, que se sentem mais motivados quando participam ativamente nas estratégias propostas, propostas essas integrantes de várias capacidades e que lhes colocam desafios reais.

Assinala-se ainda que, apesar de esta investigação adstrita a esta área específica (ATC), é importante ainda reconhecer a concepção de transversalidade no estudo da Música e dos contributos das práticas englobantes (e englobadoras) de conhecimentos para o contexto geral da aprendizagem em Música.

Importa estudar a problemática da percepção auditiva e da cognição auditiva, no contexto teórico da Psicologia da Música, procurando revelar mais sobre os fenómenos psicoacústicos e processos de cognição auditiva e cognição musical, bem como no contexto teórico-prático do Ensino da Música. A convergência destes dois saberes permitirá a inovação e reforma nas práticas pedagógicas.

5. Bibliografia

- Arends, R. I. (2008). Aprendizagem baseada em problemas. In R. I. Arends, *Learning to Teach, seventh edition* (A. F.-E. Lda, Trad., pp. 379-407). Connecticut: McGraw-Hill Companies, Inc.
- Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M. J., & Vieira, S. (2009). Investigação-Ação: Metodologia Preferencial nas Práticas Educativas. (PPCMCM, Ed.) *Psicologia, Educação e Cultura*, XIII (2), 455-479.
- DeBellis, M. (1999). The Paradox of Musical Analysis. *Journal of Music Theory*, 43 (1), 83-99.
- Ley, B. (2004). Developing Musical Skills. In T. A. Music, *All Together! Teaching Music in Groups* (pp. 35-45). London: The Associated Board of the Royal Schools of Music (Publishing) Limited.
- Nakajima, Y., Sasaki, T., Remijn, G. B., & Ueda, K. (2002). Perceptual Organization of Onsets and Offsets of Sounds. *Journal of Physiological Anthropology and Applied Human Science*, 344-349.
- Matthay, T. (1917). *Musical Interpretation*. Boston, Mass.: The Boston Music Company.
- Portaria 229-A/2018, disponível no site ANQEP:
<https://www.anqep.gov.pt/np4/146.html>
- Priest, P. (1998). Putting listening first - a list of priorities. In G. Spruce, & G. Spruce (Ed.), *Teaching Music* (pp. 206-215). London: Routledge.
- Sidnell, R. (1973). The content of instruction, Learning experiences and instructional sequence. In S. Robert, *Building Instructional Programs in Music Education* (pp. 61-115). Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Sloos, M., & McKeown, D. (2015). Bias in Auditory Perception. *i-Perception*, 6 (5), Editorial.
- Thompson, W., & Schellenberg, E. G. (2002). Cognitive constraints on music listening. In C. R. Richard Colwell (Ed.), *The new handbook of research on music teaching and learning* (pp. 461-486). Oxford: Oxford University Press.

Apêndice 1

I – Autorização de Participação



Autorização de Participação

No âmbito do meu Mestrado em Ensino de Música – Universidade de Aveiro , eu, Leonor Abrunheiro, venho por este meio convidar o seu educando a participar no desenvolvimento do meu Projeto Educativo: “Análise Musical através da Audição”. Este é um projeto que pretende desenvolver as várias capacidades de Análise Musical, relacionadas com a disciplina de Análise e Técnicas de Composição, e que se irá desenvolver numa secção da aula de ATC do seu educando ao longo do 2.º Período.

O Projeto foi já aprovado em Direção Pedagógica e é fulcral para a conclusão do Mestrado acima mencionado.

A identidade do seu educando será protegida, sendo referida na publicação científica como “Aluno 1, Turma A”, p.e. Apenas a investigadora saberá a correspondência.

Sem mais a acrescentar, despeço-me com os melhores cumprimentos.

Eu, _____, autorizo o meu educando _____ a participar no Projeto Educativo “Análise Musical através da Audição” a desenvolver-se nos primeiros meses de 2019.

Autorizo ainda:

A gravação de voz; A recolha de textos escritos, não assinados;

Pombal, ___/___/2019 _____

II – Ficha de Audição

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE – UA
MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA 2.º Ano – ATC; 2018/19
Projeto Educativo – Implementação 1.º Ciclo de Aulas – Fase de Diagnóstico Ficha de Audição

Obra: _____ N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

Timbre	Estrutura/Forma	Harmonia
Melodia	Textura	Tempo

Obra: _____ N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

Timbre	Estrutura/Forma	Harmonia
Melodia	Textura	Tempo

Obra: _____ N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

Timbre	Estrutura/Forma	Harmonia
Melodia	Textura	Tempo

Obra: _____ N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

Timbre	Estrutura/Forma	Harmonia
Melodia	Textura	Tempo

Obra: _____ N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

Timbre	Estrutura/Forma	Harmonia
Melodia	Textura	Tempo

III – Ficha de Orientação

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE – UA
MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA 2.º Ano – ATC; 2018/19
Projeto Educativo – Implementação 1.º Ciclo de Aulas – Fase de Avaliação Ficha de Orientação

Atenta nas questões orientadoras da Audição, relacionadas com cada Parâmetro Musical em observação.

Timbre

- Quais são os instrumentos que ouço?
- Constituem uma Formação mais abrangente, conhecida?
- São utilizadas Técnicas Estendidas?
- Existem Sons Naturais ou Não Naturais?
- ...

Melodia

- A Melodia é uma característica importante desta obra?
- Há motivos melódicos predominantes? Como são?
- Há Texto? Como é realizada a Prosódia?
- Qual é o carácter da Melodia? A Articulação desempenha um papel importante? E o Ritmo?
- ...

Textura

- A obra é Polifónica?
- Existe Contraponto? Rítmico? Imitativo?
- Trata-se de uma Textura de Melodia e Acompanhamento? Como funciona o Acompanhamento?
- A Textura é construída em camadas?
- Existe Homorritmia ou Homofonia? É um exemplo de Melodia Harmonizada?
- ...

Forma

- Em quantas secções podemos dividir a obra?
- Há repetição de secções?
- As secções têm durações regulares?
- Há presença de Quadratura?
- ...

Harmonia

- Qual é o Sistema Harmónico utilizado? Há mudanças entre sistemas?
- Reconheces um Encadeamento Harmónico específico, como uma Cadência?
- Há Modulações? Tonais? Reais?
- ...

Tempo

- A obra apresenta um Tempo regular? Qual é o Andamento?
- Há alterações ao longo da obra?
- ...

IV – Teste / Ficha de Avaliação

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO E ARTE – UA
MESTRADO EM ENSINO DA MÚSICA 2.º Ano – ATC; 2018/19
Projeto Educativo – Implementação 1.º Ciclo de Aulas – Fase de Avaliação Ficha de Audição

I

Em trabalho de pares, analisa as obras, levantando informações sobre os parâmetros propostos.

Obra n.º 1

N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

FORMA

--	--	--	--

Timbre	Tempo
Melodia	Harmonia
Textura	

II

Em trabalho de pares, analisa as obras, levantando informações sobre os parâmetros propostos.

Obra n.º 2

N.º de Audições

1	2	3	4	5	6	7	8

FORMA

--	--	--	--	--	--

Timbre	Tempo
Melodia	Harmonia
Textura	

Realiza agora um comentário analítico, relacionando os dados obtidos e os parâmetros analisados, num texto organizado.

V – Obra do Aluno 1 [Estratégia n.º 2]

Allegro $\text{♩} = 80$

Lento e espressivo $\text{♩} = 55$

Handwritten musical score consisting of five staves. The notation is in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It features a melodic line with a slur over the first four notes and a dynamic marking of *mf* above the fifth measure. The second staff continues the melodic line with a slur over all notes. The third staff shows a melodic line with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *mf* above the final measure. The fourth staff is marked *leve* at the beginning and includes a dynamic marking of *mf* with a slur over the first two notes. The fifth measure of this staff is marked *ral.* and contains three slurs. The fifth staff starts with a dynamic marking of *mf* and a slur over the first two notes, followed by a slur over the next two notes. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line. The phrase "desaparece tudo" is written below the fifth staff.

VI – Memória Descritiva do Aluno 1 [Estratégia n.º 2]

Memória Descritiva (relativa à composição da peça)

A peça inicia com um sentimento de alegria, destacado pelas apojeturas presentes e arpejos descendentes e ascendentes. Este momento é escrito segundo a tonalidade de Fá M mas que por momentos é substituído por uma escrita segundo a 2ª transposição do modo VI de Messian, que lhe fornece um carácter atonal, sendo de seguida retomado à tonalidade inicial. Este momento alegre vai perdendo a sua intensidade, sendo reduzido para dinâmicas de “mp” e “p”. O movimento seguinte (“Lento e Expressivo”) tem como principal emoção a tristeza. A característica que se destaca é o recurso aos meios tons, que lhe conferem um ambiente mais melancólico. As pequenas frases, limitadas por respirações, reflectem o modo como o seu humano deixa de apresentar forças para as suas actividades, deixando-se levar por sentimentos mais negativos. Este momento vai ganhando força a partir do “acelerando e crescendo”, dando lugar a um momento mais intenso, destacado pelo uso de staccato, acentuações e apojeturas. Neste momento, representativo da raiva, é retomada a escrita sendo a 2ª transposição do modo VI de Messian, que, por lhe conferir um carácter atonal, intensifica a emoção vivida. O momento vai perdendo intensidade e energia e a partir do momento 60, existe uma recuperação de pequenos excertos de movimentos anteriores, que simbolizam, assim, a presença de múltiplas emoções que caracterizam o seu humano. Estas vão ganhando intensidade, retomando ao tema da raiva, que termina numa suspensão. A parte final remete à secção inicial, com a substituição de apojeturas ligadas a colcheias por tercinas, terminando com três notas pontuadas, representativas dos três diferentes temas presentes na obra.

VII – Memória Descritiva do Aluno 2 [Estratégia n.º 2]

1 A⁻ | B

6

10

14 A A' (expansão) A'' (modulação rítmica)

3

21 A''' (modulação rítmica 2 + expansão) A'''' (inversão)

3

26 A'''''' (repetição de gestos)

29 A'''''''' (diminuição) A'''''''''' (variação de articulação)

vib. vib.

pp mf f

VIII – Obra do Aluno 3 [Estratégia n.º 2]

Composição para Acordeão Solo



Valsa

Handwritten musical notation for the first system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (e.g., 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7). There are also some markings like 'mf' and 'p'.

Handwritten musical notation for the second system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are also markings like 'p' and '(B.S.)'.

Handwritten musical notation for the third system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are also markings like 'p' and 'pp'.

Handwritten musical notation for the fourth system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are also markings like 'p' and 'mf'.

Handwritten musical notation for the fifth system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are also markings like 'p', 'mf', and '(B.S.)'.

Handwritten musical notation for the sixth system of the waltz. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two flats. The notation includes various note values, rests, and fingerings. There are also markings like 'p' and 'mf'.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The music is written in G-flat major (two flats) and 3/4 time. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various ornaments and dynamics.

- System 1:** Treble clef has a 3/4 time signature. The melody features a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There are triplets of eighth notes in the treble line.
- System 2:** The melody continues with a dotted quarter note G^b and a quarter note F^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There are triplets of eighth notes in the bass line.
- System 3:** The melody has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There is a wavy line above the treble staff labeled "glissando".
- System 4:** The melody has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There are chords in the bass line labeled Ab, Bb, and Cb.
- System 5:** The melody has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There are chords in the bass line labeled Ab, Bb, and Cb.
- System 6:** The melody has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. The bass line has a quarter note G^b, a quarter note F^b, and a dotted quarter note G^b. There are chords in the bass line labeled Ab, Bb, and Cb.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingering numbers (1-4) are written above notes. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte) are present. The score concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

TAV60



Handwritten musical score for guitar in 2/4 time. The score consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The piece is in a key with one flat (F major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various chords, dynamics (p, f), and articulation marks (accents, slurs). The chords are labeled as follows:

- System 1: Am, E7
- System 2: Am, A, Dm, A
- System 3: E7, A, G, A, D
- System 4: D, B, C, F7, Bm
- System 5: Bb, Bb, Am, Ab, Db
- System 6: Db, bb, bb, cb, ba, cb, Fm, Fb, Am

IX – Memória Descritiva do Aluno 3 [Estratégia n.º 2]

Memória Descritiva/Análise

A minha composição é composta por 2 adiantos: uma melodia e um tango. Na melodia é composta por A e B em que a A é o tema. Também é composta por 2 variações, mais uma em La b1, também a parte B é composta por 2 variações, mais uma também em La b1. A minha melodia está em Dm.
As variações em La b1 não mudam a altura dos compassos. Também existe ajeitamentos para dar mais ênfase à melodia e ligaduras de prolongação.

No tango a tonalidade está em La. Não tem qualquer repetição. O padrão rítmico é sempre igual com staccato. Tem compasso binário. Antes de ir para a parte B existe uma suspensão. Também existe alguns dinâmicos.
Mais no final da obra existe acordes m/12 com dominantes uns dos outros até chegar à tonalidade original.
No c. 8 ~~o~~ existe uma nota alterada que nos leva a Fm.

2.ª Parte

INTRODUÇÃO

No âmbito da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada do Mestrado em Ensino – Variante de Análise e Técnicas de Composição, realizei o Estágio na Academia de Música de Vilar do Paraíso, sob orientação científica do professor Doutor Evgueni Zoudilkine e orientação do professor Mestre Nuno Jacinto.

A Prática de Coadjuvação Letiva foi realizada com a turma de 3.º Ano de Análise e Técnicas de Composição. A turma era composta por 9 alunos, 4 do sexo masculino e 5 do sexo feminino, a frequentar o Curso Secundário de Instrumento. A turma é caracterizada como participativa e interessada. A sala de aula continha como materiais de apoio: mesas dispostas em filas paralelas, dois quadros, projetor multimédia, sistema de som integrado e um piano/teclado eléctrico. A disposição da sala traduz um modelo clássico de gestão organizacional, onde o professor circula, em frente a todos os alunos.

Além desta, assisti ainda às aulas da Classe de Coro Juvenil, leccionadas pela professora Patrícia Quinta. A caracterização do espaço e o funcionamento das aulas poderá ser encontrada em secção própria, no seguimento do presente relatório.

Caracterização da Escola

A Academia de Música de Vilar do Paraíso “é uma escola particular de ensino artístico especializado em Música e em Dança, fundada em 1979. Com autonomia pedagógica desde 2007, contempla os regimes integrado, articulado, supletivo e livre, desde o pré-escolar ao ensino secundário”.⁸

⁸ In “Projeto Educativo **AMVP** 2018-2021”

As instalações onde se encontra em funcionamento foram construídas de raiz em 2009, reunindo as condições exigidas pelo Ministério de Educação para o ensino integrado e permitindo uma oferta educativa mais alargada. Conta com uma miríade de espaços de formação geral e especializada, bem como de outras naturezas. Estes encontram-se também equipados para as várias necessidades, advindas da variedade de áreas pedagógicas.

“A AMVP encontra-se assim integrada no Sistema Nacional de Educação, gozando das prerrogativas das pessoas colectivas de utilidade pública.”

A sua Missão é pontuada por quatro conceitos de base – “Arte”, “Motivação”, “Vinculação” e “Partilha” – e orienta-se pelos seguintes objetivos:

- “Promover os valores humanos nas vertentes educativa, artística e sociocultural;
- Apoiar e dinamizar a formação e qualificação dos seus colaboradores;
- Valorizar a responsabilidade social, prestando serviços de interesse cultural e artístico à comunidade envolvente;
- Fomentar a colaboração com outras instituições e organismos na realização de atividades e projetos de interesse comum.”

A Academia apresenta um Modelo Pedagógico onde defende os princípios de um Ensino Integral, Personalizado, Inter e Transdisciplinar. Na sua visão, a Escola deve ser diferenciada e deve promover uma melhoria contínua, bem como a participação e abertura à comunidade. O Corpo Docente é constituído por uma centena de professores e caracterizado como uma equipa diversificada e multidisciplinar, com habilitações comprovadas, profissionalizados e com experiência pedagógica e carreiras artísticas profissionais reconhecidas.

É uma escola muito ativa, realizando projetos internos e externos, de maior ou menor dimensão: da audição interna de classe ao espectáculo em colaboração com a Banda Sinfónica Portuguesa e a Academia de Música de Costa Cabral, na sala Suggia da Casa da Música, ou ainda, à participação em Concursos Internacionais (pela Europa e Estados Unidos da América).

A Academia descreve a sua estrutura organizacional da seguinte forma:

3.1. Estrutura organizacional

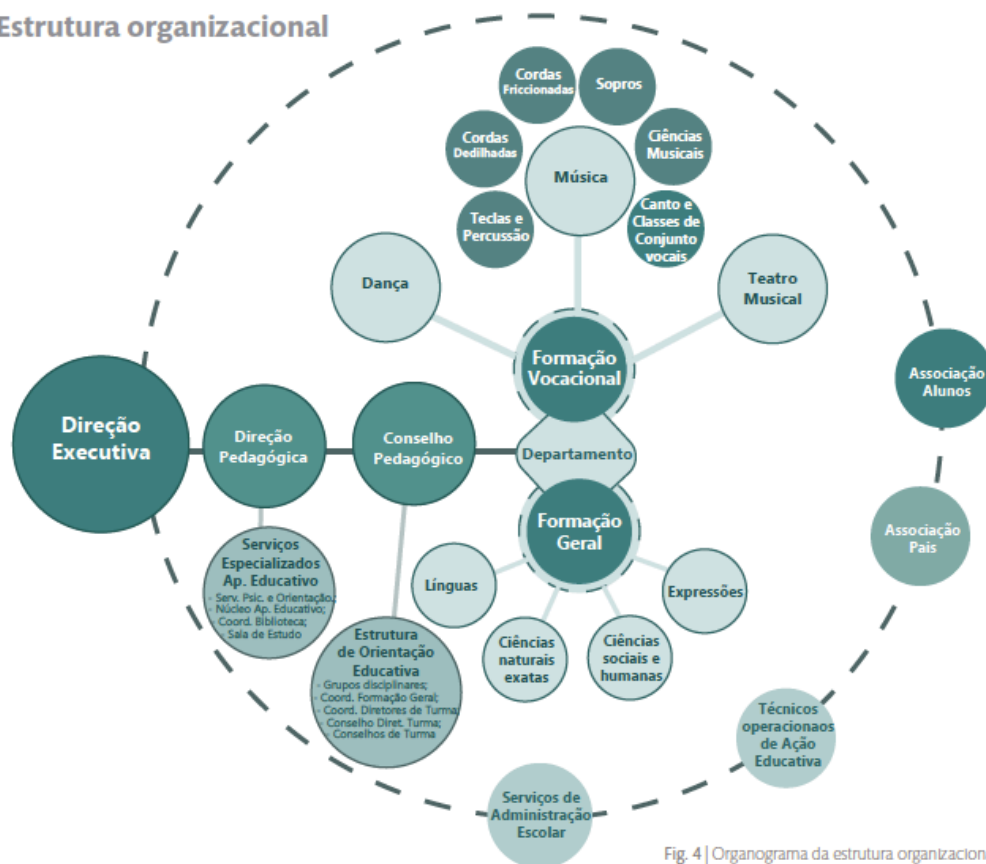


Fig. 4 | Organograma da estrutura organizacional.

A Academia estabelece ainda parcerias e protocolos com várias instituições locais (Escolas Básicas, Secundárias e Agrupamentos de Escolas), bem como outras entidades, das quais se destacam: a Universidade de Aveiro, Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, Arts Education School of London e a Fundação Serralves. É membro da Associação de Estabelecimentos de Ensino Particular e Cooperativo e da Associação Portuguesa de Instituições de Música.

1. Relatórios das Aulas Assistidas

1.1 Análise e Técnicas de Composição

Análise e Técnicas de Composição		
Aula Assistida n.º 1	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 4 Out 2018
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Modulações a Tons Próximos• Forma-Sonata: “Sonata n.º 1”, L. Beethoven	<ul style="list-style-type: none">– Cifrar funcionalmente acordes;– Ler e interpretar cifras, numa escrita polifónica a 4 vozes;– Identificar cadências;– Realizar um esquema de Tons Próximos;– Identificar elementos temáticos;– Identificar Ritmo Harmónico

Descrição

A aula inicia com a correção do trabalho de casa: Harmonização de Baixo Cifrado com processos de Tonicização, em Polifonia a 4 Vozes. Individualmente, o professor identifica as dificuldades em realizar o trabalho e adopta um exemplo, transcrito para o quadro da sala, para correção em conjunto.

A segunda tarefa é a Análise Harmónica do Coral n.º 234, “Gott Lebet noch”, J. S. Bach. O professor acompanha ao piano, acorde a acorde, enquanto os alunos analisam as Funções Tonais e Inversões, oralmente, através da partitura. Realizam a análise de duas frases, ficando as restantes para trabalho de casa.

Em terceiro lugar, a análise integral da “Sonata n.º 1”, de L. Beethoven. O professor fornece a partitura e apresenta uma gravação da obra. Os alunos escutam, acompanhando a partitura. O professor aborda o contexto histórico através de perguntas relacionadas com a época, o género e o compositor. É realizado o esquema de Tons Próximos Diretos e Indiretos. A Análise Formal é feita oralmente, identificando os elementos e as secções da obra, acompanhada ao piano pelo professor. Com ela, a identificação de motivos melódicos e a cifragem harmónica dos temas, bem como a caracterização textural dos mesmos.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 2	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 11/Out/2018
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Acordes Alterados• Forma-Sonata: “Sonata n.º 1”, L. Beethoven (cont.)	<ul style="list-style-type: none">– Cifrar funcionalmente acordes;– Ler e interpretar cifras, numa escrita polifónica a 4 vozes;– Identificar Notas Ornamentais;– Identificar Encadeamentos Harmónicos Comuns e a presença de Acordes Alterados: 6.ª Napolitana;

Descrição

A aula inicia com a correção do trabalho de casa: restante análise harmónica do Coral n.º 234, “Gott Lebte noch”, J. S. Bach. O professor acompanha ao piano, a correção é feita oralmente e é revista a presença de Notas Ornamentais.

O professor apresenta uma ficha de resumo teórico-prática, com excertos musicais que exemplificam a presença de Acordes de 6.ª Napolitana, em Encadeamentos Harmónicos Tonais. O Acorde é apresentado no quadro, em comparação com um Encadeamento inalterado. O professor exemplifica ao piano. Os excertos são analisados, oralmente, com acompanhamento ao piano. Para casa, os alunos levam um Baixo Cifrado, com o novo acorde, para realizar em Polifonia a 4 vozes.

A Análise da Sonata de Beethoven é continuada. Através do questionamento, os alunos chegam a conclusões distintas: surge uma discussão sobre o carácter ambíguo da análise e a importância de uma boa argumentação, baseada em factos materiais.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 3	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 18/Out/2018
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Acordes Alterados	<ul style="list-style-type: none">– Cifrar funcionalmente acordes;– Ler e interpretar cifras, numa escrita polifónica a 4 vozes;– Identificar Encadeamentos Harmónicos Comuns e a presença de Acordes Alterados, com 6.ª Aumentada (Alemã, Francesa, Italiana e Suíça);

Descrição

A aula inicia com a correção do trabalho de casa: o exemplo de um aluno é transcrito no quadro, é corrigido em conjunto e são exploradas as alternativas possíveis. O exercício é tocado no piano e cantado em coro a capella.

O professor apresenta uma ficha de resumo teórico-prática, com excertos musicais que exemplificam a presença de Acordes de 6.ª Aumentada (Francesa, Alemã, Italiana (e Suíça)), em Encadeamentos Harmónicos Tonais. Os Acordes são apresentados no quadro, em comparação com um Encadeamento inalterado. O professor exemplifica ao piano. Os excertos são analisados, oralmente, com acompanhamento ao piano. Os alunos são convidados a explicar as diferenças entre os vários acordes, em palavras suas.

Para casa, os alunos levam um Baixo Cifrado, com os novos acordes, para realizar em Polifonia a 4 vozes.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 4 Turma: 3.º Ano/12.º Ano Data: **25|Out|2018**
Prof. Nuno Jacinto 9 alunos Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Acordes Alterados	<ul style="list-style-type: none">– Cifrar funcionalmente acordes;– Ler e interpretar cifras, numa escrita polifónica a 4 vozes;– Identificar Encadeamentos Harmónicos Comuns e a presença de Acordes Alterados: 6.^a Aumentada (Alemã, Francesa, Italiana e Suíça) e 9.^a Dominante;

Descrição

A aula inicia com a correção do trabalho de casa: o exemplo de um aluno é transcrito no quadro, é corrigido em conjunto e são exploradas as alternativas possíveis. O exercício é tocado no piano e cantado em coro a capella.

O professor apresenta o Acorde de 9.^a Dominante, expondo teoricamente no quadro: em Dó Maior, as suas inversões e exemplos de melhor condução harmónica em Polifonia a 4 vozes. Como trabalho de casa, a Harmonização de um Baixo Cifrado com o novo Acorde.

Os alunos expõem dúvidas sobre os seus temas de Projeto de Aptidão Artística (PAA). A conversa em conjunto leva ao surgimento de ideias, exemplos e sugestões para a realização deste trabalho individual de conclusão de Secundário.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 5	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 22Nov12018
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Concerto de Santa Cecília• Revisão de Conteúdos: Forma-Sonata e Harmonia Tonal com acordes alterados	<ul style="list-style-type: none">– Participar nas atividades extracurriculares realizadas pela Escola;– Contactar com contextos de representação e performance reais;– Identificar, na partitura, as secções de uma obra em Forma-Sonata;– Identificar e Cifrar Encadeamentos Harmónicos Comuns e a presença de Acordes Alterados: 6.^a Napolitana.

Descrição

A aula dividiu-se em dois momentos e dois espaços da Escola. Os alunos e os professores assistiram ao Concerto de Santa Cecília, organizado pela escola, em celebração da data destinada à Santa Cecília, padroeira da Música. No auditório 3, reuniram-se várias turmas que, interrompendo as suas atividades letivas, assistiram às performances levadas a cabo por professores e uma seleção de alunos mais avançados.

De seguida, as turmas voltaram às respectivas salas, dando continuidade ao trabalho curricular. A turma de ATC 3, conduzida pela professora substituta analisou formalmente a obra “Eine Kleine Nachtmusik”, de W. A. Mozart, estabelecendo também o plano tonal. De seguida, iniciou a análise harmónica ao *Lied* “Wie Melodien zieht es mir”, op. 105.1, de J. Brahms. A obra foi escutada integralmente e a análise realizada compasso a compasso, até ao final da primeira secção. Analisaram-se ainda as primeiras frases do coral “Jesu, meine Freunde”, BWV 227, introduzindo o acorde meio-diminuto.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 6	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 29Nov12018
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Acorde meio-diminuto• Textura: Melodia e Acompanhamento• Género “Lied”	<ul style="list-style-type: none">– Realizar Análises Harmónicas, cifrando encadeamentos e identificando notas ornamentais;– Identificar e caracterizar o género de “Lied” Romântico;– Realizar uma análise formal;

Descrição

A aula inicia com a continuação da análise harmónica do coral “Jesu, Meine Freunde”, BWV 227, iniciada na aula anterior. Acorde a acorde, o professor acompanha ao piano, enquanto os alunos descrevem, cifrando, os encadeamentos harmónicos presentes e as notas ornamentais aí presentes. O acorde meio-diminuto é isolado, no quadro, e caracterizado pelos alunos e pelo professor, que demonstra a função do acorde também ao piano.

A segunda tarefa é a continuação da análise do *Lied* “Wie Melodien zieht es mir”, op. 105.1, de J. Brahms. A análise harmónica, de secção em secção, revela os vários processos de tonicização e modulação, bem como agregados com extensões harmónicas de 9.^a e acorde de 6.^a Napolitana.

Na última secção da aula, o professor indica a matriz do teste escrito a realizar-se na aula seguinte e os alunos tiram dúvidas sobre alguns dos processos harmónicos estudados ao longo do período.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 7

Turma: 3.º Ano/12.º Ano

Data: 24/Jan/2019

Prof. Nuno Jacinto

9 alunos

Duração: 135 minutos

Conteúdos

Objetivos

- **Harmonia Tonal: Modulações a Tons Afastados**

- Identificar processos de Modulação Harmónica;
- Identificar e Realizar Encadeamentos Harmónicos Modulantes (troca de Modos), através de 4 processos;

Descrição

O professor começa por fazer uma revisão oral dos conteúdos relacionados com Modulações por nota comum e cromáticas, abordados em aulas anteriores. A aula segue com Modulações por Troca de Modos. O assunto é primeiramente abordado de uma forma teórica, representando graficamente as funções harmónicas no quadro da sala. São abordados encadeamentos harmónicos representativos, acompanhando ao piano, através de quatro processos: através da Dominante, da Subdominante, da Sobretónica e da Sensível.

Em seguida, os alunos executam exercícios técnicos – Baixo Cifrado – onde são propostos os vários tipos de Modulações abordados anteriormente. O professor acompanha o desenvolvimento das tarefas, individualmente, e toca as várias soluções ao piano.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 8

Turma: 3.º Ano/12.º Ano

Data: 21/Fev/2019

Prof. Nuno Jacinto

9 alunos

Duração: 135 minutos

Conteúdos

Objetivos

- **Harmonia Tonal: Modulações a Tons Afastados**

- Identificar processos de Modulação Harmónica;
- Identificar e Realizar Encadeamentos Harmónicos Modulantes (por enarmonia);

O professor inicia a aula revendo o conceito de Enarmonia e coloca no quadro um exemplo polifónico (a 4 vozes), convidando a turma a uma análise harmónica, oralmente. O exemplo contém uma Modulação de Sol M para Dób M. A turma descobre que o processo representado é, na verdade, uma Modulação por nota comum, apesar de, aparentemente se tratar de um caso de enarmonia. Então, representando graficamente no quadro, explora teoricamente os vários formatos de um acorde (e encadeamento) enarmónico de 7.^a da Sensível e os vários (possíveis) destinos dessa função. Ilustra auditivamente, tocando ao piano, e fornece um exemplo polifónico (a 4 vozes).

Os alunos resolvem, em aula, um exercício técnico, polifónico, pensando em 4 modulações alternativas, a partir da tonalidade original de lá menor. O professor acompanha, esclarecendo dúvidas, sugerindo opções e corrigindo. Os alunos levam dois exercícios similares, a partir de tonalidades diferentes, para realizar como trabalho de casa.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Assistida n.º 9	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 71Mar12019
Prof. Nuno Jacinto	9 alunos	Duração: 135 minutos

Conteúdos	Objetivos
<ul style="list-style-type: none">• Harmonia Tonal: Modulações a Tons Afastados• Nocturno em Mi m, F. Chopin	<ul style="list-style-type: none">– Identificar processos de Modulação Harmónica;– Realizar Encadeamentos Harmónicos Modulantes (por enarmonia) em polifonia a 4 vozes;– Analisar harmonicamente uma obra para piano, do período Romântico;

A aula inicia com uma interação sobre as apresentações finais (aula dada n.º 4, 28 de Fevereiro), onde os alunos descrevem as atividades realizadas à medida que o professor coloca questões.

De seguida, uma aluna disponibiliza-se para transcrever no quadro da sala um dos exercícios levados como trabalho para casa, para discussão em conjunto e correção. Os alunos colocam questões em relações aos exemplos dados na aula anterior e é feita a revisão oralmente, usando o quadro como suporte e o piano como acompanhador.

Como trabalho de casa, os alunos levam um exercício de técnicas onde devem realizar 12 a 16 compassos, polifonia a 4 vozes ou para piano, onde haja: uma modulação a tons afastados, a aplicação de acordes alterados (6.^a), a variação do ritmo harmónico, uma linha melódica consistente e o retorno à tonalidade principal.

O professor apresenta uma ficha de trabalho com vários excertos de obras que apresentam diferenciados processos de Modulação. Os alunos realizam, analisando em aula dois excertos, em conjunto. O professor toca os excertos ao piano, quando necessário.

Na última secção da aula, analisa-se harmonicamente, oralmente e com acompanhamento ao piano, o Nocturno em Mi menor de Frederick Chopin – o trabalho foi parcialmente realizado numa aula anterior (até ao compasso 5). A análise harmónica é retomada a partir daí, acorde a acorde, sendo destacadas as notas ornamentais.

1.2 Classe de Conjunto

Classe de Conjunto		
	Turma: Coro Juvenil	Introdução
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: ao longo de todas as aulas

O espaço atribuído para a realização desta aula é o Auditório 3. É uma sala ampla, com bancadas amovíveis e um espaço amplo, onde se encontra um piano de cauda. A sala possui ainda uma zona de arrumos, onde estão disponíveis cadeiras e estantes, de número elevado.

Todas as aulas iniciam com um momento de Aquecimento, que inclui um ou mais dos exercícios de cada área, descritos em seguida. Além de criar a disponibilidade física para o ato de cantar, marca ainda o início dos trabalhos. De seguida, os alunos preparam o espaço, adequando-o às necessidades do Coro, colocando cadeiras e estantes, em semicírculo, em volta do piano. Os alunos organizam-se por naipes (Soprano, Contraltos, Barítonos). Esta estrutura organizada da aula é instituída pela professora desde o início do ano letivo: torna-se um método de trabalho que os alunos compreendem e ao qual aderem automaticamente, facilitando a dinâmica da aula. Como estagiária, participei ativamente em todas as aulas, acompanhando os aquecimentos e facilitando a leitura, ao piano, a convite da professora. No 2.º Período, destaco ainda as duas aulas que foram dadas por mim, dividindo a turma em dois grupos (vozes femininas e masculinas) – aulas 12 e 13 – onde realizei o momento de aquecimento e orientei o ensaio com o grupo feminino, de forma a trabalhar especificamente com as duas vozes femininas.

Classe de Conjunto		
Aquecimento(s)	Turma: Coro Juvenil	Compilação
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: ao longo de todas as aulas

Descrição

- Exercícios de respiração, em grupo e em círculo, com foco:**
 - Na respiração acompanhada de gestos dinâmicos (“in” e “out”);

- Em consoantes friccionadas (“sss”, “fff”, “ffff”)
- Em diferentes ritmos (“inspira rápido, expira lento”, “inspira e expira rápido”, etc.)
- Na acção do diafragma

2. Exercícios de Consciencialização do Corpo, em grupo aberto pela sala, com foco:

- Na descontração do corpo;
- No relaxamento do pescoço e dos ombros;
- No esterno (subido);

3. Vocalizos:

- Motivos melódicos arpejados (“u-u-u-u-u”, “i-i-á-á-i”; “I sigh to sing”)
- Nota repetida, salto e descida diatónica (“I wanna dance with somebody”) – vivo, enérgico, com movimento físico (opcional)
- Intervalo de 5.^aP, descendente (“brrrr”, “á-íá-á”)
- Movimento diatónico descendente (“mai, mai, mai”, “ri-u, ri-u, ri-u, ri”)

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 1	Turma: Coro Juvenil	Data: 8 Out 2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“Silent Night”, arr. Pentatonix	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura, acompanhada ao piano, voz a voz (com sílaba neutra, depois com texto) da 1.^a e 2.^a secções da obra; – Leitura harmónica (a 3 vezes).
“African Noel”, arr. Victor Johnson	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura rítmica, falada, a 3 vezes, da 1.^a secção da obra;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Leitura melódica e harmónica; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 2	Turma: Coro Juvenil	Data: 15 Out 2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“Silent Night”, arr. Pentatonix	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados na última aula;

“African Noel”	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura rítmica, percutida com palmas, a 3 vezes, da 1.ª secção da obra que contém entradas imitativas; – Leitura, acompanhada ao piano, voz a voz (com sílaba neutra, depois com texto) da 1.ª e 2.ª secções da obra;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Leitura melódica e harmónica; 	

Classe de Conjunto

Aula Assistida n.º 3	Turma: Coro Juvenil	Data: 22Out2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“Silent Night”, arr. Pentatonix	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura, voz a voz, até ao final; – Trabalho harmónico, em secções específicas, parando em sílabas e num andamento mais lento.
“Chattanooga Choo Choo”, Harry Warren (SSA + piano)	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura melódica, por imitação, voz a voz, da 1.ª secção; – Leitura rítmica, com texto, esclarecendo o processo de imitação e construção inicial; – Leitura harmónica, a 3 vezes, com acompanhamento ao piano.
“O Conto das 3 Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura, acompanhada ao piano, das primeiras três canções da obra: com texto, em uníssono.
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Compreensão Formal das obras; • Leitura em conjunto; 	

Classe de Conjunto

Aula Assistida n.º 4	Turma: Coro Juvenil	Data: 5INovi2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“Silent Night”, arr. Pentatonix	<ul style="list-style-type: none"> – trabalho de integração de secções: leitura do início ao fim, transições específicas; – trabalho vocal sobre ressonâncias e projeção: importância, técnica vocal adaptada às vogais do texto, voz a voz.
“O Conto das 3 Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long	– revisão dos conteúdos abordados na última aula;
“African Noel”	– leitura harmónica integral, com acompanhamento ao piano;
“Chattanooga Choo Choo”, Harry Warren (SSA + piano)	<ul style="list-style-type: none"> – leitura da 2.^a e 3.^a secção, melódica, voz a voz, com texto: com particular na intenção musical, projeção e dicção; – leitura harmónica, a 3 vozes, com acompanhamento ao piano.
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Compreensão Formal das obras; • Compreensão Harmónica e Afinação; 	

Classe de Conjunto

Aula Assistida n.º 5	Turma: Coro Juvenil	Data: 12Novi2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“African Noel”	<ul style="list-style-type: none"> – leitura melódica, voz a voz, identificando erros e corrigindo; – trabalho de transição entre secções e compreensão formal: repetição de frases específicas, em leitura harmónica;
“O Conto das 3 Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long	– leitura das restantes canções da obra: em uníssono e a vozes, em secções específicas;

<p>“Chattanooga Choo Choo”, Harry Warren (SSA + piano)</p>	<ul style="list-style-type: none"> – trabalho sobre integração de secções: leitura integral, especial atenção no último momento (modulação harmónica); – trabalho vocal: focado nas ressonâncias de cabeça, através de vocalizos contextualizados na obra, para secções mais exigentes a nível vocal (notas agudas, grandes altos melódicos) – voz a voz;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação das obras; • Compreensão Harmónica e Afinação; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 6	Turma: Coro Juvenil	Data: 19Novi2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“African Noel”	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados na última aula; – execução integral da obra, acompanhada ao piano, em postura formal de performance;
“Silent Night”, arr. Pentatonix	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados sobre a obra; – execução integral da obra, acompanhada ao piano, em postura formal de performance;
“Chattanooga Choo Choo”, Harry Warren (SSA + piano)	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados sobre a obra; – execução integral da obra, acompanhada ao piano, em postura formal de performance;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação expressiva das obras; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 7	Turma: Coro Juvenil	Data: 26Nov12018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“O Conto das 3 Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados sobre a obra; – trabalho para a memorização: conteúdo narrativo da obra, repetição integral com acompanhamento ao piano ou sobre secções problemáticas.
“Chattanooga Choo Choo”, Harry Warren (SSA + piano)	<ul style="list-style-type: none"> – revisão dos conteúdos abordados sobre a obra; – correção de erros em linhas melódicas específicas, voz a voz; – trabalho vocal: focado na respiração, energia de performance e de ressonâncias de cabeça; – execução integral da obra, acompanhada ao piano, em postura formal de performance;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação expressiva das obras; • Construção do sentido crítico e auto-análise – identificação de erros; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 8	Turma: Coro Juvenil	Data: 31Dez12018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Projeto Externo: “Conto das Três Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long, em colaboração com a Banda Sinfónica Portuguesa e o Coro Juvenil da Academia de Música de Costa Cabral	<ul style="list-style-type: none"> – Ensaio com o maestro titular da Banda Sinfónica Portuguesa (Francisco Ferreira), acompanhado ao piano;

- Ensaio com todos os grupos corais da escola, participantes no projeto;
- O maestro conduz o ensaio, os professores assistem, participando pontualmente na construção de uma postura formal, de ensaio e de trabalho, atuando junto dos alunos.

Objetivos

- Aplicação da Técnica Vocal nas obras;
- Performance Integral: interpretação expressiva das obras;
- Participação Colaborativa em Projeto Escolar;
- Desenvolvimento de uma postura formal adequada ao trabalho conjunto;

Classe de Conjunto

Aula Assistida n.º 9	Turma: Coro Juvenil	Data: 10Dez 2018
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
<p>Projeto Externo: “Conto das Três Árvores”, Allen Pote e Tom S. Long, em colaboração com a Banda Sinfónica Portuguesa e o Coro Juvenil da Academia de Música de Costa Cabral</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Ensaio com o maestro titular da Banda Sinfónica Portuguesa (Francisco Ferreira), acompanhado ao piano; – Ensaio com todos os grupos corais da escola, participantes no projeto; – O maestro conduz o ensaio, os professores assistem, participando pontualmente na construção de uma postura formal, de ensaio e de trabalho, atuando junto dos alunos.
<h3>Objetivos</h3>	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação expressiva das obras; • Participação Colaborativa em Projeto Escolar; • Desenvolvimento de uma postura formal adequada ao trabalho conjunto; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 10	Turma: Coro Juvenil	Data: 21Jan12019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
“Libertango”, arr. Oscar Escalada, SSA + Piano	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura harmónica da 1.^a e 2.^a secções (revisão de conteúdos anteriores); – Leitura melódica, voz a voz, das últimas secções, acompanhada ao piano;
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal na obra; • Leitura melódica e harmónica; • Construção do sentido crítico e auto-análise – identificação de erros; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 11	Turma: Coro Juvenil	Data: 28Jan12019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Projeto Interno (Estúdio de Ópera): Corais “Es lebe Sarastro” e “Das klinget so herrlich”, Flauta Mágica, W. A. Mozart	<ul style="list-style-type: none"> – A professora revela a participação do coro juvenil no projeto do estúdio de ópera e contextualiza a história e a função do coro; – Leitura melódica, voz a voz, com acompanhamento ao piano: primeiro com sílaba neutra, depois com texto (traduzido em português)
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal na obra; • Leitura melódica e harmónica; • Compreensão Harmónica e Afinação; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida [e dada] n.º 12	Turma: Coro Juvenil	Data: 4IFev12019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Coral “Das klinget so herrlich”, Flauta Mágica, W. A. Mozart	<ul style="list-style-type: none"> – A professora divide a turma em naipes (vozes femininas e masculinas): a estagiária dirige o ensaio feminino para fazer a leitura do coral “Triumph, Triumph”;
Coral “Triumph, Triumph”, Flauta Mágica, W. A. Mozart	<p>(com a estagiária)</p> <ul style="list-style-type: none"> – Leitura rítmica: com sílaba neutra e depois com texto; – Leitura melódica, voz a voz, com acompanhamento ao piano; – Exploração da estrutura da obra, visando a memorização: as alunas descrevem com palavras suas o conteúdo narrativo do texto e depois, usando o texto traduzido, em recitação rítmica memorizada.
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal na obra; • Leitura melódica e harmónica; • Compreensão Harmónica e Afinação; • Compreensão Formal e Conteúdo Literário da obra; • Memorização; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida [e dada] n.º 13	Turma: Coro Juvenil	Data: 18Fevl2019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Corais da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart	<ul style="list-style-type: none"> – A professora divide a turma em naipes (vozes femininas e masculinas): a estagiária dirige o ensaio feminino.
“Lollipop”, arr. SSA + Piano	<p>(com a estagiária)</p> <ul style="list-style-type: none"> – As alunas explicam a estrutura da obra, em forma de revisão de conteúdos; – Leitura integral da obra: identificação de dúvidas e problemas;

	<ul style="list-style-type: none"> – Trabalho seccional: correcção de linhas melódicas de cada voz e leitura harmónica a duas vezes, com texto; – Leitura rítmica com texto; – Exploração de técnicas para o “pop”, sugerido na obra como “com o dedo na boca”;
<p>Corais “Es lebe Sarastro”, “Triumph” e “Das klinget so herrlich” da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Já em conjunto: revisão dos conteúdos dados em aulas anteriores, fazendo a execução integral dos corais, com acompanhamento ao piano e ainda com partitura.
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal na obra; • Leitura melódica e harmónica; • Compreensão Harmónica e Afinação; • Compreensão Formal e Conteúdo Literário da obra; • Memorização; 	

Classe de Conjunto		
Aula Assistida n.º 14	Turma: Coro Juvenil	Data: 25IFevl2019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
<p>Coral “Heil sei euch Geweihten” da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Leitura melódica, voz a voz: com sílaba neutra e depois com texto; – Leitura harmónica, frase a frase, com acompanhamento ao piano;
<p>Corais “Es lebe Sarastro”, “Triumph” e “Das klinget so herrlich” da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart</p>	<ul style="list-style-type: none"> – Revisão dos conteúdos, trabalhando para a memorização: repetição de secções e integral, lembrando o conteúdo narrativo do texto e a sequência de eventos.
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal na obra; • Leitura melódica e harmónica; • Compreensão Harmónica e Afinação; • Compreensão Formal e Conteúdo Literário da obra; • Memorização; 	

Aula Assistida n.º 15	Turma: Coro Juvenil	Data: 31Mar12019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Corais da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart	<ul style="list-style-type: none"> – Ensaio com o Encenador e Coreógrafa: trabalho de representação, em grupo, focado no carácter dos personagens desempenhados pelo coro e nas marcações em palco; – Execução dos corais em cena: orientados pelo encenador e pela professora, os alunos integram a cena, cantando de memória, acompanhados ao piano; – Na segunda parte da aula: Revisão dos corais, corrigindo erros detectados em cena e trabalhando a projeção vocal e as ressonâncias (focando na respiração, energia e intenção musical).
Objetivos	
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação expressiva das obras; • Participação Colaborativa em Projeto Escolar; • Aplicação de uma postura formal adequada ao trabalho conjunto; 	

Aula Assistida n.º 16	Turma: Coro Juvenil	Data: 10IMar12019
Prof. Patrícia Quinta	25 alunos	Duração: 120 minutos

Conteúdos	Descrição
Corais da “Flauta Mágica”, W. A. Mozart	<ul style="list-style-type: none"> – Revisão dos conteúdos musicais dos vários momentos de apresentação em grupo, na ópera; – Trabalho sobre a memorização (repetição integral acompanhada)

ao piano, esclarecimento da estrutura)
Objetivos
<ul style="list-style-type: none"> • Aplicação da Técnica Vocal nas obras; • Performance Integral: interpretação expressiva das obras; • Participação Colaborativa em Projeto Escolar; • Aplicação de uma postura formal adequada ao trabalho conjunto;

2. Relatórios das Aulas Dadas

2.1 Enquadramento

Em parceria com o professor cooperante, foi escolhido um tema único a ser abordado nas 4 aulas dadas pela Estagiária – ORQUESTRAÇÃO. O tópico será abordado de uma forma holística, permitindo abordar não só o tema, como outros aspectos musicais, tanto em exercício de Análise, como Composição e Interpretação Instrumental/Vocal.

O plano é baseado numa perspectiva pedagógica de “aprendizagem baseada em problemas”, um processo amplamente descrito por Arends (2008). Este processo é também denominado como *aprendizagem autêntica ou instrução ancorada*. Nesta abordagem “o papel do professor (...) é apresentar problemas, fazer perguntas e facilitar a investigação e o diálogo. (...) o professor proporciona o suporte – uma estrutura de apoio – que promove a pesquisa e o crescimento intelectual”. “A essência da aprendizagem baseada em problemas consiste em apresentar aos alunos situações baseadas em problemas reais e significativos que possam servir de trampolim para investigações e pesquisa.” O autor descreve ainda as características de um ensino deste tipo: *questão ou problema orientador, enfoque interdisciplinar, investigações autênticas, produção de artefactos ou exposições e colaboração*.

Este plano procura então corresponder a estas características ao longo das várias fases de implementação (quatro aulas). Como objectivo final – a apresentação pública de uma obra composta colaborativamente – procura-se criar um problema adequado a uma situação real – a produção de um conteúdo performativo que poderia integrar um espectáculo. O problema é ainda mais real, quando limitado temporalmente e pelos recursos humanos e materiais disponíveis. A tarefa requer então o uso de várias competências musicais, mas também humanas: além da análise musical, a composição e a performance, também o

pensamento e a resolução de problemas, num esforço conjunto. Como resultado final, é produzido um objecto, uma obra musical.

Em seguida, descrevo a planificação e os objetivos específicos em cada fase do Projecto, bem como faço a descrição das aulas dadas e dos resultados obtidos, analisando o trabalho que decorreu entre os dias 17 de Janeiro e 28 de Fevereiro de 2019.

2.2 Planificação

Aula 1 – 17 de Janeiro de 2019

1) Análise Auditiva Comparativa - **Tabela**

Descrição da Atividade	Objetivos Específicos
Através da audição, analisar excertos musicais de obras baseadas numa mesma (“Air in G”, J.S. Bach) em Parâmetros Específicos [Melodia, Harmonia, Ritmo, Forma, Instrumentação/Orquestração].	<ul style="list-style-type: none">- Identificar e caracterizar as transformações musicais;- Identificar o conjunto Instrumental/Vocal;- Reconhecer técnicas orquestrais utilizadas, a favor do objectivo da nova versão;- Refletir sobre o impacto estilístico das transformações;- Reconhecer a validade da nova proposta/objecto musical;

Para a realização desta tarefa, serão ouvidos os seguintes exemplos:

- a. *Voices of Music* - <https://www.youtube.com/watch?v=pzlw6fUux4o>
- b. *Jacques Loussier Trio* - <https://www.youtube.com/watch?v=pKYCPk-JZoU>
- c. *Modern Jazz Quartet and Swingle Singers* - <https://www.youtube.com/watch?v=-d-G3FrttKs>
- d. *Bobby McFerrin [Swinging Bach]* - https://www.youtube.com/watch?v=slUW5IBVo_8
- e. *Remix Rock Symphony* - <https://www.youtube.com/watch?v=LvpDxdAr4yQ>
- f. *Bossa Nova* - <https://www.youtube.com/watch?v=ssDsjsePXpl>
- g. *2Cellos* - https://www.youtube.com/watch?v=9xn_r19xb_s

2) Planificação da realização de uma nova obra, baseada na obra de J. S. Bach (“Air in G”)

Esta tarefa antecipa o trabalho da aula seguinte: divisão da turma por grupos de 3-4 pessoas, planificação das tarefas e do objectivo final para a realização e apresentação de uma (nova) versão desta obra, analisada em vários parâmetros na tarefa anterior e adaptada às características específicas da instrumentação de cada grupo.

Aula 2 – 31 de Janeiro de 2019

Realização das novas obras, baseadas no primeiro exercício.

Descrição da Atividade	Objetivos Específicos
Após a análise das várias formas de reinterpretação de uma obra musical, criar uma nova versão, com os recursos instrumentais disponíveis.	<ul style="list-style-type: none"> - Reconhecer os recursos disponíveis e o seu potencial para a realização da tarefa compositiva/interpretativa; - Ser capaz de tomar decisões práticas e objectivas que melhor se adequem ao resultado final pretendido; - Ser criativo e ter uma perspectiva musical global; - Recorrer a outros conhecimentos e aos vários recursos disponíveis para melhorar a qualidade musical do novo objecto;
Criação de partitura (quer o grupo opte por uma via de composição ou de improvisação)	<ul style="list-style-type: none"> - Ser capaz de notar todos os aspectos musicais presentes na nova criação; - Transpor para os instrumentos transpositores; - Editar a partitura, de acordo com as necessidades musicais e usando todos os recursos notacionais à disposição; - Investigar formas de notação menos tradicionais, que melhor servem os objectivos.

Aula 3 – 14 de Janeiro de 2019

Realização e Ensaio Geral das obras. Últimas reflexões, identificação de problemas e melhorias.

Criar uma **Memória Descritiva** do processo, convidando à auto-análise.

Aula 4 – 28 de Fevereiro de 2019

1) Apresentação dos trabalhos

Descrição da Atividade	Objetivos Específicos
Apresentação das obras criadas pelos alunos e reflexão sobre as técnicas e soluções empregadas pelos vários grupos, em resposta ao mesmo desafio.	<ul style="list-style-type: none"> - Interpretar a criação musical; - Apresentar o processo criativo e refletir sobre a sua eficácia;

	<ul style="list-style-type: none"> - Comentar positivamente os trabalhos apresentados pelos restantes grupos; - Ser capaz de apresentar estratégias de melhoria.
--	--

2.3 Relatório

Análise e Técnicas de Composição		
Aula Dada n.º 1	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 17/Jan/2019
Prof. Nuno Jacinto e Prof. Evgueni Zoudilkine	9 alunos	Duração: 135 minutos

Descrição

A primeira aula dada realiza-se na sala de aula de aulas comum. Começo por me apresentar e descrever brevemente as atividades planeadas para as 4 aulas, pondo a tónica no objectivo final: a construção de uma nova obra. A turma demonstra-se interessada e começam os trabalhos com um primeiro exercício de análise em conjunto, através da audição, guiada por uma **tabela comparativa** que foi dada a cada um dos alunos e transposta para o quadro da sala. Durante o processo de audição, e conseqüente análise, a turma começa por ter alguma dificuldade em descrever o objecto sonoro. Oriento o processo, colocando questões relacionadas com os vários parâmetros sugeridos na tabela e conduzindo a próxima audição para uma ou duas questões específicas, permitindo uma audição focada num parâmetro. Os alunos apresentam uma progressiva facilidade em desempenhar a tarefa, à medida que vamos avançando nos excertos. Duas alunas são claramente mais participativas. Então, dirijo algumas questões aos restantes alunos, individualmente. Toda a turma ganha uma dinâmica de participação mais voluntária. Além do levantamento de dados, participa agora de forma comentadora, relacionando vários parâmetros. Em geral, os alunos apresentam alguma dificuldade em empregar conceitos específicos da disciplina, descrevendo eventos musicais por palavras suas, ao invés de usar a linguagem científica. Com a duração de 1 hora e 50 minutos, a tarefa termina com uma comparação de todas as obras a nível de carácter artístico e validade estética. O momento caracteriza-se como um debate aberto: todos os alunos participam com as suas opiniões, fundamentando com dados levantados durante a análise e a sua experiência pessoal.

Depois de um intervalo de 10 minutos, o restante tempo de aula é utilizado para planificar em conjunto o trabalho das próximas sessões: os alunos dividem-se

em dois grupos de trabalho (um com 5 alunos, outro com 4). O critério aplicado é a variedade instrumental, de forma a criar grupos com características tímbricas variadas. Os grupos reúnem, ainda na mesma sala, programando o trabalho a desenvolver futuramente. Ambos os grupos começam por pesquisar a partitura da obra e outros arranjos, recorrendo à internet.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Dada n.º 2	Turma: 3.º Ano/12.º Ano	Data: 31Jan12019
Prof. Nuno Jacinto e Prof. Evgueni Zoudilkine	8 alunos	Duração: 135 minutos

Descrição

Esta aula é marcada pelo trabalho colaborativo. Inicia com um momento de exposição, onde relembro os objectivos do trabalho a realizar nesta aula: criar uma obra baseada no “Air” da Suite Orquestral n.º 3, de J. S. Bach. Depois, disponibilizo-me para orientar pontualmente, colocando-me e aos restantes professores presentes na sala, com uma função de consulta, como tutores. Marco ainda com cada grupo um momento de “Ponto de Situação” – com o objectivo de limitar temporalmente o trabalho, obrigando à boa organização e gestão temporal.

Os alunos do segundo grupo sugerem procurar outros espaços para poderem criar em separado e disponibilizam-se imediatamente a encontrar essas condições. Acabam por decidir usar uma outra sala, livre, no mesmo corredor. E a aula passa a decorrer em duas salas.

Tanto eu como o professor cooperante circulamos pelas duas salas. O professor cooperante é mais frequentemente chamado pelos grupos, dada a maior proximidade pessoal. Ambos os grupos usam esta sessão para explorar possibilidades e analisar a obra através da partitura, recolhendo mais informações. Um dos grupos volta ainda a ouvir alguns dos exemplos abordados na aula anterior.

No “Ponto de Situação” reúno com os dois grupos, individualmente. Ambos referem que estão a ter dificuldades a encontrar soluções por “nunca terem feito uma tarefa como esta”. Analisamos as várias ideias que surgiram e desenhamos em conjunto um “Plano de Obra”: um esquema temporal, que vamos preenchendo com uma estruturação de base, interligando vários momentos criados no acto de exploração. Um dos grupos [Grupo 1: 1 Guitarra, 2 Piano, 1 Flauta transversal e 1 Cantora] apresenta uma ideia narrativa, tendo encontrado um texto que gostariam de recitar, em conjunto com a performance musical. Este torna-se o mote para o desenvolvimento formal da sua obra. O outro grupo [Grupo 2: 1 Saxofone Alto, 1 Guitarra e 1 Piano] desenvolve um trabalho baseado na transformação harmónica: experimentam transformar a obra num contexto tonal menor e outros campos harmónicos. Experimentam ainda utilizar um ritmo associado ao género de Tango. O final deste momento é marcado pela definição de tarefas a executar na próxima sessão: decisões a tomar e momentos a ensaiar e trabalhar performativamente.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Dada n.º 3

Turma: 3.º Ano/12.º Ano

Data: 14Fevl2019

Prof. Nuno Jacinto

7 alunos

Duração: 135 minutos

Descrição

A aula inicia com a notícia de que um dos membros do grupo 1 irá faltar às restantes aulas e não irá integrar mais o projeto e um outro membro teve um acidente que o impede de tocar o seu instrumento, pelo que grande parte do planeamento realizado na aula anterior terá de ser alterado às novas circunstâncias. À semelhança da aula anterior, é marcada uma hora de “Ponto de Situação”. Os grupos voltam a organizar-se como na aula anterior, separando-se em duas salas de aula. O Grupo 1 decide tentar criar um novo plano, ficando combinado que pediriam auxílio em caso de necessidade. O Grupo 2 retoma o trabalho, começando por relembrar o que tinham feito.

No decorrer da aula, o Grupo 1 mostra-se desanimado e com dificuldade em realizar um novo plano. Pedindo ajuda ao professor Nuno Jacinto (com quem têm mais à vontade) conseguem adaptar parte das ideias iniciais e decidem ainda introduzir outros elementos sonoros (baseados em sons de percussão corporal e com os objetos da sala de aula).

No “Ponto de Situação”, com ambos os grupos, trabalhei sobre a criação da *Memória Descritiva*: fazendo uma descrição e reflexão sobre o processo de criação e trabalho em grupo – a experimentação, a tomada de decisões e a adaptação às circunstâncias inerentes aos grupos. Os grupos comprometem-se a colocar sobre texto os vários tópicos abordados, criando um mapa, um relatório, para uma reflexão mais ponderada e atempada.

Análise e Técnicas de Composição

Aula Dada n.º 4

Turma: 3.º Ano/12.º Ano

Data: 28Fevl2019

Prof. Nuno Jacinto e

Prof. Evgueni

7 alunos

Duração: 135 minutos

Zoudilkine

Descrição

Para a última aula orientada pela estagiária, planearam-se três momentos: um ensaio geral, a apresentação das obras e a reflexão sobre o trabalho. Para esse último momento, os alunos sugeriram a utilização do Pequeno Auditório que, apesar de estar a ser utilizado para uma Audição de Classe no início da aula, estaria disponível no momento da apresentação das obras. Os alunos dinamizaram o

processo de pedido de autorização e foi aprovado pelo professor orientador – Nuno Jacinto – e pelo Director Pedagógico – Gonçalo Pires de Moraes.

O primeiro momento decorreu de uma forma similar às restantes aulas para o Grupo 1, que se reuniu em sala própria e tratou de aperfeiçoar a performance no tempo que restava. Para o Grupo 2, sabendo que um dos seus elementos não poderia estar presente na aula, tratou de se preparar para a apresentação da Memória Descritiva: rever o processo de criação da obra e refletir sobre as dificuldades e as aprendizagens, bem como criticar o desafio em si. De forma a poder participar do momento de apresentação, este Grupo decidiu gravar a sua obra previamente, fora do tempo de aula.

Estando o Pequeno Auditório disponível, o Grupo 1 iniciou o momento performativo. Ao longo da apresentação pública revelou-se um certo desconforto e descrédito no trabalho feito: os alunos apresentavam uma postura adequada, mas ansiosa. O Grupo 2 apresenta o trabalho previamente gravado e toda a turma se reúne, numa disposição circular, em volta da fonte sonora. Nesta posição realiza-se também uma discussão de reflexão, sob a forma de entrevista colectiva conduzida pela estagiária. Aos Grupos foi pedido para apresentarem o processo de criação, nas suas palavras. A estagiária foi acompanhando a apresentação com questões como “O que fizeram primeiro?”, “Qual a importância de ter a partitura original da obra?”, “Analisaram a partitura? À procura de quê?”, “Qual foi o primeiro plano?”, “O que experimentaram?”. Os alunos iam respondendo, partilhando outras informações e comentando todo o processo - ao longo das 4 aulas. “Nunca lhes tinham pedido para fazer nada assim” – explica uma das pianistas do Grupo 1 – e “O processo de compor em conjunto era muito mais difícil porque cada um tem os seus gostos e os seus estilos musicais preferidos” – explica o guitarrista do Grupo 2. De forma geral, os alunos demonstraram-se interessados pelo processo, revelando que sentiram dificuldades em executá-lo por ser a primeira vez que realizam algo do género; por terem de trabalhar em conjunto, o que dificultou a tomada de decisões; por sentirem dificuldade em ter ideias inovadoras; por acharem que o produto final não teria a qualidade pretendida; e pelas condições de realização terem mudado ao longo do tempo (os elementos que deixaram de participar e pela incapacidade física do guitarrista do Grupo 1, que o impediram de tocar o seu instrumento). Por outro lado, revelaram ainda que se sentiam mais preparados para aceitar um segundo desafio como este, pois perderiam menos tempo a tentar discutir possibilidades e usariam o tempo para tentar ir de encontro a um plano e ir melhorando esse plano ao longo do tempo.

Apêndice 2

I – Autorização de Participação



ACADEMIA DE MÚSICA
DE VILAR DO PARAÍSO



CIRCULAR

No âmbito do Protocolo celebrado entre a Academia de Música Vilar do Paraíso e a Universidade de Aveiro, recebe a Academia o Programa de Prática de Ensino Supervisionada [Estágio].

A Estagiária Leonor Abrunheiro – Mestrado em Ensino da Música, Variante de Análise e Técnicas de Composição – vem por este meio pedir a sua autorização para recolher, em forma de **gravação áudio**, as apresentações das obras feitas em aula pelo seu educando.

Estas serão apresentadas de forma anónima no Relatório Final de Estágio, como comprovativo da realização da atividade.

Autorizo a gravação áudio do trabalho prático do meu educando, _____,
para os efeitos acima mencionados.

Vilar do Paraíso, 28 de Fevereiro,

II – Apresentação de Trabalhos dos Grupos (Áudio)

<https://youtu.be/alHeVWfjIU>