



Alexandre Xavier Silva Gonçalves

O papel das fontes históricas no ensino
das Ciências Musicais: a notação
musical como ferramenta pedagógica

Universidade do Minho
Instituto de Educação





Universidade do Minho
Instituto de Educação

Alexandre Xavier Silva Gonçalves

O papel das fontes históricas no ensino
das Ciências Musicais: a notação
musical como ferramenta pedagógica

Relatório de Estágio
Mestrado em Ensino de Música
Ciências Musicais

Trabalho efetuado sob a orientação de:
Professora Elisa Lessa
Doutor Pedro Moreira

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

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

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

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

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



**Atribuição-NãoComercial-Compartilhalgal
CC BY-NC-SA**

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

AGRADECIMENTOS

No final de mais uma etapa na minha formação acadêmica, não poderia deixar de agradecer a quem me ajudou a alcançar a meta:

A Deus, meu protetor, minha defesa e meu salvador. (Salmo 17 (18));

À Professora Doutora Elisa Lessa e ao Doutor Pedro Moreira, pela orientação e exigência em todo este trabalho;

À minha família e amigos, pelo apoio, incentivo e força dados, em especial à minha mulher, Catarina, a quem dedico este trabalho;

Ao Conservatório de Guimarães, por me ter acolhido e a este projeto de intervenção pedagógica;

Ao professor Hermano Carneiro, e aos professores cooperantes Ricardo Vilarés e Leandro Monteiro, pela ajuda e conhecimento que me transmitiram, e a todos os alunos intervenientes no projeto, pelo empenho e disponibilidade demonstrados;

Aos meus colegas e amigos de curso, por caminharem ao meu lado.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

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

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

O PAPEL DAS FONTES HISTÓRICAS NO ENSINO DAS CIÊNCIAS MÚSICAIS: A NOTAÇÃO MUSICAL COMO FERRAMENTA PEDAGÓGICA

RESUMO

O presente relatório, intitulado *O papel das fontes históricas no ensino das Ciências Musicais: a notação musical como ferramenta pedagógica* foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho. Pretende refletir o trabalho de investigação musicológica e ainda o trabalho desempenhado no Estágio Profissional realizado no Conservatório de Guimarães nas disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes – História da Música, da área científica de Ciências Musicais. O tema do projeto de intervenção pedagógica incidiu sobre o papel das fontes históricas no processo de ensino-aprendizagem, particularizando a notação musical e sua evolução ao longo do tempo.

Partindo dos pressupostos da investigação-ação, revisão da literatura e análise de conteúdo, a intervenção pedagógica incluiu a observação de aulas, a planificação e lecionação e a recolha de dados através de um inquérito ao grupo de alunos intervenientes e posterior análise. Os resultados alcançados evidenciam a utilização de fontes históricas na aprendizagem das ciências musicais como ferramentas pedagógicas de sucesso no campo da motivação e da aquisição de conhecimentos.

Palavras-chave: ciências musicais; ferramenta pedagógica; fontes históricas; notação musical.

THE ROLE OF HISTORICAL SOURCES IN THE TEACHING OF MUSICAL SCIENCES: MUSICAL NOTATION AS A PEDAGOGICAL TOOL

ABSTRACT

This report entitled *The role of historical sources in the teaching of Musical Sciences: musical notation as a pedagogical tool* was developed in the scope of Master's Degree in Music Teaching at University of Minho. It concerns a musicological investigation and the Professional Internship held at Conservatório of Guimarães in the classes of Musical Education and History of Culture and Arts - History of Music, from scientific area of Musical Sciences. The theme of pedagogical intervention focused on the role of historical sources in teaching-learning process, particularly musical notation and its evolution over time.

Through a methodology based on the principles of action-research, literature review and content analysis, this pedagogical intervention included classroom observation, planning and teaching, an inquiry to a group of intervening students and data analysis. The achieved results show the use of historical sources in the learning of Musical Sciences as a successful pedagogical tool in the field of motivation and knowledge acquisition.

Keywords: historical sources; musical notation; musical sciences; pedagogical tool.

ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS	ix
LISTA DE TABELAS.....	xi
LISTA DE GRÁFICOS.....	xii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	4
1. Pedagogia e ferramentas pedagógicas.....	4
1.1. Ferramentas pedagógicas e a motivação	5
1.2. As ferramentas pedagógicas nas Ciências Musicais.....	6
2. O valor das fontes históricas como ferramenta pedagógica.....	7
2.1. No ensino da História da Música.....	9
2.2. No ensino da Formação Musical	11
3. Algumas questões sobre a notação musical	12
3.1. História da notação musical ao longo dos tempos	15
CAPÍTULO II – CONTEXTO GERAL DE INTERVENÇÃO.....	49
1. Breve síntese da história do ensino da Música em Guimarães	49
2. O ensino artístico-musical em Guimarães: o Conservatório de Guimarães.....	50
2.1. Organização curricular das disciplinas do departamento das Ciências Musicais do Conservatório de Guimarães.....	52
2.2. Projetos curriculares das disciplinas do departamento das Ciências Musicais do Conservatório de Guimarães.....	55
2.3. Caracterização das turmas de intervenção.....	59
CAPÍTULO III – PROJETO DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA	61
1. Observação de aulas.....	61
2. Prática pedagógica.....	63
3. Recolha e análise de dados	84

CONCLUSÕES.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	101
APÊNDICE I – Inquérito inicial aos alunos.....	105
APÊNDICE II – Inquérito final aos alunos.....	107
ANEXO I – Autorizações de identificação do Conservatório de Guimarães e professores cooperantes	109

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Epitáfio de Seikilos	16
Figura 2: Transcrição moderna do Epitáfio de Seikilos	16
Figura 3: Cantilena hebraica sobre o Salmo 27	16
Figura 4: Evangeliário grego	17
Figura 5: Notação de S. Gall	18
Figura 6: Notação dasiana	19
Figura 7: Notação neumática	20
Figura 8: Mão Guidoniana.....	21
Figura 9: Gradual "Viderunt Omens"	22
Figura 10: Modos rítmicos	23
Figura 11: Organum duplum "Viderunt Omnes" de Leonin	24
Figura 12: Organum Quadruplum "Viderunt Omnes" de Perotin	24
Figura 13: Notação pré-franconiana: motete "Ave Virgo/Ave Gloriosa/Domino.....	25
Figura 14: Notação franconiana: motete "Auncun ont trouvé/Lonc tans/Annuntiantes"	25
Figura 15: Divisões e relação das notas na Ars Nova.....	26
Figura 16: As quatro prolações da Ars Nova.....	26
Figura 17: Notação da Ars Nova: "Roman de Fauvel"	27
Figura 18: Notação da Ars Nova: rondeau "Belle, bonne, sage" de B. Cordier	28
Figura 19: As figuras rítmicas e pausas da notação mensural branca	29
Figura 20: Notação mensural branca: chanson "Pourquoy non" de P. Rue	30
Figura 21: "Signa congruentia" da notação mensural branca	310
Figura 22: Notação mensural branca: missa "Ecce Ancilla Domini" de J. Ockeghem	30
Figura 23: Notação mensural branca: "Missa de Beata Vergine - Sanctus" de J. Prez	32
Figura 24: Tablatura para vihuela: vilancico "Al amor quiero vencer" L. Milan.....	33
Figura 25: Tablatura para tecla: "Favordones del sexto tono" de A. Cabezon	34
Figura 26: Tablatura alemã para tecla: "Min Hertz In hohen fröuden"	34
Figura 27: Partitura: "Segundo Kirios do mesmo tom" de M. R. Coelho.....	35
Figura 28: Partitura autógrafa: oratória "Messias" de G. F. Händel	38
Figura 29: Partitura: "9ª Sinfonia – 4º andamento" de L. v. Beethoven	39
Figura 30: Parte: violino I da "Sinfonia em Sol Maior" de J. Stamitz.....	40

Figura 31: Baixo-Contínuo: "Sonata Op. 5, nº 3 (Allegro)" de A. Corelli	41
Figura 32: Partitura vocal: "Sequenza III per voce femminile" de L. Berio	44
Figura 33: Partitura de música aleatória: "Klavierstück XI" de K. Stockhausen	44
Figura 34: Partitura de música aleatória: "Intersection 2" de M. Feldman	45
Figura 35: Partitura de música eletrónica: "Spiral" de K. Stockhausen.....	46
Figura 36: Partitura de música eletrónica: "Artikulation" de G. Ligeti.....	47
Figura 37: Notação Obukhov utilizada por F. C. Oliveira	47
Figura 38: Notação Obukhov: "Gea e Bóreas" de F. C. Oliveira.....	48
Figura 39: Of. de Jorge Afonso: "Assunção da Virgem". Mus. Nac. Música	73
Figura 40: Notação em livro de coro: "Magnificat do 4º tom" de D. Lobo.....	75
Figura 41: Notação em livro de coro e transcrição em partitura: "Ofício de Trevas de Sexta-Feira Santa: 4º Responsório" de P. Cristo.....	76
Figura 42: Partitura: "Batalha do 6º tom" de P. Araújo.....	76
Figura 43: Partitura autógrafa: "Rinaldo: <i>Laschia ch'io pianga</i> " de G. F. Händel.....	82
Figura 44: Leitura de notações musicais	86
Figura 45: Leitura de notações musicais	91
Figura 46: Comentário sobre a experiência no contacto com as várias notações ao longo da intervenção pedagógica (interesse, motivação, auxílio no processo de ensino-aprendizagem), a partir da afirmação de H. Lunn (1866, p. 261)	95

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Matriz curricular do curso de Iniciação Musical	52
Tabela 2: Matriz curricular do curso básico de música: 2º ciclo	53
Tabela 3: Matriz curricular do curso básico de música: 3º ciclo	53
Tabela 4: Matriz curricular do curso secundário de música.....	54
Tabela 5: Conteúdos programáticos de História da Cultura e das Artes - História da Música	57
Tabela 6: Exemplo de grelha de observação de aulas - Formação Musical	63
Tabela 7: Exemplo de grelha de observação de aulas - História da Cultura e das Artes - História da Música	62
Tabela 8: Plano de horas despendidas na prática pedagógica	64
Tabela 9: Plano de aula de 7º ano: "Laschia ch'io pianga"	81
Tabela 10: Plano de aula de História da Cultura e das Artes - História da Música: Música renascentista e maneirista portuguesa	72

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Definição de fonte histórica	85
Gráfico 2: Definição de notação musical.....	85
Gráfico 3: Identificação de notações musicais	86
Gráfico 4: Gosto na escrita musical.....	87
Gráfico 5: Cuidado com a escrita musical	87
Gráfico 6: Curiosidade despertada pela notação musical	88
Gráfico 7: Motivação para o ensino das Ciências Musicais pela notação musical	88
Gráfico 8: Presença da notação musical nas aulas das Ciências Musicais	89
Gráfico 9: Definição de fonte histórica.....	90
Gráfico 10: Definição de notação musical.....	90
Gráfico 11: Identificação de notações musicais	91
Gráfico 12: Gosto na escrita musical.....	92
Gráfico 13: Cuidado com a escrita musical	92
Gráfico 14: Curiosidade despertada pela notação musical	93
Gráfico 15: Motivação despertada pela notação musical.....	93
Gráfico 16: Presença da notação musical nas aulas das Ciências Musicais	94

INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio foi elaborado no âmbito do Mestrado em Ensino de Música, variante de Ciências Musicais, do Instituto de Educação da Universidade do Minho, no ano letivo de 2020/2021. Este projeto de intervenção pedagógica foi realizado no Conservatório de Guimarães durante o Estágio Profissional, em aulas dos grupos M30 (História da Cultura e das Artes) e M28 (Formação Musical), procurando uma abordagem efetiva da utilização de fontes históricas nas aulas de História da Música e Formação no processo de ensino-aprendizagem, com especial incidência na notação musical.

Além de se indagar se essas mesmas fontes podem ser uma ferramenta motivacional e ilustrativa relevante para os alunos das disciplinas das Ciências Musicais, pretendeu-se perceber de que forma a perceção histórica e musical dos conteúdos a estudar e o espírito crítico podem ser fomentados a partir da análise de fontes históricas e do contacto com vários tipos de notação musical, e de como contribuem para a motivação e uma maior eficácia do processo de ensino-aprendizagem. Neste sentido, foi concedida especial atenção à notação musical e à sua evolução ao longo dos séculos, com o intuito de promover a interdisciplinaridade e estreitar as relações entre as aulas teóricas e práticas, ao utilizar a partitura como um dos principais recursos, além de ajudar na articulação com as restantes artes.

Permanece entre alguns estudantes de música, hoje em dia, a questão sobre a pertinência do ensino da História da Música, da Formação Musical e das restantes disciplinas do âmbito das Ciências Musicais, na formação de um músico. Longe de questionar essa pertinência, antes pelo contrário, urge renovar essa mentalidade que limita a profundidade com que lidamos com a música, pela falta de conhecimento e de reflexão crítica que daí advém. Importa, por isso, alterar os paradigmas de que um bom aluno de História da Música é aquele que melhor memoriza datas e factos desconexos, ou que o sucesso na Formação Musical se alcança arredado da sua prática musical concreta, no seu instrumento.

Para isso, as aulas de História da Música e Formação Musical devem implementar nos estudantes um espírito crítico que os estimule e os faça compreender o fenómeno musical no seu todo, ao nível da História, do seu contexto, da perceção auditiva e da interpretação. Devem também mostrar que todas estas disciplinas tratam de um mesmo assunto, por prismas diferentes, mas que se complementam entre si: o fenómeno musical. Neste sentido, com este projeto procura-se uma solução, que poderá passar pela utilização das fontes históricas como estratégia de motivação e de aproximação entre a teoria e a prática. Este tema é fruto também da minha experiência pedagógica enquanto professor de Formação Musical no Conservatório de Guimarães, onde existe um esforço para eliminar a inusitada

compartimentação entre as várias disciplinas, que impede um maior desenvolvimento musical dos estudantes de Música.

Procurando dar resposta a estas problemáticas, pretendeu-se perceber, a partir da bibliografia existente sobre o tema e da experiência pedagógica proporcionada pelo estágio profissional, de que forma as fontes históricas e a notação musical podem ser usadas no contexto de sala de aula, respondendo às seguintes questões de investigação, que norteiam todo este projeto:

- De que modo o uso de fontes históricas, em particular a história da notação musical, pode motivar e potenciar a aprendizagem das Ciências Musicais, no contexto das disciplinas de História e Cultura das Artes – História da Música e de Formação Musical?
- Como elaborar materiais pedagógicos com base nas diferentes fontes e notações musicais de diferentes períodos históricos?
- Qual o papel e a pertinência da utilização das fontes históricas no ensino das Ciências Musicais?
- É necessário e proveitoso que os estudantes de música, em especial os de ensino secundário de música, conheçam e saibam analisar fontes históricas, e reconhecer as principais etapas da evolução da notação musical?
- De que maneira a observação de partituras antigas e contemporâneas pode contribuir para uma maior compreensão e reflexão crítica do fenómeno musical, do ponto de vista do conteúdo das Ciências Musicais?
- De que forma o uso de fontes históricas do património local podem motivar os estudantes de música na assimilação dos conteúdos das ciências musicais e aumentar a sua consciência patrimonial e artística?

Assim, com base na metodologia da investigação-ação (Cardoso A. , 2014), o projeto de intervenção pedagógica teve como principais objetivos de investigação conhecer as principais fontes históricas e as principais etapas do desenvolvimento da notação musical e as suas mais-valias pedagógicas nas disciplinas das Ciências Musicais, fazendo uma profunda reflexão sobre o papel das fontes históricas e da notação musical nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e de Formação Musical.

Através deste projeto e do estágio profissional, de que resultou o presente relatório, pretende-se confirmar a pertinência do papel das fontes históricas nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e de Formação Musical e o seu uso como importante ferramenta pedagógica, consciencializar os alunos para as diferentes fontes históricas e notações e a sua importância e promover a reflexão e o seu espírito crítico, aproximando os conteúdos das disciplinas práticas e teóricas através

da análise de fontes históricas e de partituras de diferentes épocas. Foram ainda concebidos, aplicados e avaliados materiais pedagógicos que visaram desenvolver as competências de análise das fontes históricas e de diversos tipos de notação, no âmbito dos conteúdos programáticos da História da Cultura e das Artes – História da Música e de Formação Musical.

Baseado no trabalho de investigação musicológica desenvolvido e na intervenção pedagógica realizada ao longo do ano letivo 2020/2021, o relatório de estágio está alicerçado três partes: o enquadramento teórico, onde se reflete e procura inferir sobre o tema em análise; o enquadramento contextual, fruto de uma preparação aprofundada sobre o local onde o estágio aconteceu; e a análise da intervenção pedagógica, onde se expõe a prática pedagógica desenvolvida e os resultados desta intervenção, por meio dos instrumentos de recolha de dados utilizados.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1. Pedagogia e ferramentas pedagógicas

Remetendo até às origens etimológicas da palavra “Pedagogia”, o conceito de condução esteve sempre presente: se na Grécia Antiga o “*pedagogo*” (do grego *paidós* (criança) e *agogé* (condução)) era o escravo que conduzia a criança até à escola (Merriam-Webster, 2021), Nóvoa afirma que “a pedagogia é a arte que permite levar o conhecimento aos alunos” (Nóvoa, 2010, p. 42). A tarefa de guiar os alunos até ao conhecimento, de ensinar e também de aprender, é algo belo, mas também difícil, e assume-se, de um modo geral, como o objeto de estudo da Pedagogia.

Se Nóvoa (2010) a apresenta como “arte”, Ramiro Marques, no “Dicionário Breve de Pedagogia” define-a como:

“(...) a ciência da educação das crianças e arte e a técnica de ensinar. De uma forma mais geral, a pedagogia é a reflexão sobre as teorias, os modelos, os métodos e as técnicas de ensino para lhes apreciar o valor e lhes procurar a eficácia. A pedagogia destina-se a melhorar os procedimentos e os meios com vista à obtenção dos fins educacionais.”
(Marques, 2020, p. 102)

De forma mais específica, a pedagogia da música é um ramo de estudos que se debruça sobre as práticas e aplicações, assim como os esforços académicos, empregados no processo de ensino-aprendizagem. As suas tarefas focam-se nas habilidades, conhecimentos, experiências, entendimento e interpretações que devem ser trabalhados em todas as áreas da música, e na reflexão teórica sobre as práticas didáticas e pedagógicas aplicadas no ensino artístico e académico. (Frühaufl, 2019)

Neste processo de ensino-aprendizagem, são inúmeros os materiais e as estratégias usados nos dias de hoje. De forma genérica, pode-se falar de “ferramenta pedagógica”, já que, na prática, essa definição abrange tudo o que é utilizado como um auxiliar para ensinar e aprender. (Thibodeaux, s.d.)

As ferramentas pedagógicas alteram consoante as áreas de estudo e os níveis de educação em questão, sendo os mais comuns e tradicionais os textos e manuais escolares, fichas de trabalho, imagens e esquemas, entre outros. No entanto, os avanços tecnológicos, da própria Pedagogia e do papel da escola na sociedade levaram a que surgissem novas e variadas ferramentas, já que “(...) não existem limites para o que pode ser uma ferramenta pedagógica: cabe ao professor e ao aluno fazer as ligações

necessárias entre as ferramentas e os conceitos ou factos a aprender.”. (Thibodeaux, s.d.) No mesmo sentido, as ferramentas pedagógicas:

” (...) são usadas no ensino para colocar os alunos num ambiente onde, de formas intencionais, interagem com o conteúdo, com os restantes alunos e com o professor, para promover a aprendizagem”. (Koretsky, Keeler, Ivanovitch, & Cao, 2018, p. 2)

1.1. Ferramentas pedagógicas e a motivação

As ferramentas pedagógicas são importantes para a aquisição de competências e para a motivação dos alunos. Segundo Dweck & Molden (2005), a motivação por obter novos conhecimentos é algo inato do ser humano e uma expectativa social, e o professor deve adotar estratégias e ferramentas que mantenham a motivação dos seus alunos elevada, tendo em conta que os mesmos podem ter uma visão própria que propicie ou não o processo de ensino-aprendizagem. (pp. 122-123)

As teorias da motivação explicam que o autoconceito de inteligência assumido pelos alunos altera a forma como vêem as suas qualidades individuais, como a inteligência: se uns acreditam que as suas aptidões aumentam com o tempo e a experiência – teoria incremental de inteligência – outros pensam que as mesmas são fixas, intrínsecas e inalteráveis – teoria da entidade da inteligência. Assim, para estes o esforço é algo negativo e fruto das suas más competências, e para aqueles o esforço é positivo e necessário para aumentar as suas capacidades. De igual forma, a aquisição de conhecimentos e a motivação para com as disciplinas altera-se de aluno para aluno, mediante o seu autoconceito de inteligência. (Dweck & Molden, 2005, pp. 123-124)

Francisco Cardoso (2007) aponta ainda alguns mecanismos de motivação, onde as ferramentas pedagógicas têm um papel importante em motivar os alunos no processo de ensino-aprendizagem:

- O definição de expectativas altas ajuda a uma reação positiva dos alunos, desde que essas sejam realistas e sejam dadas as ferramentas e instruções necessárias para o alcance da meta;
- O obtenção de elevados níveis de eficácia, que passa pelo apoio do professor em ajudar os alunos a dominarem uma tarefa/conceito, e em fazer os comentários adequados ao seu desempenho;
- O desenvolvimento de uma motivação intrínseca, através de tarefas exequíveis mas ainda assim desafiantes, de experiências de aprendizagem onde os alunos aplicam diferentes recursos cognitivos, atingindo um estágio de concentração conhecido como “estado de fluxo” – estado

de equilíbrio entre a capacidade para resolver determinada tarefa e o grau de desafio implicado, que ajuda na motivação intrínseca;

- Aplicar, refletir e construir novos conhecimentos a partir dos mecanismos de motivação enunciados; (Cardoso F. , 2007)

De acordo com Francisco Cardoso (2007), para motivar os alunos “(...) é necessário complementar a definição de expectativas elevadas com apresentação dessas expectativas aos alunos de forma clara e inequívoca, indicando quais são as metas a atingir ou os comportamentos a modificar; e com orientações práticas que permitam aos alunos o manuseio das ‘ferramentas’ necessárias para atingir essas metas.”

1.2. As ferramentas pedagógicas nas Ciências Musicais

No caso das disciplinas das Ciências Musicais lecionadas nos cursos básico e secundário do Ensino Artístico Especializado de Música, as ferramentas pedagógicas são diversificadas e de naturezas diferentes, já que tratam de conteúdos distintos. A estas conclusões podemos chegar através da análise dos documentos oficiais reguladores das disciplinas do currículo do Ensino Artístico Especializado, como o *Programa de História e Cultura das Artes*, homologado pelo Ministério da Educação, e as *Aprendizagens Essenciais* de História e Cultura das Artes – História da Música e Formação Musical.

No caso da História e Cultura das Artes – História da Música, o *Programa* acima aludido reforça a importância da leitura e análise de recursos bibliográficos e audiovisuais, a escrita de textos sobre a temática e obras de arte abordadas, visitas de estudo, e outras atividades que permitam refletir, selecionar e criticar a informação obtida. Assim, as ferramentas pedagógicas utilizadas em contexto de aprendizagem devem ter em conta que: “(...) no caso de História há três referentes fundamentais: tempo, espaço e contexto histórico, sendo fundamental desenvolvê-los a partir de fontes (...)” (Programa de História e Cultura das Artes, 2004, p. 41)

Já a análise das *Aprendizagens Essenciais* de Formação Musical, documento ministerial aprovado em julho de 2020, que define as competências básicas que cada aluno deve possuir à saída de cada ano escolar (Marques, 2020, p. 111), foca a atenção da disciplina nas aptidões de leitura e escrita, e de criação e perceção sensorial, através de exercícios de perceção auditiva, de memorização, de solfejo, de compreensão e de improvisação, ainda que incite à interdisciplinaridade e ao desenvolvimento da sensibilidade estética e artística, e da capacidade de ouvir, refletir, criticar e executar. (*Aprendizagens essenciais de Formação Musical – 7º ano, 2020, p. 1*)

2. O valor das fontes históricas como ferramenta pedagógica

No ensino das Ciências Musicais, onde se incluem várias áreas como a Teoria Musical, a História, a Performance e o Ensino Musical, com grande incidência e estudo dos conteúdos históricos (Bukofzer, 1957, pp. 6-13), uma das ferramentas pedagógicas mais comuns são as fontes históricas.

Por fonte histórica entenda-se como “(...) tudo aquilo produzido pela humanidade no tempo e no espaço; a herança material e imaterial deixada pelos antepassados que serve de base para a construção do conhecimento histórico.”. (Silva & Silva, 2009, p. 158) Essas mesmas fontes podem ser textos originais (manuscritos ou impressos), jornais, obras musicais, filmes, artefactos, imagens, registos orais, entre muitos outros. (Prats, 2006, pp. 209-210)

Como ferramenta pedagógica, o seu uso em sala de aula pode ajudar os alunos a estarem mais conscientes das fontes históricas enquanto património, e a pensar, refletir e contruir novas interpretações da sociedade, sentindo-se mais próximos do passado. (Silva & Silva, 2009, pp. 158-161)

Segundo Barton (2018), existem dois grandes propósitos para a utilização de fontes históricas na sala de aula, cada um com dois usos possíveis associados:

- A fonte histórica pode ter o propósito de *um meio para um determinado fim*, fim esse que será a aquisição dos conteúdos históricos. Associado a este propósito, a fonte pode ser usada para ilustrar certos pontos dos conteúdos lecionados e para motivar os alunos a focar a sua atenção num dado tópico, e ainda pode servir como prova para a inquirição histórica, em exercícios que levem os estudantes a alcançar certas respostas acerca do passado, construindo e refletindo sobre as suas interpretações, e introduzindo-os, assim, no método histórico. (Barton, 2018, pp. 2-9)
- A fonte histórica pode ainda ter o propósito de ser ela própria *um fim em si mesma*, como alvo de interpretações visuais e/ou textuais, analisando a sua estruturas e os seus significados, e por último como suporte para a análise de uma dada fonte, onde os alunos são convidados a investigarem os autores, propósitos, informações e fiabilidade de uma dada fonte, uso esse que o autor vê como o mais infrutífero. (Barton, 2018, pp. 2-9)

Na área da Música, segundo o sitio digital da Milner Library, da Universidade do Estado de Illinois, “as fontes históricas primárias em Música são representações diretas da obra do compositor ou autor. São diferentes das fontes históricas secundárias – livros e artigos – que geralmente analisam as fontes primárias, e das terciárias – enciclopédias e dicionários – baseados na pesquisa das fontes anteriores.” (Milner Library, 2021).

Como principais fontes históricas são apontadas as partituras, em especial os manuscritos e as edições antigas, registos sonoros e visuais de interpretações musicais, correspondência e diários, autobiografias, instrumentos musicais, discursos e entrevistas. Podemos considerar ainda a tratadística, a iconografia musical, artigos, relatos e descrições de ambientes e obras musicais, edifícios, libretos (Milner Library, 2021), entre várias outras fontes, que nos permitem aceder ao passado e à História da Música.

Tal como afirma Everett (2012), o processo de ensino-aprendizagem passa por várias etapas, segundo um modelo de L. Dee Fink, começando pela aquisição do conhecimento fundamental de uma dada área, seguindo-se a sua aplicação prática, que pode ser promovida pelo contacto com estas fontes históricas, e permite aos alunos desenvolver a várias competências, entre as quais um pensamento crítico, criativo e prático. Neste ponto, a avaliação de artigos, a participação em projetos performativos e a análise de fontes históricas podem assumir um papel preponderante na aquisição de conhecimento:

“Creative ways exist for music history students to apply their knowledge and use their critical, creative and practical thinking skills; these can include such diverse activities as evaluating a Wikipedia article, investigating a facsimile of the Squarcialupi Codex, or performing a role in a Baroque opera.” (Everett, 2012, p. 4)

Também Natvig (2012), discorrendo sobre várias estratégias pedagógicas que têm sido desenvolvidas com o objetivo de reforçar a eficácia do processo de ensino-aprendizagem, destaca o processo de Ensino Reflexivo (*Inquiry-based Teaching*), onde se defende que os alunos aprendem melhor quando têm uma necessidade ou desejo de saber algo, ou têm uma questão que desejam ver respondida (p. 18). Neste sentido, Bowen (2012) aponta as fontes históricas como uma das possibilidades na dinamização das aulas de música, como forma de levantar a curiosidade e perguntas nos alunos, e de criar temas para o debate (pp. 91-92), podendo ser um mote para a aplicação do Ensino Reflexivo.

Segundo este último autor, a evolução da *Internet* alterou o acesso à informação, em artigos, livros e enciclopédias, e às fontes históricas, em especial às partituras e manuscritos de várias eras e estilos musicais. Aproveitando esta maior facilidade na consulta destes materiais, Bowen defende a sua utilização como ferramenta pedagógica na aproximação aos temas e conteúdos tratados nas várias disciplinas e na criação de um espírito crítico dos alunos, além de poder servir como origem de debates e discussões. Ainda ajudará a ensinar os alunos a utilizar a *Internet* de forma correta, já que a transmissão de erros é comum, e os estudantes devem ser criteriosos em relação ao que consultam em rede. Por último, a utilização e o contacto com partituras de várias épocas podem também ser um

estímulo para que os instrumentistas tenham uma maior consciência da evolução de uma partitura, a nível da notação, das várias edições e versões, e compreendam a importância da História da Música mesmo no campo da execução. (Bowen, 2012, pp. 91-92)

2.1. No ensino da História da Música

A disciplina da História da Música é, pela sua natureza, imensamente propícia à utilização das fontes históricas nas suas aulas. O seu objeto de estudo foca-se no entendimento do passado e do seu contexto, o que permite uma melhor compreensão da própria música: “The ultimate goal of musicology, like that of any other scholarly discipline, is understanding. (...) The musicologist seeks and gathers all types of musical knowledge, regardless of whether they can be of immediate use.” (Bukofzer, 1957, p. 26). Além do conhecimento sobre a música, a disciplina deve associá-lo às principais datas, obras e figuras e enquadrar os diversos períodos estilísticos, géneros e formas no tempo e no espaço. (Bukofzer, 1957, pp. 8-13) O mesmo autor defende que um dos âmbitos da disciplina deve ser a compreensão da evolução dos vários estilos musicais ao longo dos tempos, sejam eles pessoais, nacionais, ou associados a géneros ou espaços, e que Bukofzer apresenta como fulcral para a organização da História da Música. (Bukofzer, 1957, pp. 29-31)

No entanto, o ensino desta disciplina enfrenta algumas dificuldades que levam por vezes os alunos a verem a História como um espaço de memorização e útil apenas para aumentar a cultura geral dos estudantes, o que dificulta o processo de ensino-aprendizagem e não deixa que se perceba a sua verdadeira importância no currículo dos alunos. (Prats, 2006, pp. 193-194)

Para combater estas dificuldades, Prats propõe que “*a História seja trabalhada nas aulas incorporando toda a sua coerência interna e oferecendo as chaves para o acesso a sua estrutura como conhecimento científico do passado*” (Prats, 2006, p. 204), introduzindo os alunos no método histórico, e explicando como se adquire o conhecimento histórico, quais os instrumentos, técnicas e fontes de um historiador, tal como acontece nas restantes ciências. Desta forma, pode-se reforçar que tão importante como a transmissão da informação histórica, é a compreensão, e que a primeira é essencial e a base da segunda, que pode ser atingida de maneira mais didática através das fontes. (Prats, 2006, pp. 201-205) Deve ainda privilegiar-se que sejam os próprios alunos a estabelecerem inferências a partir daqueles que são os meios e as ferramentas do historiador (fontes documentais, factos históricos, monumentos, tratados, ...), estimulando não só o saber como o saber-fazer. (Moreira, 2001, p. 35)

Bukofzer afirma que é também essencial que os estudantes de História da Música tenham acesso a uma biblioteca completa e de qualidade, onde além de livros especializados e escolares sobre esta área de estudo, tenham acesso a partituras e às suas interpretações, permitindo que os alunos adquiram um sólido conhecimento, necessário à sua formação em Música. Mas, para além disso, reforça que o contacto com “(...) partituras manuscritas, autógrafos, edições musicais antigas e livros antigos de música e de teoria musical constituem as principais fontes para investigações originais (...)” (Bukofzer, 1957, p. 48), o que pode ser estimulante para os alunos.

Por outro lado, a importância excessiva que se pode dar às fontes históricas pode sugerir-las como essência do passado, quando na verdade não deixa de ser uma peça isolada que ajuda na reconstrução do mesmo. As fontes devem não devem ser o centro do ensino, mas elemento ilustrador e motivador do interesse pelo discurso historiográfico estruturado, fundamentado e linear, elaborado pelos historiadores e musicólogos, a partir da análise dessas fontes (Ribeiro, 2012, pp. 83-89).

Por isso, ainda que as fontes históricas sejam importantes como ferramenta pedagógica – para a assimilação e reflexão do conhecimento histórico – e motivacional – “ilustrar” a História e levar os próprios alunos a retirarem informações das mesmas – não são as únicas, uma vez que no ensino da História da Música a bibliografia produzida sobre os diversos temas é fundamental e os estudantes devem ser incentivados e ensinados a lidar com essas ferramentas pedagógicas de forma imaginativa, frutífera e interessante para cada um. (Bukofzer, 1957, pp. 48-49)

O papel que o professor de História da Cultura e das Artes – História da Música desempenha é, assim, preponderante: por um lado, deve cativar os alunos a partir de um discurso sedutor, pois como afirma Ribeiro: “quando ensinar História não for também usar da palavra para contar aos outros o passado, qualquer coisa de mágico ficou pelo caminho na identidade da disciplina” (2012, p. 69); por outro lado, deve usar as várias ferramentas que dispõe para que os seus alunos adquiram, reflitam e apliquem o conhecimento histórico noutros aspetos da sua vida musical e cultural, encaminhando-os nesse sentido, já que

“(...) a mais bem organizada biblioteca e a mais completa coleção de investigação não garantem resultados escolares com importância. (...) [Só um bom professor] com ideias conseguirá que o estudante veja novos problemas musicológicos e o ensinará a resolvê-los.” (Bukofzer, 1957, pp. 48-49)

2.2. No ensino da Formação Musical

Segundo o currículo tradicional do ensino da Música, exposto por Bukofzer (1957), a disciplina de Formação Musical ocupa-se da área ligada à Teoria Musical, e deve desenvolver nos alunos a sua musicalidade, o treino auditivo e fornecer-lhes os rudimentos da notação musical, dos sistemas modais e tonais e do solfejo. (Bukofzer, 1957, pp. 8-11) A utilização de fontes históricas em contexto de aula, ainda que seja mais característico das disciplinas das Ciências Sociais, em especial da História, pode ter um papel desafiador na disciplina de Formação Musical. Aquando da definição legal do ensino especializado de música devidamente inserido no sistema de ensino europeu, a disciplina de Formação Musical mudou o seu paradigma mais propedêutico da prática instrumental, e assumiu como objetivos de aprendizagem na disciplina:

“(...) o desenvolvimento das bases gerais da formação musical no curso básico de música e o aprofundamento da educação musical e conhecimentos nos domínios das Ciências Musicais no curso complementar de música.” (Carneiro & Vieira, 2017, p. 149)

Nesse aprofundar os conhecimentos das áreas das Ciências Musicais, o uso do repertório erudito, ou música de autor, na disciplina de Formação Musical vem já a ser bastante frequente como base de trabalho, em exercícios de ditados rítmicos, harmónicos ou melódicos, de solfejo e de memorização. Ainda que este modelo de abordagem aproxime os alunos deste tipo de música, já que grande parte dos alunos não contacta com a música erudita e não são estimulados para o fazer, aumentando o fosso entre a sua vivência musical e a música ministrada nos conservatórios (Calquinha, 2019, p. 15), essa mesma abordagem feita nas aulas é por vezes superficial, já que frequentemente se cinge ao texto musical, ignorando o contexto histórico-cultural das obras, os seus autores, quem são os intérpretes da gravação escutada (se for o caso), entre outros aspetos que possam também ser relevantes.

Assim, ainda que os alunos oiçam excertos de obras eruditas nas aulas de Formação Musical, a sua aproximação não será completa sem os elementos que permitam compreender na sua totalidade o fenómeno musical, e despertem nos alunos a curiosidade e o desejo de conhecerem mais esta música. (Calquinha, 2019, p. 15) Desta forma, as fontes históricas, e em particular de vários tipos de notação musical poderá, neste contexto, ser uma boa estratégia de motivação e aproximação da música aos alunos.

Também M. Bukofzer defende que na educação musical devem ser distinguidos dois objetivos: a educação *para* a Música, e a educação *em* Música. (Bukofzer, 1957) O primeiro objetivo visa colocar os alunos em contacto com a música, levando ao seu entendimento e a uma reação inteligente, que lhes permita uma mais elevada experiência artística e ao apurar dos sentidos e da mente face aos valores culturais. Para isso, o ouvinte precisa de familiaridade com o repertório e com alguns conceitos teóricos sobre a música, tais como as formas ou os géneros. O segundo objetivo pode ser atingido na senda do primeiro, já que se prende com uma formação mais aprofundada na teoria musical e também nos seus aspetos mais técnicos. (Bukofzer, 1957, p. 6)

Se a educação em Música é mais desenvolvida a partir do curso secundário/complementar em música, a educação para a música deve ser uma constante em todos os níveis de ensino, já que se pretende desenvolver as competências necessárias para uma melhor experiência musical nas várias faixas etárias. (Bukofzer, 1957, p. 6) Desta forma, e tendo ainda em conta o que foi acima afirmado por Carneiro e Vieira, deve ter a disciplina de Formação Musical um papel preponderante neste campo e na aquisição de melhores capacidades de fruição musical.

3. Algumas questões sobre a notação musical

Entende-se por notação musical uma analogia visual do som musical, quer como registo de som ouvido ou imaginado, ou um conjunto de instruções visuais para a prática musical. São encontradas um pouco por todo o mundo, no seio de diferentes culturas desde os tempos antigos – os exemplos mais antigos datam do 4º milénio a. C., nas civilizações mesopotâmicas – até aos nossos dias, e destinada quer para a música instrumental quer para a música vocal. (Bent, et al., 1995, pp. 333-336)

Essa notação pode ser escrita ou comunicada por palavras, gestos ou letras – as notações orais – sendo a primeira produto das civilizações alfabetizadas, e a segunda das civilizações não-alfabetizadas. Existem dois tipos de notações escritas, no seio das quais a notação da música ocidental se desenvolveu: as notações fonéticas, em que os sons são representados por números, letras e outros sinais; e as notações diastemáticas, ou intervalares, em que os sons são representados graficamente. (Strayer, 2013, pp. 1-2)

A evolução da notação musical, durante a Idade Média, foi impulsionada pela necessidade de existirem auxiliares de memória na execução do canto, já que o repertório era aprendido através de tradições orais e da memorização. As primeiras notações surgiram sobre o texto cantado, como símbolos

que indicavam os gestos melódicos de cada sílaba, ou ainda os movimentos da mão de quem dirigia o coro. Desta forma, a notação começou como um auxílio e um guia na execução de uma melodia memorizada. (Strayer, 2013, pp. 2-3)

Também a necessidade de comunicar, através de símbolos, a altura e duração precisas dos sons, permitiu a replicação e recriação musical precisas, sem requererem a memorização prévia das peças musicais, o que aumentou a velocidade e a quantidade de repertório passível de ser executado e transmitido, além de fixar de forma fiável as melodias, muitas vezes alteradas pela transmissão oral. (Strayer, 2013, pp. 10-12)

Desta forma, as duas tradições, que se mantiveram e enriqueceram mutuamente, revelaram-se fulcrais para o desenvolvimento da notação como a conhecemos nos dias de hoje na cultura ocidental, e permitiram que os músicos – instrumentistas, maestros, compositores, alunos e musicólogos – acessem a uma maior quantidade de repertório, tivessem um maior apoio na interpretação de obras conhecidas, memorizadas, ou mesmo desconhecidas, e mesmo na improvisação. Também ao nível da composição e da transmissão, a notação garantiu a fixação das ideias musicais, o desenvolvimento da escrita e interpretação de obras musicais e o estudo e análise das obras sob o ponto de vista das leis musicais e acústicas. Garantiu também a possibilidade de se aceder a uma obra musical mesmo sem ela ser executada, algo impossível tendo apenas a memória como meio de registo e transmissão da música. (Bent, et al., 1995, pp. 333-336)

Neste sentido, as partituras são usadas como ferramenta pedagógica nas disciplinas das Ciências Musicais. Na aula de Formação Musical, são dados aos alunos os rudimentos da notação musical moderna, que possibilitem a leitura e escrita de música dentro da sala de aula, nos vários exercícios realizados, e fora da mesma, na prática instrumental e fora do contexto escolar. (Bukofzer, 1957, pp. 8-13)

Também na aula de História da Cultura e das Artes – História da Música, as partituras acompanham o discurso historiográfico e as audições musicais em contexto de aprendizagem, num modelo bastante utilizado e encontrado na estrutura das antologias musicais: “resumos” das matérias historiográficas, tornadas mais acessíveis a partir de exemplos musicais, com a análise das obras, dos estilos e dos géneros, sendo constituídas, geralmente, por um texto musicológico, elementos extratextuais ligados ao mesmo – o não-texto –, um compêndio de partituras, várias gravações das obras em análise, um caderno de exercícios e um sítio na Internet. (Tramontina, s.d., pp. 2-4)

Nestas antologias, das quais se destacam a “Norton Anthology of Western Music”, publicada pela WW Norton & Company, e a “Oxford Anthology of Western Music”, publicada pela Universidade de

Oxford, as partituras assumem várias potencialidades: podem ser elementos que acompanham a audição, potenciam a análise e ajudam a compreender os estilos, géneros e formas; e podem igualmente acompanhar o discurso historiográfico, ilustrando as mudanças que ocorrem ao longo do tempo, no texto musical, no seu contexto e nas correntes artísticas. (Tramontina, s.d., pp. 2-4) Neste último caso, ao utilizar-se uma partitura ou obra datadas do tempo histórico abordado, com as características próprias da sua época estilística, permite-se uma melhor aproximação à época estudada.

O contacto com as fontes históricas e com vários tipos de notação, no contexto da História e Cultura das Artes – História da Música, permite contactar com o passado e conhecer a evolução das notações e das partituras enquanto produto artístico, dos vários suportes materiais usados, das diferentes correntes artísticas, e confronta-os com o discurso historiográfico: *“Nas suas fontes primárias, a música funde-se com as artes representacionais. (...) no seu sentido formal, a História – e a História da Música começa com o registo visual.”* (Newson & Mann, 2000)

A aproximação entre a História da Música e a História da Notação Musical mostra aos estudantes as notações usadas nos vários períodos, podendo estas servirem como elemento motivador e facilitador da aprendizagem, e ainda induzir a reflexão acerca das causas que levaram ao desenvolvimento da escrita da música, e de que forma esta condicionou e deu resposta aos desafios provocados pela evolução da música. Assim, *“quão interessante será para os estudantes de História da Música a história da notação musical (...)”*, e quão útil pode ser como uma ferramenta pedagógica válida que ajude na perceção mais completa do fenómeno musical, já que a partir dela podemos ver

“(...) os esforços do intelecto desde as épocas mais remotas em adicionar o seu contributo às riquezas do mundo, numa forma tão duradoura que permaneça pelos séculos (...)” (Lunn, 1866, p. 261).

Esta abordagem à notação musical, à sua história e evolução ao longo dos tempos, no contexto da aula de História e Cultura das Artes – História da Música, desafia o aluno a cultivar não só as faculdades performativas da música, mas também as do conhecimento, que beneficiará sempre a prática interpretativa. Além do mais, ao conhecer a história e o desenvolvimento da notação desde as épocas mais remotas até à atualidade, obtém-se uma mais clara visão sobre os fundamentos dos sistemas de notação atuais e o esforço envolvido na escrita musical, e uma maior consciência das fontes históricas que nos remetem para esses mesmos sistemas. (Lunn, 1866, p. 261) Tal como afirma Strayer, *“a evolução da notação musical progrediu como uma série de inovações que, juntamente com as tradições orais, respondiam às demandas musicais de cada período da História da Música.”* (Strayer, 2013, p. 1)

No entanto, a partitura não pode ser tida como a própria música nem como a sua essência. Como afirma Lowe (2012), “ouvir música na sala de aula é uma atividade central em qualquer curso de música (...)” (p. 45), e ainda que a partitura possa ter um papel importante na audição ativa e consciente, na análise e no estudo de diferentes conteúdos, a música não está na notação musical em si, mas esta serve de ponte para alcançarmos melhor o texto musical e percebermos de forma mais profunda o seu contexto. (Lowe, 2012, pp. 45-60)

3.1. História da notação musical ao longo dos tempos

A notação musical no mundo Antigo

As civilizações da região da Mesopotâmia desenvolveram uma escrita musical fonética para instrumentos, sendo que o exemplo mais antigo que nos chegou é uma canção hurrita, datada de 1800 anos a. C. (Gaare, 2007, p. 17) Este método de notação tiveram o seu auge com o estabelecimento de dois sistemas de notação baseado nas letras do alfabeto por parte da civilização grega. Um desses sistemas, o mais antigo, era mais próximo da notação instrumental, usando símbolos e letras, que apareciam rodadas e espelhadas para indicar as notas alteradas em meio tom e quarto de tom, e representavam uma série contínua de notas ao longo de três oitavas. O outro sistema, já mais próximo de uma notação destinada ao canto, usava as letras do alfabeto jônico para indicar as notas a serem cantadas. Apesar de pouco se saber da música na Roma Antiga, supõe-se que, a exemplo de vários outros elementos culturais, os romanos terão adotado o sistema musical e de notação gregos. (Bent, et al., 1995, pp. 333-336)

O exemplo de notação grega mais antigo e completo que se conhece é o Epitáfio de Seikilos, uma lápide funerária encontrada na atual Turquia. Data provavelmente do primeiro século da era Cristã, e contém, além da identificação de quem mandou colocar a estela – Seikilos em memória da sua mulher – um poema com notação musical escrita sobre o mesmo, que permite a sua interpretação moderna. (Bent, et al., 1995, pp. 333-336)



ΟΣΟΝ ΖΗΣ ΦΑΙΝΟΥ
 ΜΙΔΕΝ ΟΛΘΕ ΣΣΥ
 ΛΥΠΟΥ ΠΡΟΣΟΛΙ
 ΓΟΝΕΣ ΤΙΤΟ ΖΗΝ
 ΤΟΤΕ ΛΟΣ ΟΧΡΟ
 ΝΟΣΑ ΠΑΙΤΕΙ

Figura 1: Epitáfio de Seikilos, e o texto gravado, com a respetiva notação musical sobre o mesmo.
 (<https://cotterchilds.wordpress.com/2013/12/04/seikilos-epitaph-1st-century-c-e/>)

C Z̄ Z̄̄̄ K I Z Ī
 "Ο - σον ζῆς φαί - νου
 K̄ Ī Z̄̄̄ Ī K̄ O C̄ O Φ̄
 μη - δὲν ὄλ - εως σὺ λυ - πού -
 C K Z Ī K̄ Ī K C̄ O Φ̄
 πρὸς ὀ - λί - γον ἔσ - τι τὸ ζῆν -
 C K O Ī Z̄̄̄ K̄ C C̄ X̄ Ī
 τὸ τέ - λος ὁ χρό - νος ἀ - παί - τεί.

Figura 2: Transcrição do Epitáfio de Seikilos, com a notação original sobre as notas correspondentes.
 (<https://medium.com/@tommartins/dos-prim%C3%B3rdios-da-nota%C3%A7%C3%A3o-musical-%C3%A0-modernidade-33c4b63882c5>)

No caso da cultura hebraica, e mais tarde judaico-cristã, foi criado um sistema de notação ecfonético, onde vários tipos de acentos e movimentos melódicos eram realizados durante a cantilena dos textos sagrados, sendo indicados por meio de pontos e traços colocados junto às palavras como auxiliares de memória durante a sua execução. (Bent, et al., 1995, pp. 333-336)

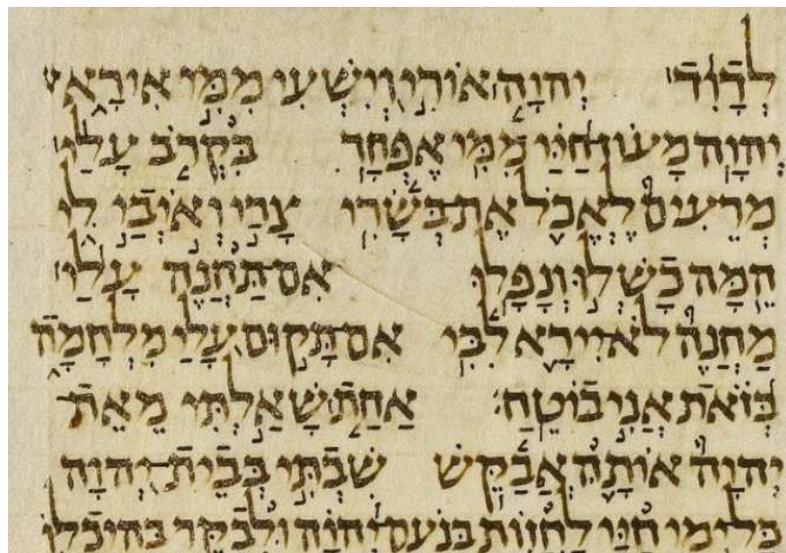


Figura 3: Cantilena hebraica sobre o Salmo 27 (Codex de Aleppo, fol. 244r. (séc. XI))

Também nas culturas Greco-Romanas e suas subsequentes, um tipo de notação musical adveio também dos acentos gráficos da sua literatura, que marcavam as inflexões melódicas de cada sílaba, servindo de mnemónicas para o canto. Daqui deriva a palavra “neuma”, que significa sinal ou gesto, em grego, e que passou a designar os primitivos símbolos orientadores da execução musical, utilizados a partir do século IX. (Strayer, 2013, pp. 2-3)



Figura 4: Evangelário grego (MS Arundel 547, fol. 9r. (séc. X))

A notação musical na Idade Média

Durante a Idade Média (século V – século XV), em que o canto era marcante nas liturgias cristãs, o repertório era memorizado. Com o crescimento do número de cânticos, e principalmente com a reforma litúrgica levada a cabo por Carlos Magno, foi necessário a criação de um conjunto de símbolos que ajudassem os cantores nos Ofícios Divinos e nas Missas. (Bent, et al., 1995, pp. 344-349) Surge, assim, por volta do século IX a notação neumática adiaستمática, que utiliza vários tipos de símbolos sobre o texto para mostrar o contorno e gesto melódico de cada sílaba de um canto, os neumas, deixando, no entanto, indistinguíveis as alturas de cada nota e os intervalos entre as mesmas. (Strayer, 2013, pp. 2-3)

Escritos *in campo aperto* (i.e. num espaço sem linhas horizontais orientadoras, e por isso, sem referência intervalar concreta) (Hiley, 2001)¹, a sua origem permanece envolta em mistérios, e os especialistas continuam a questionar-se se os neumas advém de uma notação ecfonética anterior, dos sinais gráficos da literatura clássica, como vimos anteriormente, dos sinais quironómicos do gesto da mão do *chantre*, indicando o movimento da melodia ou se são inspirados nos modelos da notação musical neumática bizantina, que se desenvolveu principalmente entre os séculos IX e XV. (Strayer, 2013, p. 2) No entanto, Parrish afirma que “(...) é geralmente sustentado nos dias de hoje que a origem direta dos neumas reside nos sinais de acentuação das literaturas grega e romana (...)” (Parrish, 1957, p. 4)

¹ Informação retirada da entrada “diastemata” no “The Grove Dictionary of Music and Musicians”, numa versão informática, e por isso, sem paginação.

Estes neumas tinham uma função mnemónica, auxiliando os cantores na interpretação de cantos que haviam já aprendido ou memorizado, através de tradições orais, ainda a principal forma de transmissão musical. Neste período, coexistiam várias tradições de neumas, próprias de cada região e *scriptorium*, e com grafia e formas diferentes. Como atesta Apel, os sinais “(...) serviam apenas como guias para os cantores que sabiam as melodias mais ou menos de cor, ou para o regente de coro que poderia interpretá-los para os cantores através de gestos apropriados da mão.” (Apel, 1966, p. 99)

Assim, as duas tradições, oral e escrita, complementavam-se mutuamente, potenciando uma melhor e mais facilitada prática musical. (Strayer, 2013, pp. 2-3) Os neumas podiam ainda ter certas letras associadas, as letras significativas, que eram usadas para clarificarem a interpretação quanto ao ritmo, ao carácter e à altura da nota. (Bent, et al., 1995, pp. 344-349)

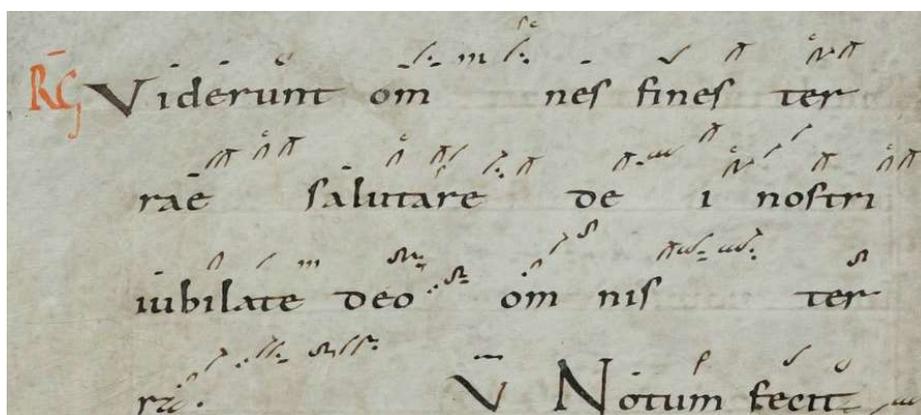


Figura 5: Notação de S. Gall, in campo aperto: Gradual "Viderunt omnes" (Cod. Sang. 359, fol. 20v.)

Além desta notação, também uma notação alfabética surgiu para indicar quer as alturas específicas de notas quer os intervalos que aconteciam entre as notas, a notação dasiana, formulada também por volta do século IX a partir dos tratados teóricos gregos analisados por Boécio (séc. V-VI). Hucbaldo (séc. IX-X) refere a vantagem de se associar as letras gregas, representando notas, aos neumas e propõe o seu uso, e figuras como Guillaume de Dijon (séc. X-XI) e Guido d'Arezzo (séc. X-XI) irão utilizar esta forma de notação musical. O principal destaque que a notação dasiana assume na História da Música Ocidental advém não só do facto de ter sido usada com fins pedagógicos e práticos, mas também pelo facto de ser nesta notação que os tratados *Musica Enchiridis* e *Scholia Enchiridis* fornecem alguns dos mais antigos exemplos de *organa* (peças polifónicas) de que temos conhecimento. (Bent, et al., 1995, pp. 349-350)

Ao invés de utilizar neumas, a notação dasiana associa cada linha a uma dada nota, representada no início por uma letra grega, e coloca as sílabas nessas linhas, consoante a altura de cada uma. Os exemplos encontrados variam no número de linhas, de quatro até dezasseis, podendo conter as várias

vozes com o respetivo texto escrito a cores diferentes, e com traços que orientam o cantor no contorno melódico e nos pontos de congruência entre as partes polifónicas. (Apel, 1953, p. 204)

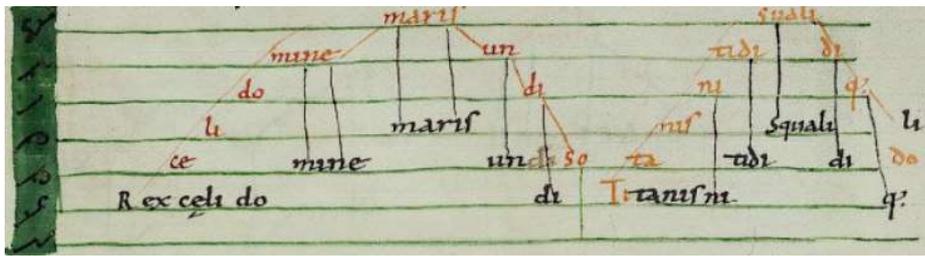


Figura 6: Notação dasiana, no excerto polifónico "Rex Caeli" do tratado "Musica Enchiriadis" (Biblioteca Ap. Vaticana, Pal.Lat. 1342, fol. 118r.)

Por volta dos finais do século X, inícios do século XI, partindo da necessidade de se especificar a altura e os intervalos das notas, os copistas começam a mostrar um maior cuidado na escrita de neumas *in campo aperto*, mostrando uma clara indicação visual dos mesmos, ao colocarem cada símbolo à volta de linhas horizontais imaginárias, que representava uma dada altura. Mas esta notação permitia apenas uma leitura relativa dos sons. (Apel, Gregorian Chant, 1966, pp. 118-119) A partir desta inovação, começou a escrever-se os neumas em torno de linhas reais, dando origem, assim, à notação diastemática. Essas linhas são antecedentes da pauta que atualmente é usada. (Strayer, 2013, pp. 3-4)

Inicialmente, a notação diastemática começou por utilizar uma linha marcada no pergaminho a seco, que depois passou a ser desenhada a tinta. Consoante a necessidade, e o desenvolvimento deste sistema de escrita musical, outras linhas foram acrescentadas, e que muitas vezes se acrescentavam as letras e outros símbolos da notação dasiana, além de cores diferentes, para indicar a altura de cada uma. Tornou-se comum a linha usada ser traçada a vermelho e corresponder à nota Fá, indicado pela colocação de um "F" (que na notação fonética é a designação da nota Fá) no início. Seguiu-se a colocação de uma segunda linha, geralmente a amarelo, para a notação da nota Dó, e sendo colocado um "C" (na notação fonética representa a nota Dó) no início. Estas letras estão na origem do que viria a ser, mais tarde, as claves da pauta moderna. (Strayer, 2013, p. 4)

Depois, outras linhas intermédias foram sendo acrescentadas, geralmente para a nota Lá e Mi, abaixo e acima da linha de Dó, respetivamente, tendo-se convencionado o uso das quatro linhas – ainda hoje usada na notação quadrada do canto gregoriano – e caindo em desuso o uso de cores diferentes, sendo esta pauta primitiva traçada a vermelho ou preto. (Strayer, 2013, p. 4)

Esta mudança que foi operada, e que está na base do nosso sistema notacional atual, se não acontece pela mão de Guido d'Arezzo (c. 991-depois de 1033), foi fortemente defendida e impulsionada por ele, principalmente com fins pedagógicos. No seu tratado de c. 1025, *Prologus ad Antiphonarium*, descreve o uso de linhas – pautas – que representam notas à distância de um intervalo de 3ª, sendo as notas intermediárias escritas entre ambas. A altura das pautas é indicada através de letras – claves –

colocadas no início da respetiva linha, e por vezes a linha das notas superiores dos meios tons naturais, Dó e Fá, eram traçadas a vermelho e amarelo, respetivamente. (Strunk, 1965, pp. 117-120) Uma outra inovação foi a colocação do *custos* no final de cada pauta, indicando a primeira nota da pauta seguinte, facilitando assim a progressão da leitura. (Bent, et al., 1995, pp. 349-350)

Através deste sistema, as alturas exatas de uma melodia podiam ser registadas e transmitidas sem a necessidade de se aprender de memória ou escutar o canto previamente, mantendo o seu contorno original mesmo quando cantadas a uma longa distância do seu local de origem. Ainda assim, o principal método de ensino musical da época continuou a ser a transmissão oral e a memorização, e a pauta apenas um apoio ao canto. (Strayer, 2013, p. 5) Numa carta de c. 1030 de Guido d'Arezzo, *Epistola de ignoto cantu*, descreve a utilização das pautas como um excelente método para cantar as melodias memorizadas e as desconhecidas. (citado em Strunk, 1965, pp. 123-124) Como o mesmo relata: "Depois de começar a ensinar este procedimento aos rapazes [cantores], alguns ficaram prontos a cantar uma melodia desconhecida antes do terceiro dia, sendo que por outros métodos isso não seria possível em várias semanas." (citado em Strunk, 1965, p. 124)

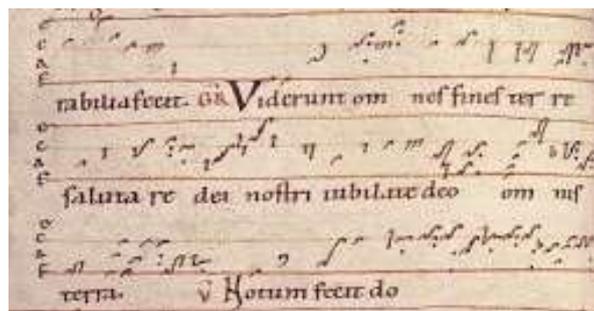


Figura 7: Notação neumática, com a inserção de linhas: gaudal "Viderunt Omnes"(MS. Graz 807, fol. 14v.)

Esta forma de escrita teve grande e rápida repercussão por toda a Europa, devido à simplicidade e praticidade do sistema de notação, que facilitava o canto e a aprendizagem, mas também por incluir elementos das notações anteriores em uso, criando continuidade entre ambos. Muitos *scriptoria* adotaram as pautas, reescrevendo ou adaptando a notação adiestemática anterior (sem as linhas horizontais) ao sistema de Guido d'Arezzo. Além do mais, o Papado utilizou este novo sistema nos seus livros litúrgicos, o que potenciou uma reforma litúrgica em que se pretendia a unificação dos ritos usados na Cristandade e reforçando, também nesse campo, a centralidade de Roma. (Bent, et al., 1995, pp. 349-350)

Na música profana, também se aplicou as mesmas inovações da notação, mais comuns na música religiosa. Os movimentos poético-musicais mais eruditos, como o movimento trovadoresco, deixaram várias canções do seu repertório notadas em pergaminhos com belas iluminuras, permitindo assim chegar à música, ao instrumentário e costumes da Idade Média. Destacam-se as *Cantigas de*

Santa Maria, que constituem um precioso testemunho da música secular e de iconografia musical. (Ferreira, 2014, pp. 33-52).

Também da autoria de Guido D'Arezzo são as sílabas de solmização, que deram nome às notas de Dó a Lá. Retiradas das sílabas iniciais do hino de S. João Baptista, em que cada um dos primeiros seis versos começava sucessivamente nas notas da escala de dó, as sílabas de solmização permitiram atribuir uma referência textual aos sons, servindo como auxílio na memorização e entoação dos cânticos. O hexacorde formado, de dó a lá, era apelidado de natural, podendo ser transposto uma 5ª acima ou abaixo, chamando-se de hexacorde duro e hexacorde mole, respetivamente. (Bent, et al., 1995, pp. 336-339)



Figura 8: Mão Guidoniana (MS. Canon. Liturg. 216, fol. 168r. (séc. XV/XVII))

Surge também, na sequência da solmização, a utilização mais regular dos acidentes musicais, para auxiliar os músicos na interpretação e na necessidade de se baixar ou subir a altura de determinada nota. Contudo, estes símbolos já eram usados anteriormente na transposição dos modos e como forma de evitar trítomos. Com o desenvolvimento da notação e da polifonia, fixam-se em três: o bemol, o sustenido e o bequadro, o primeiro para baixar a nota, e os dois últimos com uma função igual, de subir a nota. No século XIII, a colocação de bemóis junto da clave de cada voz, para indicar a leitura correta segundo o sistema de solmização, está na origem da armação de clave. (Grier, 2021, pp. 166-173)

Nos finais do século XII, os neumas, que até então eram de um traço mais fino e irregular, passam a ter uma forma quadrada e fixa, pelo que foi apelidado de notação quadrada, mais clara quanto às notas e à relação texto-música. (Apel, 1953, pp. 216-218) A notação quadrada, na sua forma

medieval, continua a ser utilizada ainda hoje na notação do canto gregoriano, graças à reforma e restauro levada a cabo pela Abadia de Solesmes ao longo dos séculos XIX e XX. (Frade, 2005, pp. 113-118)

Assim, a notação musical desenvolveu-se no sentido de representar com exatidão a altura das notas a cantar, e os cantores “(...) possuíam um mapa claro da música que cantavam. A criação da pauta permitiu indicar de forma específica o tamanho, direção e distância dos intervalos.” (Strayer, 2013, p. 5) E ainda que expandindo as possibilidades musicais, não eliminou o uso das tradições orais no ensino, mas auxiliou-as. No entanto, deixou aparentemente afastado da notação outros aspetos musicais, como o ritmo, que viria a ser desenvolvido e notado mais tarde. (Strayer, 2013, pp. 5-6) Ainda que a notação quadrada pudesse ter uma leitura rítmica, mas tal descodificação perdeu-se no tempo, não havendo consenso quanto à interpretação da duração das notas ou neumas. (Bent, et al., 1995, pp. 344-349)

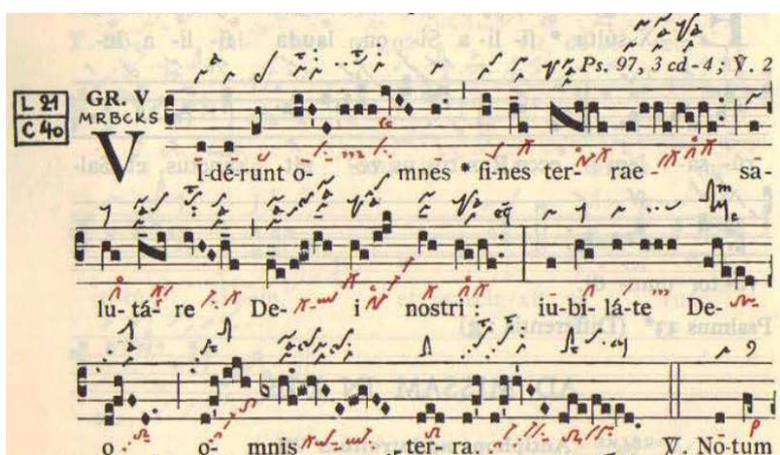


Figura 9: Gradual "Viderunt Omens", editado pela Abadia de Solesmes no "Graduale Triplex" (Solesmes, 1979). Compara-se a notação quadrada restaurada com a notação adiestemática de Laon (em cima) e S. Gall (em baixo)

Essa ambiguidade rítmica continuou nos primeiros exemplos da polifonia, mas a partir do século XIII a indicação do ritmo da música torna-se mais clara, com a utilização dos chamados *modos rítmicos*. Se no tratado anónimo *Discantus positio vulgaris*, da primeira metade de Duzentos, é indicado que os padrões de 2, 3 e 4 notas teriam leituras rítmicas diversas (Breve-Longa, Longa-Breve-Longa e Breve-Breve- Breve- Breve, respetivamente), mas sem nenhum símbolo concreto que indicasse a forma correta de cantar o ritmo, a partir do tratado de Joahannes de Garlandia (fl. c. 1270-1320), *De mensurabili musica*, são identificados vários padrões rítmicos – os modos rítmicos – usados na polifonia parisiense da época, desenvolvida em torno da catedral de Notre-Dame de Paris (iniciada em 1163).

Esses modos rítmicos eram combinações entre sons longos e breves, num total de seis modos, retirados dos pés métricos da poesia grega, e que se repetiam regularmente ao longo de uma peça. Desta forma, não era indicada a duração fixa de uma dada nota, antes a sua duração relativa: longa ou breve. O modo era indicado pelas *ligaturae*- sinais derivados dos neumas, que indicavam o modo rítmico

de cada voz – que indicava ao cantor com que padrão rítmico deveria interpretar a melodia. (Bent, et al., 1995, pp. 350-362)

Esta inovação foi impulsionada pela evolução da prática polifônica, que conheceu um grande desenvolvimento nesta época, e que requeria uma maior clareza rítmica entre as várias vozes interveniente na polifonia. Por tal, este sistema rítmico, saído de um conjunto de músicos ligados à supracitada catedral – a chamada Escola de Notre Dame – é considerado um dos mais importantes progressos que ocorreram em toda a História da Música, pois ao definir claramente o ritmo a executar numa obra, permitiu a composição de obras polifônicas cada vez mais complexas. (Strayer, 2013, pp. 6-7)

As duas figuras de relevo neste processo foram Léonin (c. 1150-c. 1200) e Pérotin (fl. 1200), dois compositores ligados à Escola de Notre-Dame, cujas contribuições foram extremamente relevantes na evolução da notação musical, no que ao ritmo diz respeito, e na sistematização deste sistema rítmico modal, a partir da compilação e revisão de música polifônica. Este trabalho resultou na elaboração de um conjunto de obras a várias vozes, agrupadas no *Magnus Liber Organi*, onde se regista a altura e o ritmo das melodias que contém. (Strayer, 2013, pp. 6-8) Se Leonin criou e escreveu o *Magnus Liber Organi*, com um ciclo completo de *organa* a duas partes para todo o ano litúrgico, Perotin reviu os *organa*, dando-lhes uma maior precisão rítmica e alargando a sua textura, de duas partes para três ou mesmo quatro partes. Por isso, Apel afirma que a Escola de Notre-Dame “(...) tornou-se o centro da atividade musical de maior intensidade e das mais importantes consequências do que qualquer outro período anterior.” (Apel, 1953, p. 215)

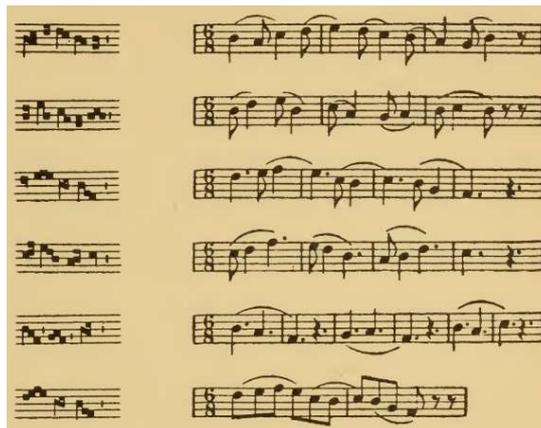


Figura 10: Os seis modos rítmicos, com as "ligaturae" e a respetiva transcrição moderna (Apel, 1953, p. 225)

Neste período, também a organização da escrita musical nos fólhos é alterada. Se com a notação da monodia os copistas seguiram os mesmos trâmites da escrita dos textos, com os primeiros livros de polifonia, por volta do século X, surge a problemática da disposição das várias vozes nos suportes de escrita. Os exemplos iniciais colocam as diferentes linhas melódicas, escritas como se fossem monodias,

em pontos distintos dos livros, e no século XII, as vozes continuam escritas como monodia, mas são colocadas consecutivas umas às outras, reforçando a ideia de que a música escrita serviria apenas como auxílio no estudo e memorização, e não para a prática musical. No século XIII, e com os desenvolvimentos da polifonia, os músicos apercebem-se das vantagens da escrita em sistema, i.e., com as linhas musicais escritas em paralelo e com o material musical alinhado, pois ajudava na orientação espaço-temporal dos cantores, principalmente com o aumento da complexidade da música. (Grier, 2021, pp. 181-182)

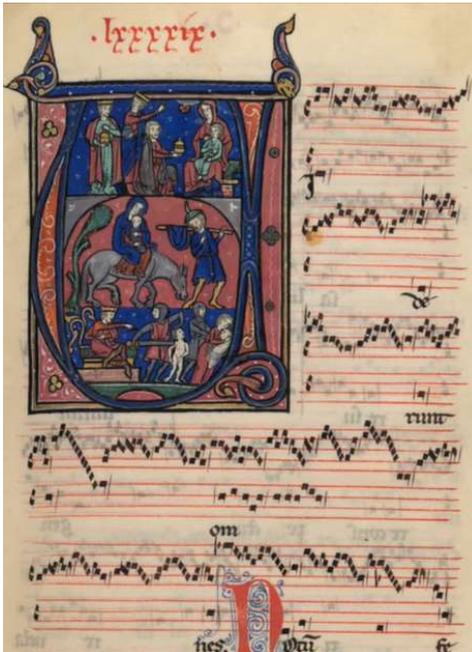


Figura 11: Organum duplum "Viderunt Omnes" de Leonin (MS. Pluteus 29.1, fol. 81r. (séc. XII/XIII))



Figura 12: Organum Quadruplum "Viderunt Omnes" de Perotin (MS. Pluteus 29.1, fol. 1r. (séc. XIII))

Também no mesmo século, e a partir do tratado já citado de Joahannes de Garlandia, temos conhecimento do primeiro sistema mensural da Música Ocidental, a partir da clarificação do sistema rítmico modal, facilitando a interpretação das obras. A partir dessa época, começa a existir uma maior distinção entre a longa e a breve (a primeira com uma haste para baixo do lado direito, e a segunda sem a haste), e ainda que continue a utilizar algumas regras de leitura importadas do sistema rítmico anterior, a notação mensural começa desta forma a atribuir a cada neuma um valor próprio, e não relativo. (Bent, et al., 1995, pp. 354-362)

Franco de Colónia (século XIII), no seu tratado *Ars Cantus Mensurabilis* (c. 1260-1280), propõe um sistema semelhante, mas mais completo e aperfeiçoado que o anterior. Além de definir formalmente a pausa, com igual duração da figura respetiva, mas em que existe omissão de som, também associou diferentes durações às notas alterando o seu formato. Franco de Colónia distinguiu três figuras, e respetivas pausas – longa, breve e semibreve – que agora possuem uma duração própria, e não relativa ao modo em que estivessem inseridas. Cada uma das figuras pode indicar vários padrões rítmicos,

mesmo que retirados dos modos rítmicos, sem por isso estarem condicionados por eles. (Strayer, 2013, p. 8) Como Parrish afirma, a independência das figuras rítmicas dos modos rítmicos “(...) é a mais importante característica do sistema Franconiano; significa que cada nota ou ligadura pode facilmente transmitir um significado rítmico preciso por si própria, e não pela sua posição num grupo de notas.” (Parrish, 1957, p. 109)

Apesar disso, as figuras rítmicas continuavam a obedecer às regras de *Perfeição e Imperfeição*: uma figura podia ter uma divisão ternária – perfeita – ou binária – imperfeita – dependendo das figuras que lhe antecedia ou sucedia. (Strayer, 2013, p. 8) Também a longa poderia ser *duplex*, isto é, ter o seu valor duplicado, processo útil para a repetição de figuras com a mesma nota, segundo Franco de Colónia. (Bent, et al., 1995, pp. 354-362)

Também no final do século XIII, as obras polifónicas voltam a ser escritas com as diferentes vozes, escritas como monodia, colocadas em partes diferentes dum mesmo fólio, arranjadas e maneira a poupar espaço, e potenciando que cada músico pudesse cantar em conjunto e lendo apenas a sua voz, como acontece ainda hoje, com as partes. (Grier, 2021, pp. 182-183)



Figura 13: Motete “Ave Virgo/Ave Gloriosa/Domino” (Msc. Lit. 115, fol. 1r. (séc. XIII))



Figura 14: Motete “Auncun ont trouvé/Lonc tans/Annuntiantes” (Ms. H 196, fol. 273r. (séc. XIII))

No século XIV, o número de linhas de uma pauta varia entre as 4 e as 6, e a clave mais usada era a clave de Dó colocada nas várias linhas, existindo ainda as claves de Fá e de Sol. Evidenciando cada vez mais a independência rítmica e melódica das vozes, as partituras deixam de ser escritas tendo as vozes colocadas num mesmo sistema, mas em partes separadas do suporte físico de escrita, algo que prevalecerá até ao período Barroco. Nesta época, os acidentes usados, sustenido e bemol, serviam para

subir e baixar o tom, para evitar dissonâncias, para indicar os modos e para ajudar na solmização. (Bent, et al., 1995, pp. 362-373)

Também no mesmo século, o tratado de Philippe de Vitry (1291-1361) deu o nome a uma nova fase da música europeia, a *Ars Nova* (c. 1320), por oposição à música do tempo de Garlandia e Franco de Colônia, tida como *Ars Antiqua*. Juntamente com os tratados de Joahhnes de Muris (século XIII-XIV), aperfeiçoarão o sistema rítmico, de tal forma que se tornou a base do sistema de notação tradicional, ainda usado nos dias de hoje. (Ultan, 1977, pp. 73-74)

As principais inovações deste sistema são a criação de novas figuras mais breves ao longo do período, começando na mínima, e continuando com a adição da semínima, da fusa e da semifusa. O acréscimo de valores mais curtos levou a que o *tactus*, i.e., a figura que marca a unidade de mensura, passasse a ser a semibreve, e não a breve, como acontecia antes da *Ars Nova*. Também a clarificação cada vez maior da forma das figuras e das suas pausas, dos seus valores e da relação entre elas levou a que os antigos modos rítmicos caíssem em desuso, e à introdução de fórmulas de mensuração, definindo as possíveis combinações, divisões e relações entre os ritmos. (Ultan, 1977, pp. 61-62)

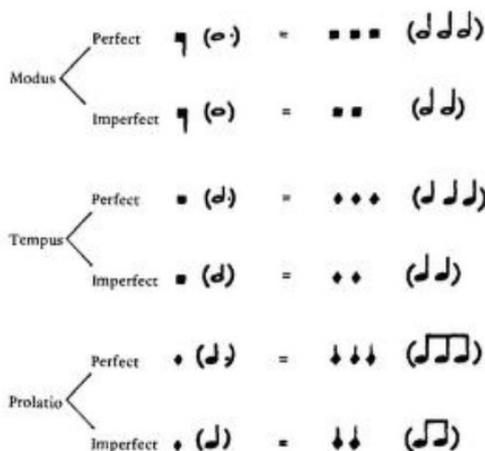


Figura 15: Divisões e relação das notas na *Ars Nova* (Ultan, 1977, p. 62)

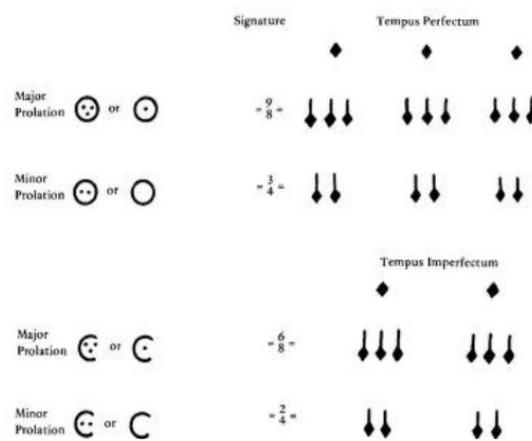


Figura 16: As quatro prolações da *Ars Nova* (Ultan, 1977, p. 63)

A maior especificidade rítmica fez com que as relações e a divisão entre a longa, a breve a semibreve fossem definidas como *modus*, *tempus* e *prolatio*, sendo que todos os termos poderiam ser perfeitos ou imperfeitos, consoante tivesse uma divisão ternária ou binária, respetivamente. (Strayer, 2013, p. 9) Philippe de Vitry debruçou-se sobre as quatro prolações possíveis no seu sistema de notação, que prevaleceram ao longo da *Ars Nova*. Estas prolações regulavam a divisão da semibreve, e eram diretamente afetadas pelo *tempus*, i.e., pela divisão das semibreves, e eram indicados por uma fórmula de mensuração, que está na origem nos compassos atuais. (Ultan, 1977, p. 63)

Também por meio de coloração, geralmente a vermelho, de várias passagens, se passou a incluir de forma mais livre a divisão binária, que juntamente com a utilização de pontos de aumentação e com

a ampliação do sistema proposto por Franco de Colônia permitiu uma maior complexidade e diversidade rítmicas, destacando-se os ritmos sincopados e a isorritmia. (Ultan, 1977, pp. 64-73)

Esta maior liberdade musical, expressa neste estilo mais rebuscado e exuberante, manifestou-se também noutros aspetos, como na identificação dos compositores a determinadas obras e estilos, e nas suas incursões artísticas na música sacra e também secular. Como refere Ultan:

“This freer spirit that characterized the composers of the period must be attributed, in part, to the new expressive freedom that naturally resulted from the more refined and flexible notational developments.” (Ultan, 1977, p. 74)



Figura 17: Página inicial do “Roman de Fauvel” (BnF. 146, fol. 1r. (séc. XIV))

A própria *Ars Nova* continuará a desenvolver-se, acabando por desembocar num estilo mais refinado e subtil, que lhe valeu o nome de *Ars Subtilior*, com uma maior utilização de figuras de menor dimensão, uma maior complexidade musical, com bastante clareza e flexibilidade. A notação musical atrai também o interesse dos compositores, e além dos desenvolvimentos que ocorreram no século XIV, o aspeto da partitura não é descorado, a par de uma busca pelas possibilidades da composição musical, transformando-se assim em verdadeiras obras de arte. Tal interesse atinge um pináculo nas partituras com forma de círculo ou de coração, como as de Baude Cordier (fl. Séc. XIV-XV), em que o aspeto se liga ao conteúdo, (Ultan, 1977, p. 74) criando uma “música visual”² (Dart, 2001)



Figura 18: Rondeau “Belle, bonne, sage” de B. Cordier (Codex Chantilly, Ms 564, fol. 12v. (séc. XIV/XV))

Os importantes desenvolvimentos na notação musical que aconteceram na Idade Média permitiram registar as alturas e as durações das várias notas das melodias, alterando a forma como a memorização e a tradição oral – que não deixou de existir, dando informações aos intérpretes de fatores que não conseguiam ser indicados na partitura – se implementavam e influenciavam a execução musical. (Strayer, 2013, pp. 10-12) Os avanços feitos nesta época estão na base do sistema de notação usado durante mais de seiscentos anos – e inclusive nos dias de hoje – e permitiu que os compositores se assumissem como artistas criativos, agora desimpedidos das limitações dos sistemas de notação anteriores. (Ultan, 1977, pp. 73-74)

² Termo traduzido livremente pelo autor, do alemão “Augenmusik”.

A notação Musical no Renascimento

Na passagem, no campo das Artes, da Idade Média para o Renascimento, em meados do século XV, as notas até então preenchidas a tinta deixaram de o ser, dando origem à notação mensural branca. O termo “mensural” (*com medida*) foi utilizado pelos teóricos da época para fazerem distinção entre a notação mensural, usada na polifonia, e a notação *plana*, usada pelo cantochão. Já o termo “branca” foi adotado devido ao facto de a partir dessa altura se começarem a deixar as cabeças das notas por preencher, por poupança de esforços e de recursos, e ainda pela substituição do pergaminho pelo papel, mais fino e rugoso, como base da escrita. À parte desta mudança, a notação mensural branca foi uma fiel depositária da tradição anterior, usando recursos semelhantes aos da *Ars Nova*, quer no pentagrama, nas notas, nas relações rítmicas entre elas e no tratamento artístico dado às partituras. (Apel, 1953, pp. 58-95)

Quanto às figuras rítmicas presentes, há uma maior diversidade rítmica, sendo de destacar que as figuras com valores mais curtos tornam-se mais comuns nas obras musicais. As figuras rítmicas utilizadas neste período são a Máxima, a Longa, a Breve, a Semibreve, a Mínima, a Semínima, a Fusa e a Semifusa, com as respetivas pausas, numa forma mais semelhante às utilizadas nos dias de hoje. Também o formato da cabeça da nota, em quadrado e em losango, passará a ter uma forma mais arredondada e oval, tal como ainda acontece nos dias de hoje. (Apel, 1953, pp. 58-95)

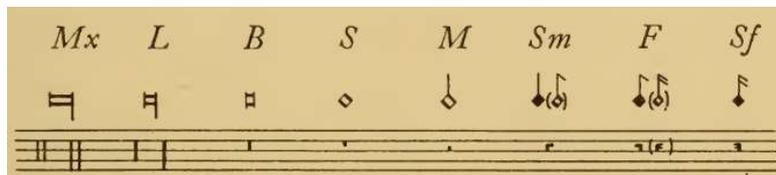


Figura 19: As figuras rítmicas (em cima) e respetivas pausas (em baixo) usadas pela notação mensural branca (Apel, 1953, p. 87)

Neste período surge também a imprensa musical, com caracteres móveis, aplicando os princípios de Gutenberg à música. Ainda que a prática da impressão musical ocorresse já em meados do século XV, foi apenas em Veneza que Ottaviano Petrucci (1466-1539) em 1501 imprimiu o primeiro livro de polifonia a partir de caracteres móveis de que se tem conhecimento, *Harmonice Musices Odhecaton*. Anteriormente, o processo de impressão era realizado maioritariamente em xilogravura, algo moroso, trabalhoso e nem sempre perfeito, com necessidade de se terminar ou acrescentar certos pormenores manualmente.

Com os progressos da imprensa e da edição musical, este processo tornou-se mais rápido, mais ainda assim passou por uma evolução, simplificação e aperfeiçoamento, já que para a edição de uma página de música era necessário realizar uma impressão tripla, i.e., imprimir, numa primeira vez, as

pautas, numa segunda vez o texto, e numa terceira a notação musical. Com o tempo, os editores conseguiram reduzir o número de impressões para apenas uma, com uma precisão e ornamentação de qualidade. A evolução para a impressão por caracteres permitiu uma maior velocidade na impressão e divulgação da música, evitou as alterações e erros dos copistas e ainda facilitou e ampliou o acesso às partituras. (Sousa, 2012, pp. 82-87)

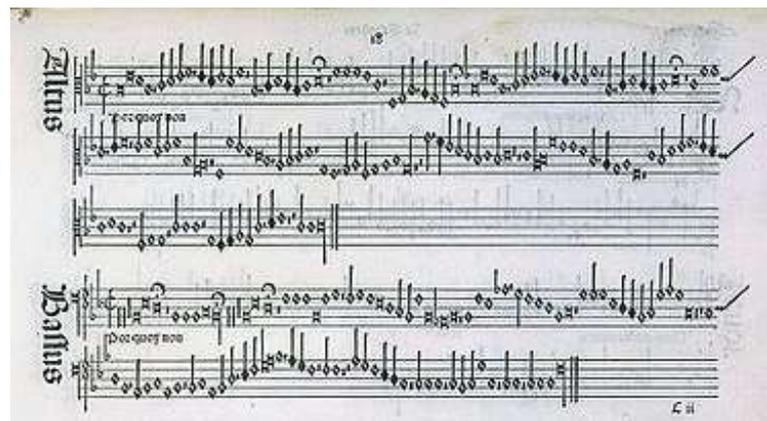
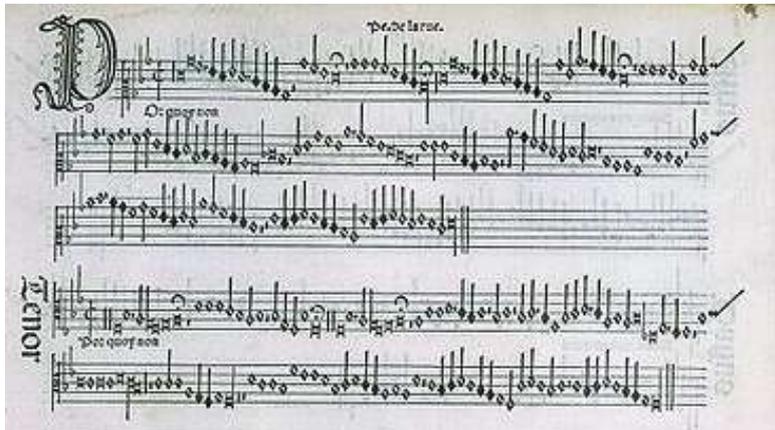


Figura 20: Chanson "Pourquoy non" de Pierre de la Rue (c. 1450-1618) impressa no "Harmonice Musices Odhecaton"(Ed. Petrucci, Veneza, 1501)

A polifonia manuscrita e editada é maioritariamente apresentada em livro de coro, em que cada voz era disposta em pontos diferentes das páginas, a mais agudas na parte superior esquerda, a voz seguinte na parte superior direita, e assim sucessivamente. No século XVI, os copistas e editores passaram a criar cadernos que continham as partes individuais em separado, com o objetivo de facilitar a execução musical. (Grier, 2021, pp. 184-185) Na complexidade que é a polifonia desta época, os copistas e editores viram-se, por vezes, obrigados a colocarem alguns símbolos gráficos ao longo das obras que indicavam certos pontos onde as várias vozes coincidiam, nas notas ou nas entradas. A esses símbolos dá-se o nome de *signum congruentiae*, e podem ter um aspecto variado, (Apel, 1953, pp. 94-95) sendo mais comuns:

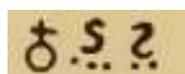


Figura 21: Os vários "signa congruentia" usados na notação mensural branca (Apel, 1953, p. 94)



Figura 22: Páginas iniciais da Missa "Ecce Ancilla Domini" de J. Ockeghem (c. 1420-1497) (Chig.C.VIII.234, fol. 19v-20r. (séc. XV))

Com o mesmo propósito de facilitar a prática musical, vocal e principalmente instrumental, mas também com fins de estudo do contraponto, os músicos renascentistas retomaram a escrita em partitura, com as vozes alinhadas e colocadas umas sobre as outras, da mais aguda para a mais grave, escrevendo barras a intervalos regulares ou nos pontos-chave, que ajudassem a leitura e a execução da obra. Estas barras serão as precursoras das atuais barras de compasso. Com a crescente complexidade das obras, esta disposição da partitura assumirá a partir do século XVII a forma comum e final de se notar e apresentar a música, assegurando uma maior eficiência na leitura e execução, e uma maior coordenação entre as várias partes e os músicos. (Grier, 2021, pp. 184-185)

Por vezes, e mostrando o deleite que os compositores tinham em charadas e desafios intelectuais, usavam os chamados *cânones* enigmáticos, onde a partir de uma frase enigmática – um *cânone* – os músicos poderiam descobrir uma nova voz a partir das já escritas, voz essa que entrava um determinado tempo depois e geralmente a uma distância de quinta ou quarta perfeitas. Este processo era bastante apreciado nos compositores das escolas flamengas. (Apel, 1953, pp. 179-181)



Figura 23: "Missa de Beata Virgine - Sanctus" de Josquin de Prez (c. 1450-1521) (Ed. Antico, Roma, 1516). Note-se, a vermelho, o cânone enigmático ("Vous jeuneres les quatre temps"), e, a amarelo, o "signum congruentia"

Também as claves usadas na notação – Dó, Fá e Sol – passam a ter o aspeto mais parecido ao atual, com a diferença de que cada uma das claves estava associado a um tipo de voz, ou a uma certa tessitura. A clave de Sol, na 2ª ou 3ª linhas, estava mais associada à escrita instrumental, mas poderia ser usada para a voz de soprano, sendo que para esta voz as claves mais comuns seriam as de Dó1 ou Dó2. De forma mais comum, para a voz de contralto, eram utilizadas, as claves de Dó2 ou Dó3, para a voz de tenor, as claves de Dó3 e Dó4, e para a voz de baixo, as claves de Dó5 ou as de Fá na 3ª ou 4ª linhas. (Sousa, 2012, pp. 90-91) Perto das claves, poderiam ainda ser colocados bemóis, que auxiliassem os cantores na correta solmização aquando da transposição dos modos, numa utilização semelhante à atual armação de clave. Os sustenidos e bequadrados, com função idêntica, eram colocados em notas específicas, principalmente em zonas cadenciais, e poderiam ser escritos ou simplesmente executados pelos músicos, na prática da música *ficta*. (Grier, 2021, pp. 173-174)

Notação musical instrumental

Além da música escrita para vozes, consolida-se uma notação própria para os instrumentos, a tablatura, desenvolvida para a prática performativa dos instrumentos de tecla e de cordas dedilhadas. O facto destes instrumentos terem gozado de uma grande popularidade, principalmente durante o século XVI, contribuiu decisivamente para que se desenvolvesse uma notação que levasse diretamente para a

música em si, sem fazer passar o intérprete pelos meandros teóricos e intelectuais da notação mensural branca, mais comum para a música vocal. (Bent, et al., 1995, pp. 405-415)

A tablatura é um sistema de notação idiossincrático para instrumentos, desenvolvido devido às necessidades e técnicas próprias da prática instrumental, a que a notação convencional para canto não dava a resposta adequada. Utiliza as letras, números ou outros símbolos para indicar uma ação física específica requerida num instrumento para que produza determinados sons ou música, ou então para indicar as notas a tocar, ao invés da pauta normal, mais própria para o canto e para a reflexão teórica da música, com uma representação abstrata dos sons. É, por isso, uma notação mais direta, já que esses símbolos adquirem um significado específico para cada instrumento, alternando a forma como era tocado, indicando as alturas e ritmos. (Grier, 2021, pp. 142-143)

Desenvolveram-se vários tipos de tablaturas adaptadas para os diversos instrumentos. Nas tablaturas para corda dedilhada, existem seis linhas horizontais, que correspondem às 6 ordens de cordas de certos cordofones, nos quais estão indicados os trastes onde deve ser colocado o dedo. Cada traste corresponde a uma alteração cromática ascendente da altura base da corda, sendo que 0 corresponde à corda solta, 1 ao primeiro traste (meio-tom acima), e assim por diante até ao 9º traste. Sobre as linhas, está colocado o ritmo das notas, e existem divisões, semelhantes aos compassos atuais. Por vezes, a própria tablatura contém ainda a parte vocal, que a viola deveria acompanhar. Nesses casos, a altura das notas é indicada da mesma maneira do que para o instrumento, acrescentando-se ainda o texto. Geralmente, esta parte tem uma característica distinta, que a permita separar da música instrumental, tal como uma coloração diferente. (Apel, 1953, pp. 3-80)

The image shows a manuscript page with three systems of musical notation. Each system consists of a six-line staff with numbers (0-9) indicating fret positions. Above the staves, there are rhythmic symbols and text in Spanish. The first system includes the text: "Este villancio q se sigue de la manera q aqui esta sonado: el canto puede aver gar gāra. y la vihuela se ha de tocar muy a espacio." The second system includes: "El amor quiero vencer mas quiē podra / Quē tuuiesse tal poder mas quiē podra". The third system includes: "quella con su gran poder vencido me a El amor / poder". At the bottom right, there is a red initial 'C' and text: "De la manera q este mismo villancio esta sonado aquel canto: ha de cantar llano. y la vihuela vaya algo a pief la." The text continues: "querria vécer y con bien ser del vencido. / mejor querer para ser mejor querido."

Figura 24: Villancio "Al amor quiero vencer", de Luys de Milan (fl. séc. XVI), integrantes da obra "El Maestro" (1536), escrito em tablatura para vihuela e canto

A tablatura para tecla é especialmente concebida para ser executada por este tipo de instrumentos, sejam órgãos, cravos ou outros, e usam letras ou números para representarem as notas, e que, em associação às figuras rítmicas, indicam qual a tecla a tocar e a duração relativa dessa mesma nota.



Figura 25: "Favordones del sexto tono" de Antonio de Cabezón (1510-1566), integrante da "Obras de Música" (Ed. Sanchez, Madrid, 1578), escrito em tablatura ibérica para tecla

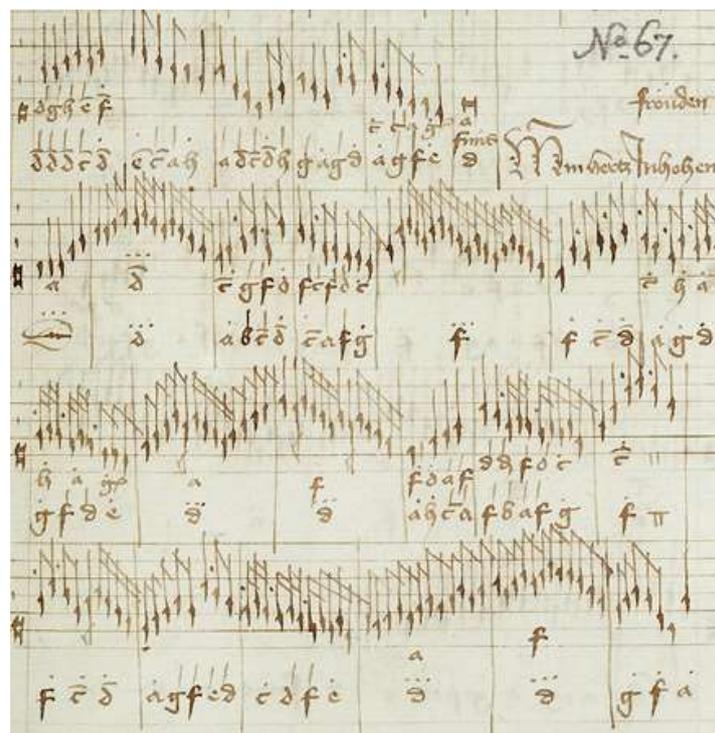


Figura 26: Tablatura alemã para tecla, com letras a indicar as notas (BSB Ms 3725, fol. 36r.)

Também para estes instrumentos, existiam as notações em sistema, com uma pauta para cada mão, muito semelhante à atual escrita para teclado, e as notações em partitura, em que cada voz da peça era escrita numa pauta independente. As pautas poderiam ter mais que cinco linhas, consoante as necessidades e exigências de cada obra, de forma a evitar o uso de linhas suplementares. Estas notações eram bastante comuns principalmente quando eram tocadas obras corais, conseguindo condensar as várias partes separadas da obra numa única só e adaptada ao instrumento. (Apel, 1953, pp. 3-80)



Figura 27: "Segundo Kirios do mesmo tom", de Manuel Rodrigues Coelho (1555-1635), integrante na obra "Flores de Música" (Ed. Craesbeeck, Lisboa, 1620), escrito em partitura

A notação musical do Barroco ao Romantismo

No período Barroco, por volta do século XVII, a notação volta a sofrer alterações, devido ao facto dos instrumentistas terem exercido uma maior influência na escrita, ensino e teoria da música, adaptando uma realidade mais pensada para os cantores aos requisitos dos instrumentos. Outro fator para estas alterações pode dever-se à interpretação de obras que exigiam recursos vocais e instrumentais em simultâneo, e que beneficiariam de um sistema de notação único. Assim, a escrita em tablatura para os instrumentos começa a cair em desuso, tendo apenas continuado em uso a tablatura para alaúde, ao longo dos séculos XVII ao XIX, e que deu origem à atual tablatura para guitarra. (Grier, 2021, pp. 142-143)

A notação musical mais convencional, associada à música vocal, libertada dos meandros teóricos que a envolviam, converte-se então numa "linguagem franca" para o canto e para os instrumentos. A coexistência das linhas vocais e instrumentais no mesmo suporte e na mesma notação mostra que desde o final do século XVI cantores e instrumentistas conseguiam ler a mesma notação, e que estes últimos deveriam saber interpretar a partir da notação vocal, de forma a cumprirem condignamente os seus deveres profissionais. (Grier, 2021, pp. 160-162) Desta forma, a pauta foi sendo ajustada para que conseguisse expressar de forma mais direta os seus conteúdos e as necessidades técnicas e expressivas de todos os músicos. (Bent, et al., 1995, pp. 393-395)

Com a queda em desuso dos antigos sistemas de mensuração, em vigor desde a *Ars Nova*, das *ligaturae* e do fenómeno da coloração, os músicos barrocos estabeleceram uma divisão dupla entre as figuras rítmicas, que está na base do sistema métrico convencional ainda usado no Ocidente nos dias de hoje. Desta forma, o tempo poderia ser simples, caso as figuras rítmicas tivessem essa divisão dupla,

ou composto, caso a divisão fosse alterada para tripla, indicada mediante o acrescento de um ponto de aumentação junto das figuras. Além dessa função, este ponto servia também para aumentar o valor da figura rítmica em metade do seu valor. Também se passou a utilizar as ligaduras de duração, que unia os valores rítmicos de duas notas iguais. Tornou-se comum ainda a união de figuras com valor mais breve que a semínima, por meio de hastes horizontais. A forma das notas assumiu definitivamente a sua forma oval, que se conserva até aos dias de hoje, na notação convencional. (Bent, et al., 1995, pp. 375-387)

A utilização dos acidentes musicais também é alterada, principalmente com a passagem da modalidade para a tonalidade, durante o Barroco. Ao contrário do que acontecia até então, surgem nesta época as armações de clave com sustenidos e bemóis, em que cada uma está associada a uma específica tonalidade maior e menor. Além disso, o sustenido e o bequadro, cuja função até ao Renascimento não era distinguível, adquirem o papel ainda hoje usado, de subir meio tom a uma nota, ou anular a ação de sustenidos ou bemóis, respetivamente. (Grier, 2021, pp. 166-175) Estes acidentes podiam alterar uma nota que lhes seguia imediatamente, e no caso de constarem na armação de clave alteravam apenas as notas que surgiam na mesma posição que o acidente. No século XVIII, porém, os acidentes passam a ser usados como atualmente, atingindo a mesma nota dentro de uma peça, ou de um mesmo compasso, caso a alteração seja colocada na armação de clave ou não, respetivamente. (Bent, et al., 1995, pp. 395-399) Estas convenções mantêm-se ainda nos dias de hoje, na música de idioma tonal.

No final do século XVI, os compositores passaram a prestar atenção a outros parâmetros musicais que não apenas o ritmo e a altura. Associado ao texto musical, vão surgindo certas indicações textuais que indicam as intensidades sonoras a tocar ao longo das obras. Tendo começado apenas com duas dinâmicas indicadas por extenso – *piano* e *forte* – e que permanecem como referencial, este sistema, vigente nos dias de hoje, passou também a ser indicado de forma abreviada – *p* para *piano* e *f* para *forte* –, tendo sido alargado para outros níveis de intensidade, multiplicando os *p* para dinâmicas mais suaves, e os *f*, para dinâmicas mais intensas, e ainda acrescentando dinâmicas intermédias, por meio da adição de um *m* (de *meio*) junto de um *p* – *mp*, que significa *meio-piano* – ou de um *f* – *mf*, que significa *meio-forte*. Surgiram, também, sinais de mudança gradual nas dinâmicas – *crescendo* e *diminuendo* – indicados por extenso ou de forma abreviada, e ainda por cunhas – a abrir para o primeiro, e a fechar para o segundo. (Grier, 2021, p. 176)

Além das dinâmicas, outras indicações surgiram na notação desde o século XVII, como os ornamentos que os músicos deveriam fazer, e que eram indicados através de instruções verbais, como

o caso do *tr* (*trilho*) ou de símbolos, como o *mordente*. No século seguinte, em vários casos, passaram a ser especificados os ataques e a articulação, com várias marcas simbólicas que indicassem aos executantes o tipo de som que deveriam fazer: pontos sobre as notas para indicar *staccato*, ligaduras para indicar *legato*, pequenos traços para indicar *tenuto*, pequenas cunhas para indicar acentos, entre outros. Estas indicações e efeitos tornaram-se rapidamente comuns, e alargaram paleta sonora disponível para uma composição musical. (Grier, 2021, p. 179)

O alargamento das figuras até à fusa e semifusa, que também foram largamente usadas na música a partir do Barroco, levou ao abrandamento da pulsação da música, passando o *tactus* da mínima para a semínima, e em Setecentos seguinte todas as figuras rítmicas poderiam ser consideradas como *tactus*, mediante a indicação do compasso, que assume a forma atual, com a indicação da figura tida como “tempo” em baixo, e o valor do compasso em cima. Também neste período se começou a utilizar as barras de compasso no seu sentido moderno, como uma divisão temporal regular, tendo sido adotadas de forma geral apenas no século XVIII. Até então, as barras colocadas na música serviam como delimitação de secções e de unidades de tempo. (Bent, et al., 1995, pp. 381-387)

Também a indicação dos andamentos das obras sofrerá desenvolvimentos ao longo dos séculos XVII a XIX. Desde o século XVI, o andamento era indicado pela duração das figuras, i.e., peças notadas com figuras mais longas implicam um andamento mais lento, e peças notadas com figuras mais breves requerem um andamento mais rápido, segundo as convenções de Nicola Vicentino (1511-1572). De forma a suplementar este sistema, a partir de Seiscentos, os compositores passaram a indicar, com termos geralmente em italiano, o andamento – *Adagio*, *Largo*, *Allegro*, *Presto*, entre outros –, que começaram por reforçar o que estaria implícito nas figuras rítmicas. Mas ao longo do tempo, foram sendo deixadas de parte as convenções renascentistas, e o andamento passou a ser explicitado textualmente, que se tornaram num sistema independente de indicação do tempo. Com a invenção do metrónomo, no início do século XIX, os compositores passaram a ter a possibilidade de mostrar de forma mais rígida o andamento das suas obras, marcando a pulsação da figura que serve de *tactus*. A par do andamento, outros termos foram inseridos na gramática da notação musical, de forma a transmitir a expressão devida nas várias passagens, como *Dolce* ou *con Brio*, entre outras. (Grier, 2021, pp. 176-179)

O desenvolvimento da notação em aspetos como as dinâmicas, a ornamentação, a expressão e o andamento, que se assistiu no período Barroco, Clássico e Romântico, pode, por um lado, mostrar que o efeito musical procurado impulsionou a criação de novas formas de notação, ou, por outro lado, que as novidades da notação abriram novas possibilidades no campo musical. Além disso, todas estas inovações revelam que estes recursos passaram a ser considerados como importantes no processo de

composição e execução de uma obra musical. Com a maior disseminação das obras musicais, potenciada pela imprensa musical, pode ter levado os compositores a procurarem meios que permitissem que as interpretações das mesmas tivessem um maior grau de fidelidade com as ideias musicais do seu criador, quando este não pode estar presente na sua execução. (Grier, 2021, pp. 179-180) Esse vocabulário foi sendo enriquecido e progredindo até aos dias de hoje, tendo em conta as necessidades expressivas, e as novas técnicas e sonoridades procuradas, e quando prefiguram palavras, que eram geralmente escritas em italiano, passaram posteriormente a usar os idiomas vernaculares, como aconteceu já em Oitocentos. (Bent, et al., 2001, p. 399)

No século XVII, as claves usadas continuam a ser as de Dó, Fá e Sol, colocadas em diferentes linhas da pauta, e cada uma associada a um tipo de voz, ou de registo sonoro, e passam a ter a sua forma mais próxima da atual. Ainda que a clave de Fá fosse maioritariamente usada para as vozes mais graves, fixando-se nesta época na 4ª linha, as restantes claves serviam para a escrita das vozes mais agudas, sendo a clave de Dó, nas suas várias posições na pauta mais comum para a música vocal, e a de Sol na música instrumental. No entanto, esta última começa por ser usada em todos os instrumentos agudos, colocada sobre a 2ª linha, e já no século XIX passa a ser usada nas vozes de soprano, alto e tenor, com a indicação, nesta última, de soar na sua oitava inferior. A clave de Dó tornou-se comum utilizar-se apenas nos registos intermédios, e associada a certos instrumentos. (Bent, et al., 1995, pp. 395-399)



Figura 28: Partitura autógrafa da oratória "Messias" (1741) de G. F. Händel (1685-1759) (R.M.20.f.2, fol. 1r.). Podemos observar a escrita em partitura, as principais claves em uso, a indicação de compasso, a armação de clave, com Fá#, as notas ovais, os pontos de aumentação e ligaduras, indicações de andamento, entre outros.

As pautas de cinco linhas passaram a ser as mais comuns, o que facilitou a leitura e a interpretação musical de cantores e instrumentistas, assim como a adoção da notação em partitura, com todas as linhas melódicas presentes umas abaixo das outras, desde o século XVII a forma frequente de ser escrita e editada uma obra musical. Ao longo do Barroco e do Classicismo, a organização da partitura poderia variar, visto que não existia uma norma ou convenção uniforme, algo que apenas aconteceu no Romantismo. Se na escrita para vozes existia uma prática comum das mesmas serem organizadas consoante o seu registo, da mais aguda (no topo) até à mais grave, na música instrumental existiam várias maneiras de organização, sendo que geralmente os instrumentos eram colocados por registos, semelhante às vozes, ou por famílias, como viria a acontecer. (Grier, 2021, pp. 184-189)

The image displays a page from a musical score for the final movement of the 9th Symphony by Ludwig van Beethoven. The score is arranged in a conventional format, with instruments grouped by register. The top section includes woodwinds: Flauti (Flutes), Oboi (Oboes), Clarineti in A (Clarinets in A), and Fagotti (Bassoons). Below these are the Horns (Corni in D) and Clarini (Clarinets). The middle section features the Timpani (Kettles) and the string section, which is divided into Violini (Violins), Viola (Viola), and Violoncello (Cello). The bottom section is for the Basses (Basso). The score includes various musical notations such as dynamics (dol., pp, p, piz.), articulation (accents), and performance instructions (pizzicato). The lyrics 'Freude, Freude, schöner Götterfunken' are written below the bass line. The score is written in a key signature of two sharps (D major) and a common time signature (C).

Figura 29: Último andamento da 9ª Sinfonia (1824) de L. v. Beethoven, na sua 1ª edição (Ed. Schott, Viena, 1826), com a partitura na forma convencional

Era prática comum colocar-se a linha do Baixo, e caso existisse, também a do Baixo-Contínuo, no fundo da partitura, servindo assim de guia harmónico para os músicos, e caso a obra tivesse vozes, as mesmas seriam colocadas acima da linha do baixo. A forma mais comum de organização de uma partitura para orquestra é retirada das últimas obras de L. v. Beethoven, que organizava as suas partituras de acordo com as famílias de instrumentos, e dentro delas, de acordo com os registos dos instrumentos que delas faziam parte. Assim, colocava no topo os sopros de madeira, seguido dos sopros de metal, da percussão, a linha do(s) solista(s), as cordas, as vozes e o coro, e, por fim, o baixo. Com o passar do tempo, já no século XX, as vozes e coro verão a sua posição alterada, passando para cima das cordas. (Grier, 2021, pp. 184-189)

Para a execução, os músicos – com exceção dos cantores e dos músicos acompanhadores – geralmente executam a partir de partes, que contém apenas a sua voz respetiva. Caso os instrumentos sejam transpositores, as suas partes encontram-se transpostas, ao passo que na partitura geral, as mesmas linhas melódicas encontram-se notadas no seu som real, convenção adotada já no início do século XX. Até lá, tanto a parte como a partitura encontravam-se notadas na transposição respetiva de cada voz. (Grier, 2021, pp. 184-189)

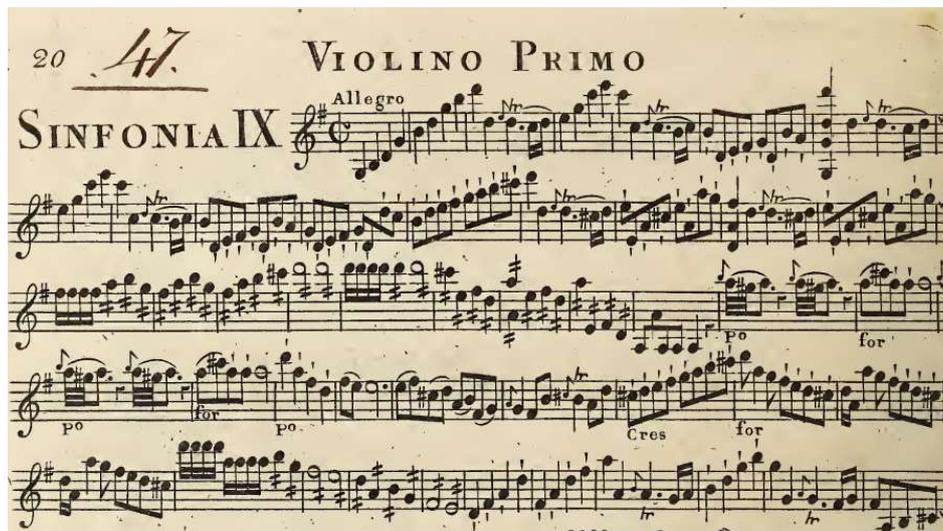


Figura 30: Parte de Violino I, da Sinfonia em Sol Maior, de J. Stamitz ("The periodical", séc. XVIII)

Durante o período Barroco, surgirá uma notação musical específica para uma técnica de acompanhamento harmónico, a do baixo-contínuo, que será bastante popular nos séculos XVII e XVIII. O baixo-contínuo emerge da necessidade de se acompanhar não só a música polifónica, de uma forma mais simples e prática, mas também a monodia, com o nascimento da ópera, através da realização, num instrumento harmónico, de acordes sobre a linha do baixo, retirada da obra e comumente tocada por um instrumento melódico de tessitura grave, de forma a suportar e preencher harmonicamente a peça musical. (Bent, et al., 1995, pp. 399-405)

Esses acordes eram indicados por meio de números escritos junto às notas da pauta do baixo escrita, e tocados num registo mais agudo que esta. Cada um desses números correspondia aos intervalos a tocar sobre determinada nota, e caso um acidente fosse colocado junto a um numeral, alteravam a nota correspondente a esse intervalo. Por outro lado, os acidentes colocados sozinhos eram aplicados à nota que correspondia ao intervalo de terceira. Caso não fosse indicado nenhum numeral, o acorde a tocar seria uma tríade sobre a nota do baixo. A interpretação do baixo-contínuo permaneceria entregue à capacidade do intérprete que, guiando-se pelas informações cedidas, improvisaria um acompanhamento, preenchendo a harmonia entre as vozes graves e agudas, numa estética vertical e que favoreceu o emergir da tonalidade. (Grier, 2021, pp. 162-163)

No entanto, a partir do século XVIII, os compositores passaram a escrever a parte do acompanhamento, tendo desta forma mais controlo sobre a obra e sobre a forma como a mesma é executada. (Grier, 2021, p. 163) Assim, o baixo-contínuo, que havia sido praticamente incluído em todos os géneros musicais, vai caindo em desuso, salvo em alguns casos, e já no século XIX, passou a ser visto como uma ferramenta pedagógica para o estudo da harmonia. (Bent, et al., 1995, pp. 399-405)



Figura 31: Sonata Op. 5, n° 3 (Allegro) de A. Corelli (1653-1713), na 1ª edição (Ed. G. P. Santa, Roma, 1700), com as cifras numéricas do baixo-contínuo

A notação musical do Modernismo aos dias de hoje

No século XX, com a dissolução da tonalidade, o estabelecimento de sistemas alternativos e a busca de novos universos sonoros, houve a necessidade de se adaptar e criar novos símbolos e novas notações para a música. Estas mudanças surgem com o dealbar da música aleatória e eletrônica, e são também incluídas como complemento da notação convencional. (Bent, Musical notation, 2019) Os compositores também quiseram exercer um controlo cada vez maior sobre a interpretação das suas obras, o que resultou numa maior densidade, quantidade e especificidade de instruções e informações que deveriam ser transmitidas pela notação musical. Através de novos símbolos, sistemas de notação ou configurações da partitura, procurou-se ultrapassar as limitações da notação musical convencional, alargando o universo sonoro passível de ser notado. Também permitiu a possibilidade de se utilizar novos

timbres e efeitos sonoros, incluindo desta forma novos instrumentos, técnicas e meios (como a eletrônica, o sintetizador e o computador), e também aumentar a complexidade rítmica e a divisão das alturas em intervalos cada vez mais pequenos. (Grier, 2021, pp. 190-192)

Com a utilização de novos símbolos nas suas composições, por vezes desconhecidos para os músicos, os compositores foram obrigados a acompanhá-los de legendas e explicações sobre o seu significado, de forma a ajudar a interpretá-los e implementá-los de forma correta. Devido à particularidade destes símbolos, cada vez mais individuais e ligados a um dado compositor ou Escola, e também à falta de uniformização entre os símbolos e sistemas de notação em uso, foram imensas as inovações na notação que ocorreram ao longo de Novecentos, sem que, contudo, tivessem entrado em uso corrente, levando a uma maior divisão entre a notação, composição e interpretação. (Grier, 2021, pp. 192-193)

Tal como afirma o compositor Henry Cowell (1897-1965) no seu artigo “Our inadequate notation” de 1927:

The result of all this is that each composer devises his own improvements which enable him to express his ideas more or less well, but as nothing is standardized a good deal of confusion arises. Many similar effects are notated in an entirely different manner by different composers, while totally separate effects are indicated by the same symbols; and in each instance copious footnotes are offered to the puzzled performer. (citado em Grier, 2021, p. 192)

As principais inovações na notação ocorrem ao nível das técnicas de execução, do ritmo e da altura da música, numa constante procura pelo rompimento das regras, limites e restrições que a notação musical impunha a quem concebia a obra, mas também a quem a executava. Existem diferentes tentativas de se indicar sons não-convencionais, figuras de diferentes durações e alturas, adaptando a notação mensural, e ainda adicionando novos símbolos e figuras que alargassem o universo sonoro. (Bent, Musical notation, 2019)³

No campo das técnicas de execução, as indicações ao intérprete sobre a forma como tocar a obra tal como o compositor a definiu são as mais frequentes nas partituras, e onde surgiram a maior quantidade de novos símbolos. Estes poderiam ser adaptações da notação convencional, sendo feitas alterações às figuras convencionais da notação musical ocidental, ou desenvolvidos inteiramente pelo compositor. Por vezes, surgem instruções escritas ao longo do texto musical sobre a forma como se deve realizar a interpretação musical. O objetivo da sua utilização prende-se, maioritariamente, com a criação

³ A edição online consultada da *Encyclopedia Britannica* não apresenta paginação.

de novas sonoridades e a aplicação de recursos menos comuns, como passagens em que são usados o *sprechstimme* e o *sprechgesang*, diferentes formas de aplicar o texto nas obras vocais, os harmónicos, multifónicos, ataques, trilos duplos, microtons, dedilhações específicas, ou outros tipos de sons.

A utilização de alturas precisas e relativas, comum na música moderna, levou a que fossem desenvolvidos novos sistemas que as indicassem ao intérprete, sendo para isso recorrente a supressão do pentagrama e a adaptação das figuras tradicionais. (Grier, 2021, pp. 193-194) Também a procura por novas sonoridades levou ao uso de técnicas como os *glissandi*, onde eram indicadas as notas inicial e final do mesmo, e também a duração do mesmo, a partir da notação proporcional e de marcas temporais específicas. (Grier, 2021, pp. 196-197)

A nível rítmico, a procura pela libertação dos padrões rítmicos mais tradicionais e da sua divisão em ritmos simples e compostos, levou à criação de novos sistemas para indicar as durações, como a notação rítmica proporcional, em que é apenas sugerido o plano rítmico através das distâncias entre as notas, e à aplicação da técnica de modulação métrica, que permite explorar a lógica temporal entre figuras rítmicas e também possibilita a transição mais suave entre compassos com tempos diferentes, pela equivalência dos valores das figuras. Também pela eliminação das barras de compasso e o acrescento de marcas cronométricas, como em segundos, é criada a noção temporal necessária para a execução das várias secções de uma obra. Ainda a partir da supressão ou aparecimento gradual das barras superiores que unem as figuras rítmicas, se tornou possível indicar os *accelerandi* e *ritardandi* com maior precisão. Este processo revela a busca por uma maior flexibilidade rítmica, mas também uma nova conceptualização do tempo musical, desafiando quer os compositores quer os intérpretes na criação e recriação de uma obra. Também na exploração das alturas musicais, os músicos do século XX procuraram enriquecer o número de notas à sua disposição, dividindo para isso o meio-tom em unidades mais pequenas, como os micro-tons. Para os indicar, foram aplicados novos símbolos junto às notas, baseados nos acidentes tradicionais. (Grier, 2021, pp. 194-197)

⁴ Melodia falada (tradução do autor), utilizada por vários compositores do final do século XIX e do século XX, destacando-se A. Schönberg (1874-1951), que usou a técnica nas suas obras “Gurre-Lieder” (1911) e “Pierrot Lunaire” (1912). Para notar as alturas relativas do *sprechstimme*, Schönberg colocava um “x” na haste das notas, diferenciando-o, assim, do canto. (Soder, 2008, pp. 1-19)

Sequenza III
per voce femminile
(1966)

Luciano Berio
(1925–2003)

Text: Markus Kutter

Figura 32: "Sequenza III per voce femminile" de L. Berio (1925-2003) (Ed. Universal Edition, 1966)

Ao longo de Novecentos, foram desenvolvidas novas notações, por vezes completamente afastadas da notação tradicional, que permitissem deixar ao critério de quem irá tocar a escolha de certos elementos musicais, ou mesmo a improvisação dentro de uma obra, criando assim a música aleatória. Neste estilo musical, o compositor pode deixar à escolha a ordem em que irá tocar várias secções de uma obra, ou mesmo o ritmo, a altura e o timbre de certas passagens, dando apenas algumas instruções orientadoras. (Grier, 2021, p. 197)

Figura 33: Partitura de "Klavierstück XI" de K. Stockhausen (1928-2007) (Ed. Universal Edition, 1955)

Outros compositores abandonam completamente a notação tradicional, criando diferentes sistemas baseados em grelhas ou gráficos, que, com a devida explicação, permitem a construção da

obra aleatória. Um desses exemplos é a criação de um sistema de notação por Morton Feldman (1926-1987) e aplicado na obra “Intersection 2” (1951) para piano, que consiste numa grelha de três linhas, em que cada uma representa um registo diferente do instrumento (grave, médio e agudo), e nas colunas as várias unidades de tempo, 158 das quais correspondem a um minuto. Nas quadrículas, é indicado o número de teclas a premir nos vários registos, e a sua duração, pelo número de quadrículas ligadas, deixando o ritmo, as dinâmicas e as notas à escolha do pianista. (Grier, 2021, p. 197)

INTERSECTION 2

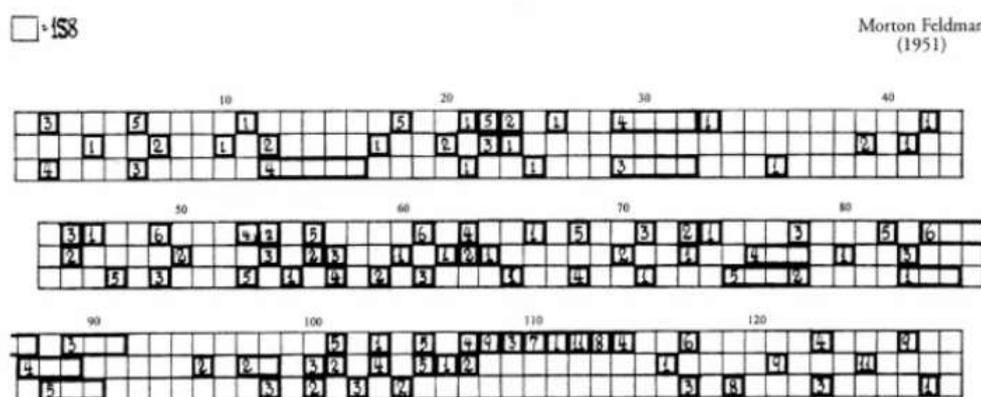


Figura 34: "Intersection 2" de M. Feldman (Ed. Peters, 1962)

Também Karlheinz Stockhausen (1928-2007) compôs várias obras aleatórias, que podem incluir instrumentos eletrónicos, baseadas num sistema de notação gráfico, onde são apresentados símbolos relacionados com vários aspetos musicais, como duração, registo, dinâmica ou ritmo. Os intérpretes decidem a sua organização e a construção dos vários eventos musicais, as notas, alturas e pausas a executar, os tipos de sons a incluir e a forma da sua produção, a articulação com os restantes intérpretes (caso os haja) seguindo as normas deixadas pelo compositor através da notação. (Grier, 2021, pp. 197-199)

Como afirma Grier (2021), “(...) Stockhausen materially cedes control of much of the musical substance, especially pitch and rhythm, to the discretion of the performer, who in turn plays a much greater role in determining the specific musical events that constitute it.” (p. 199)

Na notação usada para a música aleatória, é procurado um equilíbrio entre a obra determinada pelo compositor, que a projeta e concebe, e as escolhas deixadas a cargo do intérprete, no qual a notação musical usada desempenha um importante papel e é objeto de contestação, principalmente na questão do uso ou não da notação musical convencional, ou de elementos desta. A vantagem do seu uso reside na sua familiaridade, no conhecimento geral dos seus significados e na espontaneidade da sua leitura,

ao passo que os sistemas novos são desconhecidos para os músicos que se propõe a ler e interpretar as peças, e exigem longas explicações. Do lado oposto, os novos sistemas de notação permitem o emprego de novas técnicas e sons e um alargamento do universo sonoro, e a notação convencional é mais restritiva nos meios sonoros que consegue registar. Assim, o balanço entre o antigo e a novidade continua a ter um papel importante entre a conceção e a execução da obra musical, sendo a notação musical o principal veículo entre a inovação do compositor, e a realidade do intérprete. (Grier, 2021, pp. 199-201)

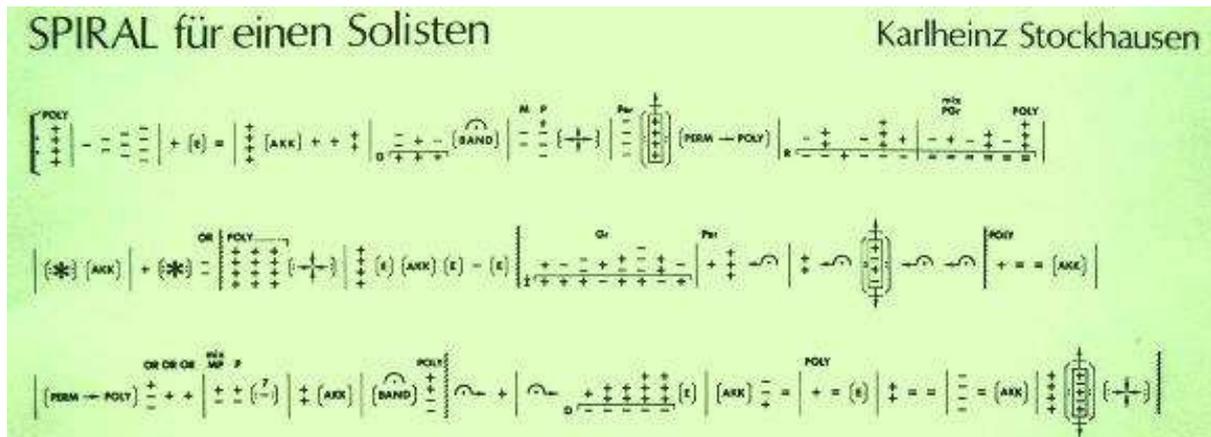


Figura 35: "Spiral" para solista e recetor de ondas de rádio, de K. Stockhausen (Ed. Universal Edition, 1973)

O desenvolvimento tecnológico ocorrido ao longo do século XX fez com que a eletrónica fosse usada como meio de registo, difusão e ainda de criação musical. O grande impulso da música eletrónica, no pós-II Guerra Mundial, abriu ainda mais as possibilidades sonoras, utilizando como material musical sons criados, gravados e modificados em dispositivos eletrónicos. (Emmerson & Smalley, 2001) Devido às especificidades técnicas requeridas para a execução deste tipo de música, e ao material sonoro usado, que não corresponde ao ambiente musical tradicional, a notação musical convencional não é capaz de registar estas composições. (Haus, 1983, p. 31)

Assim, a partitura de música eletrónica indica, por meio de gráficos e algoritmos, as operações a realizar, no equipamento eletrónico, para a realização da peça, com um sistema de notação próprio, como o *Music V*. Para facilitar a compreensão e o acompanhamento da obra, foram também desenvolvidas partituras para os ouvintes, que evocavam a obra e mostravam graficamente os eventos sonoros, guiando assim a audição da mesma. Um dos principais exemplos destas partituras evocativas de música eletrónica remete para a obra "Artikulation" (1958) de György Ligeti (1923-2006), desenvolvida por R. Wehinger, e que através de sinais gráficos, indica os vários sons e as suas combinações ao público. (Haus, 1983, pp. 31-32)

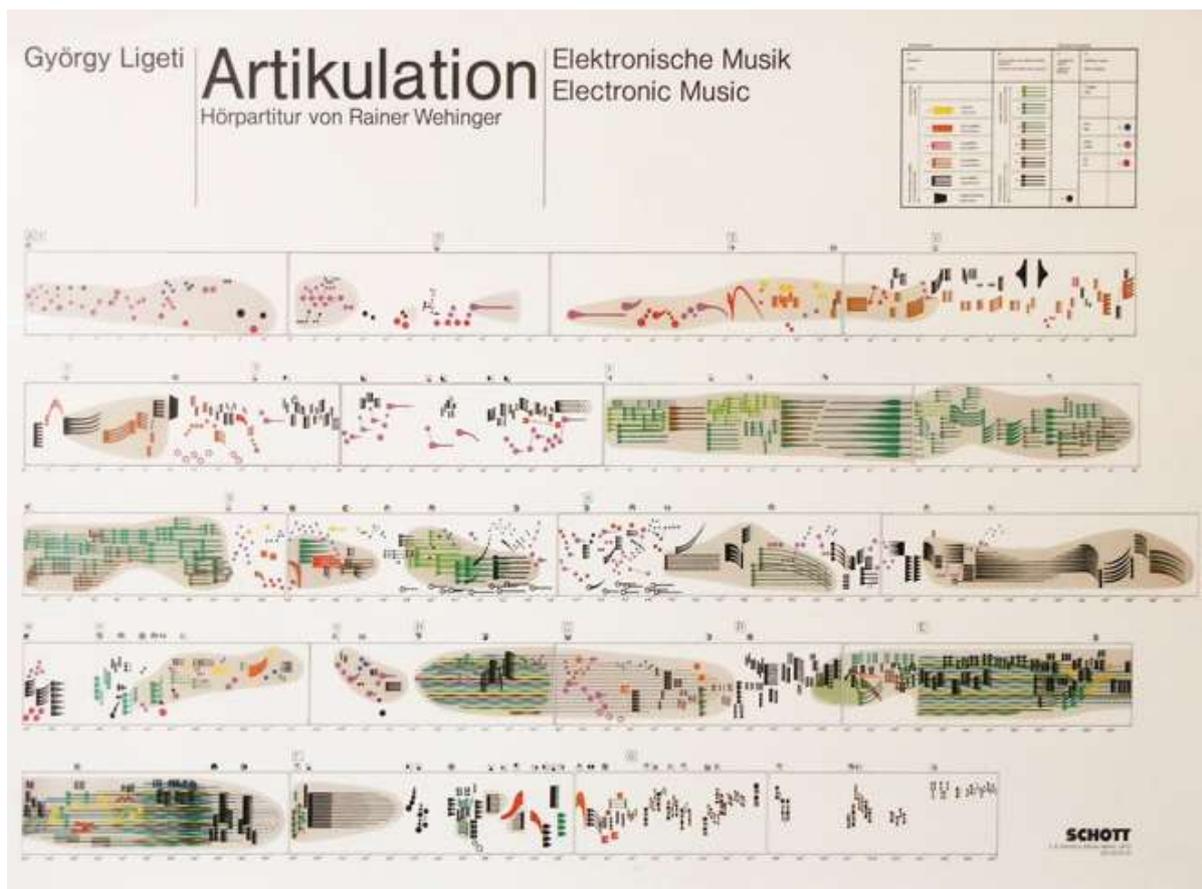


Figura 36: Partitura de "Artikulation" de G. Ligeti (1923-2006), (Ed. Schott, Mainz, 1970)

No século XX, a criação do Serialismo dá independência a cada uma das doze notas musicais, como no Dodecafonismo, desenvolvido por A. Schönberg, sendo que as notas poderiam também adquirir características próprias, como dinâmica, ataque ou durações, como no caso do Serialismo Integral. Nestes sistemas, a notação musical convencional continuou a ser usada ainda que com alguns acrescentos às suas figuras e formatos mais usuais. (Bent, Musical notation, 2019)

No entanto, novos sistemas de notação surgem, na tentativa de representarem graficamente a independência das doze notas face à escala de sete sons advinda da modalidade e da tonalidade. Um deles foi desenvolvido pelo russo Nikolai Obukhov (1892-1954), a notação Obukhov, utilizado pelo compositor português Fernando Corrêa d'Oliveira (1921-2004), em que se suprimia o uso dos acidentes, alargando o universo sonoro da escala diatônica de sete notas para uma escala de doze sons, em que as sete notas diatônicas ficavam com a grafia tradicional, e as restantes notas passavam a ser grafadas com cruces e com nomes próprios. (Resende, 2013, pp. 70-71)



Figura 37: Notação usada por Fernando Corrêa de Oliveira., onde os doze sons têm independência, grafia e nome próprios (Resende, 2013, p. 71)

Gea e Bóreas F.C. OLIVEIRA op. 51

Adagio

5

7

9

11

Figura 38: Excerto de "Gea e Bóreas" de Fernando Corrêa de Oliveira, op. 51(1998), escrita na notação Obukhov

CAPÍTULO II – CONTEXTO GERAL DE INTERVENÇÃO

1. Breve síntese da história do ensino da Música em Guimarães

A existência do Conservatório de Guimarães emerge de uma forte tradição de prática e ensino da música nessa cidade, que remonta à Idade Média. Até à afirmação do regime liberal, o ensino da música era assegurado maioritariamente pela Igreja, que detinha os melhores mestres e os meios para a sua execução. Desde 1220 que existe a referência a mestres de Cantochão, Gramática e Retórica a servir no Mosteiro de Santa Marinha da Costa, mas tudo aponta que semelhante cargo fosse desempenhado nos restantes conventos e na Real e Insigne Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira. No século XV, damos conta de um primitivo coro devidamente organizado na Real Colegiada, encabeçado por João Gonçalves de Resende, primeiro Mestre de Gramática e Canto. Existiu, também, desde o século XVI, algumas aulas públicas de música, assegurada pelos mestres, chantres e tangedores da Colegiada de Guimarães, que ensinavam cantochão, canto d'órgão (polifonia) e instrumentos de tecla. Ao longo dos séculos seguintes, essas funções foram também assumidas pelos conventos da cidade e por preceptores, geralmente de formação eclesiástica, responsáveis pelo ensino musical dos membros das famílias mais abastadas e do clero. (Braga, 1957, pp. 126-152)

Deu-se, no entanto, em oitocentos alguns passos importantes, com a criação de espaços de formação musical, que contribuíram para que um maior número de pessoas tivesse a oportunidade de aprender música, como foi a criação, por proposta de Avelino Guimarães, de uma aula semanal de princípios de música e canto coral, um curso elementar de música que funcionou na Sociedade Martins Sarmiento, em 1890. Foi seu professor, o pianista, organista e mestre duma capela de música particular, Domingos José Ribeiro Calisto. Também em 12 de outubro de 1892, foi inaugurada a aula de música do Seminário de Guimarães, sendo seu professor o Padre Eugénio da Costa Araújo Mota (m. 1904), figura marcante na vida musical de Guimarães na viragem do século XIX para o XX, quer na esfera sacra como na esfera profana. (Braga, 1957, pp. 338-352)

No século XX, o ensino da música continuou assegurado por músicos que davam aulas particulares, como o pianista Eurico Tomás de Lima (1908-1989)⁵, e a fruição musical pautava-se por concertos esporádicos nos teatros e salas da cidade, e pela atividade de várias sociedades de concertos

⁵ Informações recolhidas junto da Professora Elisa Lessa, referentes a uma exposição dedicada aos cursos de piano de Eurico Tomás de Lima em Guimarães, realizada no Museu Alberto Sampaio em março de 2003.

que se formaram na cidade, ainda que de caráter efémero. Também nos colégios, associações e outras instituições com fins pedagógicos existiam aulas de música, ainda que de caráter informal. É de destacar o papel que as bandas filarmónicas desempenharam na democratização do ensino e do acesso à música por parte das camadas mais desfavorecidas da população, como aconteceu em Guimarães e noutras cidades do país. Exemplo disso é a Banda da Sociedade Musical de Guimarães, que além da preocupação com a música filarmónica, prestou sempre grande atenção, resultando, posteriormente, na criação do Conservatório de Guimarães. ⁶

2. O ensino artístico-musical em Guimarães: o Conservatório de Guimarães

No século XIX, a multiplicação do número de bandas de música, militares e amadoras, transformou o ensino da música. Nestas bandas, além de proporcionarem às camadas mais baixas da sociedade o acesso à fruição musical, permitiam que, mediante o ensino rudimentar de solfejo e da técnica dos instrumentos, todas as pessoas pudessem integrar o seu efetivo, o que contribuiu para a democratização do ensino da música em Portugal, quando o mesmo era comum apenas para os seguidores da vida eclesiástica e para as classes mais favorecida, sendo por isso apeladas de *conservatórios de música do povo*. (Lessa, 2019, pp. 13-17)

Neste contexto, surge em 1903 a Nova Filarmónica Vimaranesa, uma banda de música que durante os setenta anos da sua existência, iria marcar definitivamente o panorama musical de Guimarães, desde logo pelos apreciados concertos que dava nos espaços públicos da cidade, pelos serões de arte musical que organizou, com a criação de sociedades de concertos, recitais e conferências de temas musicológicos, e pelo papel determinante no ensino musical de várias gerações de músicos.

Ainda que de forma informal, esta banda – nos anos de 1920 passou a ser a “Banda dos Bombeiros Voluntários de Guimarães”, nos anos de 1940 deu origem à Sociedade Filarmónica Vimaranesa, e já na viragem para os anos de 1960, resultou na atual Sociedade Musical de Guimarães – teve sempre em conta a formação musical dos seus músicos e da população. Em fevereiro de 1956, o ensino foi impulsionado com a criação da Escola de Música “José Guise”, sendo que vários alunos formados nela eram levados ao Conservatório de Música do Porto para realizarem exames. (Magalhães, 2013)

⁶ Informações retiradas do livro “Sociedade Musical de Guimarães – apontamentos para a sua história”, de Alexandre Gonçalves e Vítor Matos, atualmente em revisão para publicação.

Em 1978, e após um período de crise que levou à extinção da Banda cinco anos antes, a Sociedade Musical de Guimarães criou uma escola de música de cariz amador, onde ensinava vários instrumentos, e onde também constava do currículo as várias disciplinas das Ciências Musicais, como a História da Música, Acústica e Análise e Técnicas de Composição.⁷

Dando corpo aos anseios de sucessivas direções, em 1992 surge a Academia de Música de Guimarães, que passa a funcionar em regime oficial, tendo a anterior escola de música continuado em regime livre e de caráter mais amador. No ano seguinte, o nome da Academia de Música foi mudado para Academia de Música Bernardo Valentim Moreira de Sá, em homenagem ao ilustre músico vimaranense (1853-1924), falecido no Porto, cidade cuja vida musical foi marcada pela sua ação. Em 1994, é-lhe concedida a autorização para o funcionamento, por parte do Ministério da Educação, assim como o contrato de patrocínio e o paralelismo pedagógico para os primeiros anos de ensino. (Matos, 2009, p. 22)

Tendo sido inicialmente instalada no Palácio de Vila Flor, muda-se em 1999 para o antigo Lar de S. Paio, cedido pela Santa Casa da Misericórdia de Guimarães, a título provisório, lugar onde ainda hoje continua, esperando pelo término das obras de requalificação das instalações definitivas, no antigo Teatro Jordão, espaço indelével na cultura de Guimarães, tendo sido palco de inúmeros espetáculos musicais, de teatro, dança, cinema, entre outros, e que desta forma, se vê novamente valorizado e restituído ao serviço das artes. Em 2016, a designação de “Academia de Música Bernardo Valentim Moreira de Sá” é alterada para “Conservatório de Guimarães”, e o nome do insigne vimaranense passa a denominar a sociedade de concertos da Sociedade Musical de Guimarães. (Projeto Educativo, 2018-2021, pp. 3-4)

Durante estes anos de funcionamento, além do alargar do número de alunos e de instrumentos lecionados, a Academia de Música Bernardo Valentim Moreira de Sá estendeu a sua ação pedagógica a outras cidades da região, como com a criação do polo em Vieira do Minho, dotando uma região carenciada e isolada com uma oferta de ensino artístico especializado. Além do mais, realiza ações de sensibilização musical nas várias escolas básicas do concelho, e estabelece acordos com as mesmas, alargando a oferta educativa aos arredores do concelho. Atualmente, no Conservatório de Guimarães, estudam alunos desde o ensino pré-primário até ao ensino secundário, existindo os cursos livres, supletivos e articulados, com várias escolas do concerto, do 1º ciclo ao ensino secundário, num total de 440 alunos e 51 docentes⁸.

⁷ Informações retiradas do livro “Sociedade Musical de Guimarães – apontamentos para a sua história”, de Alexandre Gonçalves e Vítor Matos, atualmente em revisão para publicação.

⁸ Números referentes ao ano letivo de 2017/2018

O projeto educativo atual encontra-se em revisão, com vista à aprovação de um novo válido para o triénio 2022-2024. Segundo esse documento, o Conservatório de Guimarães tem uma grande preocupação com a formação completa dos seus alunos, com várias propostas de enriquecimento curricular e de incentivo à interdisciplinaridade, e ainda com a articulação com a comunidade, ligando-se a várias instituições académicas do país, como é o caso da Universidade do Minho, a instituições culturais da cidade e internacionais, através de acordos de geminação, e ainda com a promoção de atividade e projetos culturais junto da população. (Projeto Educativo, 2018-2021, pp. 4-23)

2.1. Organização curricular das disciplinas do departamento das Ciências Musicais do Conservatório de Guimarães

O Ensino Artístico Especializado de Música visa o desenvolvimento de formação vocacional e ainda uma completa formação musical que permita o prosseguimento de estudos superiores na área artística e uma formação musical e instrumental complementar da sua formação pessoal.

Curso de Iniciação musical (1º Ciclo do Ensino Básico)

Nesta fase são lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Classe de Conjunto e Instrumento segundo os conteúdos programáticos do nível de Iniciação. Pretende-se fomentar o prazer de ouvir e fazer música e motivar os alunos para a descoberta de novas potencialidades de interpretação pelo trabalho em Classes de Conjunto, propiciando a interdisciplinaridade. É também objetivo deste ciclo de formação a vivência da aprendizagem pela descoberta e a apresentação regular do trabalho à escola e à comunidade. A Iniciação Musical segue as orientações e organização curricular constantes na Portaria nº 225/2012 de 30 de Julho. Os blocos de aulas são organizados em períodos de 60 minutos.

É aplicada a seguinte matriz curricular:

COMPONENTES DO CURRÍCULO	
Áreas Disciplinares de Frequência Obrigatória	Blocos semanais
Instrumento	1
Formação Musical	1
Classe de Conjunto	1
TOTAL DE BLOCOS SEMANAIS	3

Tabela 1 Matriz curricular do curso de Iniciação Musical

Curso Básico de Música (2º e 3º ciclo do Ensino Básico)

O Curso Básico de Música desenvolve-se por um período de cinco anos e rege-se pela Portaria nº 223-A/2018 de 6 de Julho, no que respeita à admissão, constituição de turmas, avaliação, regimes de frequência, carga curricular semanal e distribuição pelas áreas disciplinares. O 2º ciclo do Curso Básico de Música é lecionado em regime articulado e em regime supletivo de acordo com as orientações da Portaria nº 223-A/2018 de 6 de Julho. Os blocos de aulas são organizados em períodos de 50 minutos.

Neste ciclo de ensino são lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Instrumento e Classe de Conjunto, com a seguinte matriz curricular:

COMPONENTES DO CURRÍCULO	
Áreas Disciplinares de Frequência Obrigatória	Blocos semanais
Instrumento	2
Formação Musical	2
Classe de Conjunto	3
TOTAL DE BLOCOS SEMANAIS	7

Tabela 2 Matriz curricular do curso básico de música: 2º ciclo

De ressaltar que ao longo do ano letivo de 2020/2021, o 2º ciclo do curso básico de música teve uma oferta curricular de mais 50 minutos de aula de Formação Musical, perfazendo desta forma 3 blocos semanas, num total de 150 minutos de aula.

O 3º ciclo do Curso Básico de Música é lecionado em regime articulado e em regime supletivo de acordo com as orientações da Portaria nº 223-A/2018 de 6 de Julho. Os blocos de aulas são organizados em períodos de 50 minutos.

Neste ciclo de ensino são lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Instrumento e Classe de Conjunto, com a seguinte matriz curricular:

COMPONENTES DO CURRÍCULO	
Áreas Disciplinares de Frequência Obrigatória	Blocos semanais
Instrumento	2
Formação Musical	2
Classe de Conjunto	3
TOTAL DE BLOCOS SEMANAIS	7

Tabela 3 Matriz curricular do curso básico de música: 3º ciclo

Curso Secundário de Música

Do 6º aos 8º graus, o aluno consolida conhecimentos e competências técnico-musicais, que lhe permitem, entre outras opções, o prosseguimento de estudos superiores. O Curso Secundário de Música é lecionado em regime articulado e em regime supletivo, de acordo com as orientações da Portaria nº 229- A/2018. No Curso Secundário de Música, os blocos de aulas são organizados em períodos de 50 minutos.

A leção das disciplinas da componente de Formação Vocacional é realizada nas instalações do Conservatório, ou em salas devidamente preparadas para o efeito nas escolas de ensino regular com protocolo. Neste ciclo de ensino são lecionados três cursos: Curso Secundário de Formação Musical, Curso Secundário de Canto e Curso Secundário de Instrumento. São lecionadas as disciplinas de Formação Musical, Instrumento e Classe de Conjunto, História da Cultura e das Artes, Análise e Técnicas de Composição, Educação Vocal, Italiano e Alemão e uma Disciplina de Opção, segundo a seguinte matriz curricular (Projeto Educativo, 2018-2021, pp. 24-29):

COMPONENTES DO CURRÍCULO			
Áreas Disciplinares de Frequência Obrigatória	Horas Semanais		
	10º	11º	12º
Instrumento/Educação Vocal/Canto	2	2	2
Formação Musical	2	2	2
Línguas de Repertório	4	4	4
Classe de Conjunto Coro	3	3	3
Classe de Conjunto Coro de Câmara/Classe de Conjunto Orquestra	2	2	2
História da Cultura e das Artes	3	3	3
Análise e Técnicas de Composição	3	3	3
Disciplina de Opção (Baixo Contínuo / Instrumento de Tecla)		1	1
TOTAL DE HORAS SEMANAIS	15	16	16

Tabela 4 Matriz curricular do curso secundário de música

2.2. Projetos curriculares das disciplinas do departamento das Ciências Musicais do Conservatório de Guimarães

Projeto curricular de História da Cultura e das Artes – História da Música

Os módulos da disciplina de História da Cultura e das Artes – História da Música procuram fornecer uma visão dos principais temas, assuntos e momentos da História da Cultura e das Artes, focando mais especificamente o desenvolvimento musical que marcou diferentes períodos da cultura europeia. No campo específico da História da Música, ao longo dos três anos o aluno deverá familiarizar-se com as principais linguagens, técnicas, formas e instrumentos musicais, conhecer o repertório básico e os principais autores. Mas, acima de tudo, entende-se como essencial que as matérias lecionadas sejam também exemplificadas auditivamente, observadas em partitura e, sempre que possível, apreciadas em contextos performativos práticos. O aluno deverá ser capaz não só de caracterizar os diferentes estilos musicais, perspetivando-os na cultura em que se inscrevem, mas também de os reconhecer auditivamente.

A ótica sobre a qual a história da música é abordada deriva também da consideração de que é essencial que o aluno adquira as ferramentas necessárias ao prosseguimento de estudos a nível do ensino superior. Por essa razão, procura-se fornecer, não um quadro exaustivo, mas antes uma estrutura sólida que permita um posterior aprofundamento dos conhecimentos e uma problematização histórica, cultural e artisticamente mais fundamentada. Assim, ao longo dos módulos o professor irá selecionar obras específicas, que julga serem mais relevantes para a caracterização do assunto em análise, bem como a escolha de outros que considere exemplares, sem prejuízo dos conteúdos programáticos traçados na sua essencialidade.

Sugere-se também que, na realização de visitas de estudo ou no caso da assistência a audições e concertos, se procure assegurar a obtenção de aprendizagens significativas através do estabelecimento de tarefas como, por exemplo: a realização de relatórios, de entrevistas, a análise comparada de interpretações, a elaboração de notas de programa ou a problematização de questões como a da utilização de instrumentos “antigos” versus instrumentos modernos.

Os objetivos gerais são: o domínio e conhecimento dos diversos itens do programa proposto para cada uma das unidades didáticas; a aquisição de uma compreensão contextualizada dos diferentes períodos estilísticos da História da Música Ocidental, de acordo com os fenómenos musicais de cada

época dentro dos seus géneros, obras, compositores e intérpretes à luz de um contexto envolvente de ordem cultural, social, política, religiosa e filosófica; o desenvolvimento das capacidades de problematização, estruturação e síntese dos conhecimentos e as capacidades de exposição escrita e oral.

Conteúdos programáticos

Os conteúdos programáticos organizam-se em torno dos eixos propostos pelo programa da disciplina no âmbito do ensino vocacional da Música. Apresenta-se os itens referentes a cada módulo:

Anos de Escolaridade	Tronco Comum e Área da Música	Número de tempos lectivos de 90m	
		Parciais	Sub-totais
10º ano	Módulo inicial	4	4
	Módulo 1 - A Cultura da Ágora Tronco Comum A origem divina da música A interligação das artes A racionalização da música Instrumentos musicais	4 3	7
	Módulo 2 - A Cultura do Senado Tronco Comum Música ritual e militar Música como entretenimento público e privado A teoria musical e a sua transmissão Instrumentos musicais	4 2	6
	Módulo 3 - A Cultura do Mosteiro Tronco Comum Canto Gregoriano Tropos e Sequências Drama litúrgico Polifonia medieval: do <i>Organum</i> paralelo ao Discante melismático	4 5	9
	Módulo 4 - A Cultura da Catedral Tronco Comum Trovadorismo Polifonia medieval: de <i>Notre-Dame de Paris</i> à polifonia profana <i>Ars Nova</i> e <i>Ars Subtilior</i> Instrumentos musicais	4 6	10
	Módulo 5 - A Cultura do Palácio Tronco Comum Período internacional da renascença Música vocal profana no século XVI Música vocal religiosa no século XVI Autonomização da música instrumental	4 7	11
	Avaliação de carácter sumativo	6	6
	Actividades fora da sala de aula	3	3
	TOTAL		56

11º ano	Motivação e recapitulação	2	2
	Módulo 6 - A Cultura do Palco Tronco Comum Ópera, Oratória e Cantata Música instrumental A codificação da linguagem tonal Instrumentos musicais Em Portugal	4 17	21
	Módulo 7 - A Cultura do Salão Tronco Comum A popularização da música O Pré-Classicismo: Estilo Galante e Estilo Expressivo A Forma Sonata Música Instrumental Ópera Música Religiosa Em Portugal	5 19	24
	Avaliação de carácter sumativo Actividades fora da sala de aula	6 3	6 3
	TOTAL		56

12º ano	Motivação e recapitulação	2	2
	Módulo 8 - A Cultura da Gare Tronco Comum O <i>Lied</i> Música para Piano Música Orquestral Ópera e Drama Musical O final de século: Pós-Romantismo, Nacionalismo, Escolas francesas Em Portugal	5 11	16
	Módulo 9 - A Cultura do Cinema Tronco Comum Modernismo pré 1ª Guerra Mundial: A. A revolução atonal da 2ª Escola de Viena B. As respostas à crise tonal de Stravinsky e de Bartok C. Os futuristas italianos Período Entre-Guerras: A. Neoclassicismo e nova objectividade B. A 2ª Escola de Viena e o dodecafonismo C. Edgar Varèse Pós 2ª Guerra Mundial (<i>Avant-Garde</i> nos anos 50): A. Serialismo integral B. Música aleatória C. Música electrónica D. Inovações de notação E. O compositor numa torre de marfim? Em Portugal	5 11	16
	Módulo 10 - A Cultura do Espaço Virtual Tronco Comum Pós-serialismo: A. Música de texturas B. Novas técnicas instrumentais e vocais C. Citação do passado e abertura a outras culturas D. Novas formas de Teatro Musical E. Minimalismo F. Neo-Romantismo e <i>Avant-Garde</i> Em Portugal	5 8	13
	Avaliação de carácter sumativo Actividades fora da sala de aula	6 3	6 3
TOTAL		56	

Tabela 5 Conteúdos programáticos de História da Cultura e das Artes - História da Música (Pimentel (Coord.), et al., 2004, pp. 35-37)

Projeto curricular de Formação Musical

A disciplina de Formação Musical é organizada de acordo com os planos de estudos definidos na legislação em vigor: Portaria nº 225/2012 de 30 de julho e Portaria nº 243-B/2012 de 13 de agosto. A maior novidade dos atuais currículos está na maior flexibilidade na organização das atividades e tempos letivos, ficando a definição da duração das aulas ao critério de cada escola, estabelecendo-se um mínimo de tempo por disciplina e um total de carga curricular a cumprir.

A disciplina de Formação Musical visa o aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das ciências musicais. Ao nível da educação pré-escolar e do ensino primário deverá desenvolver-se o ensino da música, visando a deteção e desenvolvimento das aptidões da criança.

No ensino da música ao nível do ensino preparatório e do ensino secundário, desenvolvem-se aptidões que visam a aquisição pelo aluno das bases gerais de formação musical para um perfeito domínio da execução do instrumento.

Considerando que a Formação Musical é essencial na aquisição de competências múltiplas (musicais, mas também interpessoais e sociais) os alunos frequentam desde os primeiros anos a disciplina de Iniciação Musical, 1º Ciclo do Ensino Básico, passando posteriormente, no 2º Ciclo, a frequentar a disciplina de Formação Musical, mantendo-se esta como disciplina estruturante no currículo até ao fim do Curso Secundário.

Conteúdos programáticos

1º Ciclo do Ensino Básico

Os parâmetros contemplados no conteúdo programático abrangem aspetos relativos ao domínio sensorial, à leitura e à escrita, considerando as seguintes áreas de estudo: Graus da escala, Intervalos, Tonalidades, Ornamentos, Claves e Instrumentos Transpositores, Organizações Sonoras, Cadências, Acordes, Funções Harmónicas, Células Rítmicas, Compassos, Polirritmia e Andamentos.

2º Ciclo do Ensino Básico

Os parâmetros contemplados no conteúdo programático abrangem aspetos relativos ao domínio sensorial, à leitura e à escrita, considerando as seguintes áreas de estudo: Graus da escala, Intervalos,

Tonalidades, Ornamentos, Claves e Instrumentos Transpositores, Organizações Sonoras, Cadências, Acordes, Funções Harmônicas, Células Rítmicas, Compassos, Polirritmia e Andamentos.

3º Ciclo do Ensino Básico

Os parâmetros contemplados no conteúdo programático abrangem aspetos relativos ao domínio sensorial, à leitura e à escrita, considerando as seguintes áreas de estudo: Graus da escala, Intervalos, Tonalidades, Ornamentos, Claves e Instrumentos Transpositores, Organizações Sonoras, Cadências, Acordes, Funções Harmônicas, Células Rítmicas, Compassos, Polirritmia e Andamentos. (Projeto Curricular de Formação Musical 2020/2021, pp. 8-9)

2.3. Caracterização das turmas de intervenção

A investigação em curso foi desenvolvida nas disciplinas dos dois grupos de recrutamento – Formação Musical e História da Cultura e das Artes – História da Música – e abrange alunos de todos os ciclos de ensino, desde a Iniciação (1º ciclo) ao ensino Secundário. As turmas envolvidas serão:

- 1º ciclo: Iniciação IV (4º ano) – Formação Musical
 - A turma é constituída por 11 alunos, sendo 7 rapazes e 4 raparigas, com média de idades de 9 anos. Classe homogénea, com alunos empenhados e interessados nos conteúdos da aula, tendo uma postura bastante ativa na aula.
- 2º ciclo: 5º ano (do ensino básico de música, em regime articulado) – Formação Musical
 - A turma é constituída por 12 alunos, sendo 6 rapazes e 6 raparigas, com média de idades de 10 anos. Classe heterogénea, com a maioria dos alunos mostrando-se empenhados e interessados, revelando excelentes capacidades e uma postura bastante ativa na aula, e os restantes menos interessados e empenhados na aula e no estudo em casa.
- 3º ciclo: 7º ano (do ensino básico de música, em regime articulado) – Formação Musical
 - A turma é constituída por 10 alunos, sendo 3 rapazes e 7 raparigas, com média de idades de 12 anos. Classe heterogénea, sendo que metade dos alunos se mostraram empenhados e interessados, revelando excelentes capacidades e uma postura bastante ativa na aula, e os restantes eram menos interessados e empenhados, com uma postura menos pouco adequada na aula.

- Secundário: 10º/11º/12º anos (do ensino secundário de Música, em regime articulado) – História da Cultura e das Artes – História da Música
 - 10º ano: A turma é constituída por 3 alunos, sendo 3 rapazes, com média de idades de 15 anos. Classe heterogénea, com dois dos alunos empenhados e interessados, revelando excelentes capacidades e uma postura bastante ativa na aula, e um terceiro menos interessado e apático quer na aula quer para com os conteúdos da disciplina.
 - 11º ano: A turma é constituída por 10 alunos, sendo 3 rapazes e 7 raparigas, com média de idades de 16 anos. Classe homogénea, com alunos muito empenhados e interessados nos conteúdos da disciplina, tendo uma postura bastante ativa na aula, realizando as tarefas propostas e criando um ambiente propício para o ensino.
 - 12º ano: A turma é constituída por 9 alunos, sendo 5 rapazes e 4 raparigas, com média de idades de 17 anos. Classe heterogénea, com a maioria dos alunos empenhados e interessados, revelando excelentes capacidades e uma postura bastante ativa na aula, e uma minoria menos interessada para com os conteúdos da disciplina.

A diversidade de turmas e ciclos em análise permitiu ter uma maior consciência do impacto que o uso de fontes históricas e o contacto com vários tipos de notação podem ter nos vários ciclos de ensino, e de que maneira pode contribuir para uma melhor aprendizagem e sucesso escolar. Além das aulas planificadas e lecionadas e dos materiais pedagógicos criados, foi ainda realizado um estudo mais aprofundado da problemática junto dos alunos do ensino secundário, através de um inquérito, que permitiu uma reflexão mais profunda sobre o tema.

CAPÍTULO III – PROJETO DE INTERVENÇÃO PEDAGÓGICA

Os objetivos deste projeto de intervenção pedagógica prenderam-se com a exploração das várias fontes históricas, em especial da notação musical, como elementos importantes na ação pedagógica das disciplinas das Ciências Musicais, principalmente como estratégia que motive e potencie as aprendizagens por parte dos estudantes. Esta abordagem surgiu no seguimento do que autores como Barton (2018) e Bowen (2012) apontam como as várias das potencialidades destes materiais nas aulas, em especial de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical.

A intervenção pedagógica, contextualizada a partir da revisão bibliográfica, esteve centrada nestes aspetos, quer nas observações das aulas de Ciências Musicais quer nas aulas lecionadas supervisionadas, procurando perceber o impacto que as fontes históricas e as várias notações têm nos alunos, na sua aprendizagem e na sua postura dentro da sala de aula.

O estágio profissional decorreu ao longo do ano letivo de 2020/2021, no Conservatório de Guimarães, nas disciplinas de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical, abarcando um leque de alunos desde o 1º Ciclo até ao ensino Secundário.

1. Observação de aulas

A observação de aulas constituiu um momento importante no estágio profissional, já que ao longo de sete meses foram assistidas dezenas de aulas que permitiram, de forma não-intrusiva e discreta, contactar, refletir e adquirir competências nos domínios científico e didático.

Na abordagem às aulas observadas, foram tidos em conta vários parâmetros, em especial os indicados por Reis (2011), assim como as suas tabelas, que serviram de modelo para a elaboração da usada neste projeto, de fim (semi)aberto. Seguindo os critérios do autor, após a contextualização no tempo e no espaço e das turmas e professores intervenientes, procurou registar-se a organização da aula ao nível da planificação das atividades a desenvolver, a adequação e correção dos conteúdos apresentados a nível científico e dos programas das disciplinas, das metodologias do ensino, da gestão da sala de aula, do discurso do professor, da relação entre professor e alunos e da avaliação e autoavaliação (Reis, 2011, pp. 25-32). De forma a recolher mais informações úteis para o presente projeto, foram ainda acrescentados alguns parâmetros acerca da utilização de fontes históricas, partituras e de notações antigas no decorrer das aulas. Para classificar cada nível, foi criada uma escala com os seguintes níveis:

- Evidente (E): o parâmetro avaliado pôde ser observado na aula de forma clara e consciente, e com propósitos educativos definidos;
- Pouco evidente (PE): o parâmetro avaliado nem sempre pôde ser observado na aula, e com propósitos educativos pouco claros;
- Nada evidente (NE): o parâmetro avaliado não esteve presente na aula;

Por fim, foi deixado um espaço de reflexão crítica, a preencher no final de cada aula, destinado às considerações sobre algum aspeto tido como revelante, de algum momento importante enquanto modelo de uma boa prática pedagógica, ou de certas posturas tomadas para uma melhor gestão da sala de aula e dos conteúdos a lecionar, para a criação de um ambiente propício para o processo ensino-aprendizagem e uma boa relação professor-aluno. Permitiu ainda refletir sobre os tipos de materiais e ferramentas pedagógicas utilizados nas várias disciplinas.

Seguem dois exemplos de fichas de observação de aulas:

Disciplina: História da Cultura e das Artes – História da Música			
Ano: ____ Hora: _____		Local: _____ Professor: _____	
		Data: __/__/____	
<ul style="list-style-type: none"> • Conteúdos da aula: 			
Prova de reconhecimento auditivo de excertos musicais. O pré-classicismo: os estilos galante e expressivo. A forma-sonata.			
<ul style="list-style-type: none"> • Metodologia e estratégias de ensino usadas 			
Método expositivo dialogante; análise do texto musical; Audição comentada de excertos musicais; visualização de vídeos e imagens;			
<ul style="list-style-type: none"> • Recursos utilizados: 			
<i>PowerPoint, gravações musicais, vídeos, imagens</i>			
Parâmetros observados	E	PE	NE
Conhecimentos científicos rigorosos e adequados			
Aprendizagens adequadas ao programa e aos alunos			
Revisão dos conteúdos			
Ambiente da aula propício à aprendizagem			
Adequação do discurso			
Comunicação Professor - Aluno; Aluno - Aluno			
Avaliação e auto-avaliação			
Utilização de fontes históricas na aula			
Utilização de partituras na aula			
Contacto com notações antigas na aula;			
<i>E: Evidente; PE: Pouco evidente; NE: Nada evidente</i>			
<ul style="list-style-type: none"> • Notas/reflexões: 			
Na abordagem aos estilos expressivo e galante, o professor fez os alunos escutarem duas obras representativas dos respetivos estilos, e a partir do diálogo com os alunos, comentando as audições, extraiu os conteúdos para expor a matéria, e contextualizá-los. Fazer os alunos seguirem a audição através de uma partitura poderia enriquecer ainda mais esta atividade, no que respeita aos aspetos formais dos estilos mencionados.			

Tabela 6: Exemplo de grelha de observação de aulas - História da Cultura e das Artes - História da Música

Disciplina: Formação Musical

Ano: ____ Hora: _____ Local: _____ Professor: _____ Data: __/__/____

• **Conteúdos da aula**

Ordenações melódicas.
Ditado de sons atonal.
Identificação de intervalos.
Escrita de acordes.

Parâmetros observados	E	PE	NE
Conhecimentos científicos rigorosos e adequados			
Aprendizagens adequadas ao programa e aos alunos			
Revisão dos conteúdos			
Ambiente da aula propício à aprendizagem			
Adequação do discurso			
Comunicação Professor - Aluno; Aluno - Aluno			
Avaliação e auto-avaliação			
Utilização de fontes históricas na aula			
Utilização de partituras na aula			
Contacto com notações antigas na aula;			
<i>E: Evidente; PE: Pouco evidente; NE: Nada evidente</i>			
<p>• Notas/Reflexões:</p> <p>Na revisão de conteúdos, que precede sempre a realização dos exercícios, o professor procura que os alunos respondam às suas questões, em tom de desafio, o que cativa os alunos para a aula.</p>			

Tabela 7: Exemplo de grelha de observação de aulas - Formação Musical

2. Prática pedagógica

Ao longo do 2º e 3º períodos, foram lecionadas várias aulas supervisionadas por parte do estagiário, que ocorreu nas várias turmas onde o projeto de intervenção pedagógica foi implementado, à exceção da turma de 12º ano de História da Cultura e das Artes – História da Música.

A situação pandémica vivida durante o ano letivo de 2020/2021 teve influências do normal funcionamento das aulas, já que durante o 2º período se viveu um período de interrupção letiva excecional e foi decretado a suspensão do ensino presencial até ao 3º período, pelo nesse espaço de tempo as aulas foram lecionadas à distância através da plataforma “Microsoft Teams”, segundo as normas emanadas do Conservatório de Guimarães. O tempo de aula foi ajustado, sendo a mesma dividida em duas partes: a parte síncrona, onde o professor expunha os conteúdos a lecionar, correspondente a metade da aula de Formação Musical e a 100 minutos da aula de História da Cultura e das Artes – História da Música; e a parte assíncrona, em que os alunos eram convidados a realizarem

alguma tarefa que complementasse e consolidasse a parte síncrona, correspondendo a metade da aula de Formação Musical e a 50 minutos da aula de História da Cultura e das Artes – História da Música.

O estágio profissional, pelas razões apresentadas, foi mais desafiante, sendo necessária uma adaptação às novas realidades, e a procura de outros recursos que permitissem alcançar as metas estabelecidas. Ainda que parte da prática pedagógica tenha decorrido de forma não presencial, com todas as desvantagens daí inerentes – ligação aos alunos, nova organização do tempo de aula, condições físicas e psicológicas dos intervenientes, avaliação e autoavaliação, entre outras – o balanço das atividades foi positivo, permitindo o recurso a novas ferramentas digitais, que ajudaram na exposição, consolidação e avaliação das aulas dadas.

Em todas as práticas pedagógicas, procurou-se implementar as estratégias e objetivos enumerados no projeto de intervenção, de forma a perceber se as fontes históricas, e em especial as várias notações musicais, poderiam e/ou deveriam ser uma ferramenta válida de motivação e aprendizagem no ensino das Ciências Musicais. Por tal, as planificações e materiais pedagógicos desenvolvidos para as aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e de Formação Musical reservavam um lugar de destaque para as fontes históricas e promoviam um contacto com várias notações e de diferentes eras, tendo um papel importante na aquisição de conteúdos e tarefas realizadas.

Disciplina	Turma	Nº de horas
História da Cultura e das Artes – História da Música	10º ano	1
	11º ano	12
Formação Musical	Iniciação IV	2
	5º ano	4
	7º ano	4
	Total	23 horas

Tabela 8: Plano de horas despendidas na prática pedagógica

História da Cultura e das Artes – História da Música

A disciplina de História da Cultura e das Artes – História da Música visa dotar o estudante do conhecimento necessário acerca dos principais eventos, figuras, estilos, técnicas e formas, assim como os principais instrumentos e repertórios, para uma prática musical mais conscienciosa e contextualizada. No entanto, como explicado no enquadramento teórico, pode ainda perdurar o preconceito de que a História se encontra desligada da prática, como Natvig (2012) expõe ao comentar os estudantes que,

após o momento de avaliação para o qual memorizaram vários materiais, esquecem esses conceitos e são incapazes de aplicá-los ao que escutam, tocam e de explicar a importância da música ao longo das eras. (pp. 15-16)

Tentando desmistificar esta questão, e levando os conteúdos da História da Música da teoria à prática, utilizou-se nas aulas lecionadas as fontes históricas, tais como relatos de época, pinturas e esculturas, e as várias notações, de diferentes formatos e épocas, como estratégia para despertar o interesse dos alunos, na sequência do que também Natvig (2012) aponta como *Ensino Reflexivo*, e para levar os alunos a compreenderem e aplicarem ao que vêem e/ou ouvem os conteúdos que estudaram, como preconizado por Everett (2012).

As aulas lecionadas iniciaram com uma atividade introdutória motivacional, relacionada com o tema a abordar: a análise de uma escultura ou de uma pintura, que despertasse a atenção e a curiosidade dos alunos e os fizesse levantar questões sobre o que estavam a ver. Após esta introdução, seguiu-se a exposição dos conteúdos, numa vertente teórica e também teórico-prática, verificada nos vários exemplos musicais escutados, nas várias fontes históricas e notações analisadas, onde se procurou que os alunos inferissem informações ou aplicassem o que haviam aprendido.

As audições foram sempre acompanhadas de partituras modernas ou antigas, sendo que quando eram estas as usadas, era feita uma explicação prévia quanto à notação e ao formato da partitura, o que constituía um elemento de curiosidade e um momento de dar a conhecer a evolução da grafia musical e cativar a atenção dos alunos. Igualmente presentes estiveram conteúdos da história da Música portuguesa e elementos do património musical local, comumente colocados à margem, mas que na presente prática pedagógica foram abordados e valorizados perante os alunos.

Como atividade conclusiva, foi pedido que os alunos respondessem a várias questões, levantadas pelo professor no final da aula ou inseridas numa ficha de trabalho, que deveriam resolver em casa, como tarefa assíncrona, durante o ensino à distância, ou como trabalho de casa, de forma a sintetizar os conhecimentos adquiridos, aplicá-los na prática e avaliar a assimilação feita, mas também a prática pedagógica.

A exposição da aula ocorreu segundo o método expositivo dialogante, que Moreira (2001) defende como de suma importância para a aquisição do conhecimento historiográfico por parte dos alunos (pp. 34-35), contrapondo a exposição do professor com o esclarecimento e levantamento de dúvidas e questões aos alunos. Ao longo da mesma, foram feitas pequenas sínteses que permitiam uma melhor organização e assimilação das informações, e pequenas paragens no discurso musicológico, com a introdução de humor, para descanso e uma melhor ligação à turma.

História da Cultura e das Artes – História da Música – 11º ano

História da Cultura e das Artes – História da Música Plano de Aula nº 2

IDENTIFICAÇÃO DA TURMA

Escola: Conservatório de Guimarães (CG)

Local da aula: CG (via Microsoft Teams)

Professor cooperante:

Estagiário: Alexandre Gonçalves

Curso: Curso Secundário de Música

Disciplina: História da Cultura e das Artes – História da Música

Turma: 7º grau

Duração: 150 min. (100 min. Sincronos + 50 min. Assíncronos)

Horário: Quarta-Feira, 11:50-13:30 / 14:30-15:20

Data: 15/3/2021

RECURSOS MATERIAIS

Recursos de aprendizagem

Aula lecionada a partir da plataforma “Microsoft Teams”, com recurso a *PowerPoint* e gravações de obras estudadas

DESENVOLVIMENTO DA AULA

CONTEÚDOS DA APRENDIZAGEM

O Renascimento e Maneirismo em Portugal: panorama musical nos ambientes sacro e profano, e principais centros de atividade musical.

A Contra-Reforma em Portugal: impacto na música.

A escola de música da Sé de Évora: as figuras de Frei Manuel Cardoso, Filipe de Magalhães e Duarte Lobo.

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: a figura de D. Pedro de Cristo e a sua ligação a Guimarães.
 A vida musical na Casa dos Bragança: o melómano D. João IV.
 O repertório instrumental maneirista: principais rostos e géneros.
 O vilancico religioso.

OBJETIVOS		
Objetivos	Conhecer o panorama musical português durante o Renascimento e Maneirismo; identificar os principais géneros, formas e temáticas das obras musicais deste período; reconhecer os principais compositores e rostos musicais desta época; definir os principais eventos e condicionantes que moldaram a música renascentista e maneirista; contactar com vários tipos de notação musical da época e associar a diferentes géneros, instrumentos e espaços;	
Estratégias e Atividades a desenvolver	<p style="background-color: #e6f2ff; padding: 2px;">Atividade – I: Atividade motivacional</p> <p>Análise do quadro “Assunção da Virgem” da oficina de Jorge Afonso: focar no pormenor dos instrumentos e dos anjos coristas. Panorama musical rico.</p> <p style="background-color: #e6f2ff; padding: 2px;">Atividade – II: O renascimento português (séc. XV-XVI)</p> <p style="text-align: center;">Espaço profano</p> <ul style="list-style-type: none"> • Cultura do palácio (serões musicais, dança, poesia, teatro) - entretenimento • Vilancetes (ou vilancicos), canções e romances a 3/4 vozes (estrutura musical ABBA) • Instrumentos acompanhavam o canto, adaptavam música vocal, peças próprias: destaque para a vihuela. • Fontes: Cancioneiro de Elvas, Cancioneiro de Lisboa, Cancioneiro de Belém e Cancioneiro de Paris <p>Vilancico “Al amor quiero vencer” de L. Milan (tablatura)</p>	Fontes históricas / Partituras / Notação utilizadas
		<p>Quadro “Assunção da Virgem”</p> <p>Vilancico “Al amor quiero vencer”, da obra “Il maestro” de Luys de Milan – tablatura ibérica para vihuela.</p>

	<p style="text-align: center;">Espaço sagrado</p> <ul style="list-style-type: none"> • Polifonia erudita na Capela Real e nas capelas de personalidades importantes • Nas capelas das Sés, vai sendo introduzida de forma sistemática a polifonia (Coimbra: Vasco Pires e Fernão Correia Gomes; Braga: Miguel da Fonseca e Pero da Gamboa) • Capela da Sé de Évora: Pero de Escobar, primeiro autor português conhecido de uma obra polifónica, músico da capela da rainha Isabel a Católica, mestre dos moços de coro da catedral de Sevilha e mestre de capela do cardeal D. Afonso e da catedral de Évora; Mateus de Aranda, espanhol que se torna mestre de capela da Sé de Évora, autor de 2 tratados de cantochão e polifonia e lente na Universidade de Coimbra (curso de música desde 1323, sem grande notoriedade); e Manuel Mendes, mestre da claustra da sé de Évora (Francisco Velez, mestre de capela); <p>Motete “Clamabat autem mulier channanea” de P. Escobar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: Capela polifónica, cónegos cantores, instrumentistas e artesãos. D. Heliodoro de Paiva e D. Francisco de Santa Maria. Música vocal, para instrumentos, e para representações teatrais. <p style="text-align: center;">Música instrumental</p> <ul style="list-style-type: none"> • Vihuela, charamela, violas de arco e da gamba, órgão, cravo, harpa, etc. Peças solísticas (efémeras) e adaptações de obras da polifonia vocal (franco-flamengas) – glosas (escrita idiomática para os instrumentos). Género mais característico: tentos – textura contrapontística e imitativa. <p>“Tento do 1º tom” (Obras de Música) de A. Cabezon</p>	<p>Visualização e audição de um <i>Tento do 1º tom</i> das “Obras de Música” (1576) de A. Cabezon</p>
--	---	---

Atividade – III: O maneirismo musical (c. 1550 – c. 1630)

Maneirismo

- Crise nacional: perda da riqueza do tráfico de especiarias e derrotas militares; perda da independência
- Crise religiosa: Contra-Reforma e o Concílio de Trento – cativar os fiéis e reprimir as heresias
 - Música religiosa: foco no texto e na sua percepção (já acontecia na maioria da música portuguesa); cuidado com os textos escolhidos (com origem na Escritura ou espiritual); procura pelo dramatismo e pela emoção, e pelas dificuldades contrapontísticas, encarados como um jogo de virtuosismo técnico;
 - Música com formas do passado, mas com novo conteúdo
 - Os músicos que até então serviam a corte, passam para o serviço das Sés e igrejas importantes.
 - A música das sés é, geralmente, mais austera e simples, para 4 vozes, destinada a um grande público; o repertório palaciano é mais sofisticado e tecnicamente complexo, dirigido a um núcleo mais restrito de ouvintes com formação musical.

Atividade – IV: Apogeu da Sé de Évora

- Sé de Évora: Manuel Mendes e os seus discípulos:
 - Frei Manuel Cardoso: mestre de capela do convento do Carmo, em Lisboa; Música muito expressiva, com abundância de cromatismos, dissonâncias e intervalos aumentados e diminutos. **(Audição do *Introitus*” do “Requiem a 6 vozes” de Fr. Manuel Cardoso)**

	<ul style="list-style-type: none"> ○ Duarte Lobo: mestre de capela do Hospital Real de Lisboa e da Sé de Lisboa; obras austeras com muito rigor no seu estilo; célebre como teórico; (audição de um “Magnificat” do 4º tom”, com partitura impressa na Oficina Plantiniana) ○ Filipe de Magalhães: favorito de Manuel Mendes, a quem sucede no cargo, ocupando depois os cargos de mestre de capela da Misericórdia de Lisboa e em 1623 mestre da Capela real; estilo que domina o contraponto, mas com bastante lirismo; (Audição da antífona “Vidi aquam”) <p>Atividade – V: Santa Cruz de Coimbra</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra: centro musical intenso, com compositores, cantores instrumentistas e <i>luthiers</i> <ul style="list-style-type: none"> ○ Música ao serviço da palavra: na inteligibilidade e na expressão ○ D. Pedro de Cristo: compositor e mestre de capela (audição do responsório “O Magnum Misterium” e visualização do MM 36). Ligação a Guimarães (Passionário e Responsórios integrantes em LC57) <p>Atividade – VI: Capela de Música da Casa de Bragança</p> <ul style="list-style-type: none"> ● Capela de Música da Casa de Bragança <ul style="list-style-type: none"> ○ Centro musical equivalente à capela Real. O Colégio dos Santos Reis Magos de Vila Viçosa. ○ A figura de D. João IV: melómano e crítico musical; a sua biblioteca de música ○ João Lourenço Rebelo (audição do “Super aspidem”) 	<p>Partitura da edição da época.</p> <p>Manuscrito da obra “O Magnum misterium” MM36”</p> <p>Manuscrito e transcrição do 4º responsório do Ofício de Trevas de Sexta-Feira Santa (LC57)</p>
--	--	---

Atividade – VI: Música instrumental

- Repertório instrumental: destaque para o órgão.
 - Integra a liturgia, com peças solísticas, e em *alternatim* com o coro (**audição de um *Kirie* das “Flores de Música” de Manuel Rodrigues Cardoso com partitura original**)
 - Principais compositores: António Carreira, Manuel Rodrigues Cardoso, António Cabezon e Pedro de Araújo (Braga)
 - Principais géneros: tento, glosa e batalha (**audição da “Batalha do 6º tom”, com tablatura manuscrita**)

Atividade – VI: Vilancico

- Sai da esfera profana e entra na esfera religiosa, no meio da liturgia. (Leitura de um excerto de um relato da época, que justifica esta ação) – cativar os fiéis para as cerimónias – ritual espetacular + música com texto em vernáculo
 - Música desenha o texto, e acompanha a sua dimensão dramática
 - Reaproveitamento da temática profana
 - Forma: ABBA
 - Línguas: português, castelhano, galego, crioulo outras línguas do império
 - De carácter efêmero, escritas pelos mesmos compositores e mestres de capela (**audição do vilancico de negro “Plimo, plimo” e “Desbiar, desbiar”**)

Partitura da edição das “Flores de Música”

Partitura manuscrita da obra

Texto de P. Cerone sobre a prática dos vilancicos.

Atividades assíncronas.	Resolução de uma ficha de trabalho. Audição de excertos relacionados com a temática da aula.
Bibliografia	<p>Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). <i>História da Música Portuguesa</i>. Lisboa: Universidade Aberta.</p> <p>Cardoso, J. M. (2002). Em busca do peculiar na música sacra portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. Em M. L. Miranda, J. M. Cardoso, & (coord.), <i>Sons do Clássico: No 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa</i> (pp. 101-122). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.</p> <p>d'Alvarenga, J. P. (2015). Polyphonic Church Music and sources from late sixteenth-century Évora cathedral. <i>Revista Portuguesa de Musicologia</i>, pp. 19-40.</p> <p>Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). <i>História da Música Portuguesa</i>. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.</p>

Tabela 9: Plano de aula de História da Cultura e das Artes - História da Música: Música renascentista e maneirista portuguesa

Descrição da aula dada

A aula foi lecionada à turma do 11º ano do curso secundário de música no dia 24 de março de 2021, via “Microsoft Teams”, e foi composta por duas partes, tendo sido expostos os conteúdos nos primeiros 100 minutos de aula, e nos restantes 50 minutos os alunos foram convidados a realizarem a ficha de trabalho proposta, previamente explicada, e a pedirem ajuda ao professor, caso dela precisassem. Devido à extensão da aula, a mesma foi concluída nos primeiros minutos da aula da semana seguinte, 31 de março de 2021.

A temática foi inteiramente dedicada à música portuguesa renascentista e maneirista e aos principais centros de atividade musical sacro e profano. Procurou dar-se a conhecer os grandes eventos e condicionantes da música desta época, os principais géneros, formas e temáticas das obras musicais deste período, assim como os principais compositores e rostos musicais desta época. De acordo com o projeto de intervenção pedagógica, promoveu-se também o contacto com vários tipos de fontes históricas e notações musicais da época, associada a diferentes géneros, instrumentos e espaços, tentando perceber-se a eficácia da sua utilização enquanto ferramentas pedagógicas ao serviço das Ciências Musicais.

Como atividade inicial, foi feita a análise da pintura “Assunção da Virgem” (1515), saída da oficina de Jorge Afonso, focando nos pormenores dos anjos músicos, com os seus instrumentos e livros de coro, num exemplo de iconografia musical. O objetivo desta abordagem foi captar a atenção dos alunos e levá-los a inferir sobre a riqueza do ambiente musical da época, reflexo de um país rico e poderoso.



Figura 39: Oficina de Jorge Afonso: Assunção da Virgem (1515). Museu Nacional de Arte Antiga

Assim envolvidos os alunos no tema, explanou-se que o ambiente musical no século XV em Portugal era bastante rico, quer no espaço profano quer no sagrado. Quanto ao primeiro, era

bastante marcado pela cultura do Palácio (nome do módulo que enquadra o presente conteúdo), com serões musicais, dança, poesia e teatro, predominando um repertório composto essencialmente por vilancicos, canções e romances e 3 ou 4 vozes, cujas principais fontes são o Cancioneiro de Elvas, o Cancioneiro de Lisboa, o Cancioneiro de Belém e o Cancioneiro de Paris.

A música instrumental sofre também um incremento, com a possibilidade de interpretação de peças a solo improvisadas, compostas para o instrumento ou adaptações de obras vocais, destacando-se a vihuela. Antes de se avançar para a audição, foi mostrada uma tablatura para vihuela e voz, do vilancico “Al amor quiero vencer” de Luys de Milan, sendo feita uma explicação deste tipo de notação própria para a música instrumental. Os alunos foram depois convidados a escutarem a obra, seguindo pela tablatura seiscentista, apresentada no enquadramento teórico deste trabalho.

Após a análise do quadro “A Virgem com o Menino e anjos” (1536-9) de Gregório Lopes e dos seus anjos-músicos, explicou-se que na esfera sacra, as capelas privadas, como a Capela Real, praticavam já uma polifonia erudita, segundo a escola franco-flamenga, e as sés vai-se introduzindo, de forma sistemática a prática da polifonia, de forma mais simples, destacando-se as Sés de Coimbra, Braga e Évora, esta congregando as mais importantes figuras musicais da época, destacando-se Mateus de Aranda e Pero do Porto, do qual se ouviu o motete “Clamabat autem mulier channanea”. Também o mosteiro de Santa Cruz de Coimbra se transformou num importante centro musical, com um conjunto de cónegos cantores, instrumentista e artesãos.

Servindo nestas duas esferas, os instrumentos mais comuns, a par da supracitada vihuela, eram a charamela, violas de arco e da gamba, o órgão, a harpa e o cravo. Podiam executar peças solísticas, escritas ou improvisadas, ou adaptações de obras vocais, num género com uma escrita idiomática para os instrumentos apelidado de glosas, ou obras com textura contrapontística e imitativa, o tento. Exemplo deste último, escutou-se o “Tento do 1º tom” retirado de “Obras de Música” (1576) de Antonio Cabezon, seguindo-se pela tablatura ibérica para órgão da edição original, precedida pela prévia explicação sobre a notação.

Após uma breve síntese, iniciou-se uma nova parte da exposição, dedicado ao século XVI e ao Maneirismo, marcado em Portugal pela crise política – que resultará na perda da independência – e pela crise religiosa – os movimentos de Reforma e Contra-reforma e ainda o Concílio de Trento (1545-1563). Com o desaparecimento da corte e a ida dos nobres para fora da capital a partir de 1580, aquando da perda da independência nacional, a música cortesã torna-se residual, com exceção de alguns centros musicais específicos, e os músicos colocam-se ao serviço

das instituições religiosas. Aqui, e segundo as normas tridentinas, a música deve valorizar a expressão e a percepção do texto, retirados da Sagrada Escritura ou de origem espiritual, sem deixar de parte as técnicas contrapontísticas. (Nery & Castro, 1991, pp. 46-49)

O exemplo máximo da música catedralícia portuguesa é a Escola de Música da Sé de Évora, da qual saiu várias gerações de músicos de relevo no país, iniciada no mestre da claustra Manuel Mendes (c. 1547-1605), e continuada nos três discípulos analisados em pormenor na aula: Fr. Manuel Cardoso (1566-1650), Duarte Lobo (c. 1565-1646) e Filipe de Magalhães (1571-1652). Escutando-se um exemplo musical de cada um dos compositores, foi ainda apresentado um trecho da obra de Duarte Lobo ouvida, o “Magnificat do 4º tom”, na sua edição pela Oficina Plantiniana, chamando-se a atenção para a notação musical e para a disposição das vozes no livro de coro:



Figura 40: "Magnificat do 4º tom" de Duarte Lobo, integrante da obra "Cantica Beatae Mariae Virginis" (Ed. Plantin, Antuérpia, 1605)

O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi também um grande centro musical, e inclusive apontado como exemplo no Concílio de Trento por causa das suas práticas musicais, com o foco na inteligibilidade e expressão do texto. Um dos mais reconhecidos compositores foi D. Pedro de Cristo (c. 1545-1618) e de sua autoria foram mostrados dois exemplos musicais, o responsório “O Magnum Misterium”, que os alunos acompanharam a partir do manuscrito musical, tendo sido pedido que comparassem com o livro de coro atrás apresentado, de Duarte Lobo, e ainda um excerto do responsório para o Ofício de Trevas de Sexta-Feira Santa, presente no livro de coro L.C. 57, à guarda da Biblioteca Nacional de Portugal. A particularidade do excerto mostrado é que terá sido destinado ao Convento de Santa Clara de Guimarães, procurando-se desta forma valorizar o património local juntos dos alunos, a partir da comparação da partitura original e de uma transcrição moderna.



Figura 41: "Ofício de Trevas de Sexta-Feira Santa – 4º responsório" de D. Pedro de Cristo (L.C.57) e transcrição moderna dos primeiros compassos

Foi também apresentado o caso da Capela de Música da Casa de Bragança, uma das mais sofisticadas e ativas do país. Sediada em Vila Viçosa, e depois da Restauração da Independência, no dia 1 de dezembro de 1640, no Paço Real em Lisboa, teve o seu apogeu com a figura de D. João IV, grande melómano e crítico musical, que reuniu à sua volta grandes músicos, destacando-se João Lourenço Rebelo (1610-1665), e uma vasta coleção das obras impressas por toda a Europa e de compositores portugueses. Além de se ouvir uma obra do compositor supracitado, "Super aspidem, foi ainda mostrada a capa do "Index da Livraria de Música" do Restaurador.

A música instrumental maneirista transpôs-se bastante para a Igreja, integrando a Liturgia, com peças solísticas, e em *alternatim* com o coro, tendo sido exemplificado com um "Segundo *Kyrie* do mesmo tom", retirado da obra "Flores de Música" (1620) de Manuel Rodrigues Coelho (1555-1635), organista da Capela Real. Foi utilizada a partitura da edição original, em partitura, incluída no enquadramento teórico do presente trabalho. Além dos tentos e glosas que predominaram a música instrumental da época, surge um novo género para órgão, baseado numa *chanson* de C. Janequin, a batalha.

Através dos diferentes registos do instrumento, procurava-se representar o confronto entre o Bem e o Mal. Como exemplo, e valorizando o património musical local, foi escutada a "Batalha do 6º tom" de Pedro de Araújo (c. 1640-1705), ativo em Braga, tendo os alunos seguido a partir de uma partitura manuscrita da época.



Figura 42: Início da "Batalha do 6º tom" de Pedro de Araújo (BMP, MM-43, fl. 55v.)

O último conteúdo da aula foram os vilancicos, que saíram da esfera profana e foram integrados nas cerimónias eclesíásticas, nas grandes festividades, como reflexo do esplendor litúrgico proposto pelo Concílio de Trento, com o objetivo de cativar os fiéis, associando um ritual espetacular, com música de dimensão quase dramática e texto em vernáculo. Para exemplificar esta dimensão do vilancico, foi lido um texto de Pietro Cerone sobre a concorrência às celebrações religiosas motivadas pela presença deste género. Mantendo a forma e a temática profana – adaptado à vivência religiosa – os vilancicos eram de carácter efémero, e refletiam as dinâmicas socioculturais do país durante os séculos XVI e XVII. Foram apresentados dois vilancicos, numa interpretação de pendor quase cénico, e que se mostraram muito cativantes para os alunos.

Como conclusão, foi feita uma breve síntese dos conteúdos expostos e uma explicação da ficha de trabalho que os alunos deveriam realizar durante a parte assíncrona da aula. Além disso, foi fornecida a lista de excertos musicais ouvidos, e pediu-se que os alunos voltassem a escutá-los com atenção.

Reflexão

Ainda que a aula tenha decorrido à distância, não favorecendo o contacto direto com os alunos, foi possível concluir, através das perguntas realizadas e dos resultados da ficha de trabalho, que os alunos conseguiram assimilar os conceitos aprendidos na aula e aplicá-los na tarefa proposta. A reflexão feita em conjunto com o professor cooperante foi igualmente positiva, ressalvando-se apenas a gestão do tempo de aula, uma vez que a prática pedagógica planeada não foi possível de cumprir apenas na aula de 24 de março de 2021, terminando na seguinte, sendo necessário mais cuidado entre o que é planeado e o que é possível de fazer no tempo estipulado.

A inclusão de diversas fontes e notações históricas ao longo da aula foi benéfica enquanto estratégia de motivação e cativação, mas também de aumento dos conhecimentos e da consciência sobre um elemento fundamental para um músico nos nossos dias, e a observação dos seus vários estados de desenvolvimento ajudou os alunos a questionarem-se e a aplicarem os conceitos essenciais da aula ao que viam e ouviam. Tal foi também observável na ficha de trabalho realizada, que incidia igualmente nas várias notações apresentadas, e que os alunos resolveram, obtendo boas classificações.

Formação Musical

Como afirmado por autores já citados, como Carneiro e Vieira (2017) e Calquinha (2019), a aula de Formação Musical deve ser um espaço privilegiado para o aprofundar dos conhecimentos musicais, não só de cariz teórico e geral, mas também histórico e cultural. As planificações e aulas dadas no decorrer deste estágio promoveram o contacto com várias fontes históricas e com vários tipos de notações de diferentes períodos históricos, partindo destes para, após a devida contextualização no tempo e no espaço, abordar os conteúdos específicos da Formação Musical.

De forma geral, as aulas iniciaram com uma atividade motivacional – análise de uma partitura manuscrita ou editada, visualização de um vídeo, audição de uma obra, entre outras – que despertasse a curiosidade dos alunos, e que servia igualmente de tema para o desenvolvimento das restantes atividades, de forma sequencial e coerente, consoante a planificação, os objetivos e os conteúdos programáticos definidos. Para este delineamento, foi tido em conta o ano de escolaridade para o qual a aula se destinava, as características da turma, e a gestão do tempo de aula, além do trabalho que vinha a ser realizado pelo professor cooperante e titular das turmas, pelo que foi de extrema importância a articulação com o mesmo.

Como acima foi referido, o ensino à distância levou à procura de diferentes estratégias e ferramentas que permitissem uma melhor eficiência das aulas dadas, principalmente das ministradas via “Microsoft Teams”. Nesses casos, a aula foi dividida em duas partes, uma primeira destinada à explicação dos conteúdos e dos objetivos da aula, e uma segunda, assíncrona, destinada à realização de tarefas por parte dos alunos, contando sempre com o apoio dos professores sempre que solicitado. Nesta última parte da aula, os alunos foram convidados a resolverem fichas de trabalho, e a fazerem pequenas transcrições no “MuseScore”, um programa de edição de partituras. Além de permitir associar as novas tecnologias ao ensino, os alunos tiveram uma maior proximidade com a notação e tinham a possibilidade de escutar o que escreviam no programa, essencial para a resolução dos exercícios propostos.

Formação Musical – 7º ano

Formação Musical – Plano de Aula

IDENTIFICAÇÃO DA TURMA

Escola: Conservatório de Guimarães (CG)

Local da aula: CG (via Microsoft Teams)

Professor cooperante:

Estagiário: Alexandre Gonçalves

Curso: Curso básico articulado

Disciplina: Formação Musical

Turma: 3º grau (7º ano E. B. 2/3 D. Afonso Henriques)

Duração: 100 min. (50 min. Síncronos + 50 min. Assíncronos)

Data: 15/3/2021

RECURSOS MATERIAIS

Recursos de aprendizagem

Excerto manuscrito da ária *Laschia ch'io pianga* da ópera “Rinaldo” (1711) de G. F. Händel. Vídeo com uma interpretação da ária com a transcrição moderna da mesma. Ficha de trabalho do aluno, com os exercícios propostos; *MuseScore*;

DESENVOLVIMENTO DA AULA

CONTEÚDOS DA APRENDIZAGEM

Análise de uma partitura autógrafa de Händel quanto ao contexto histórico, compasso, tonalidade, claves, intervalos, notas e ritmo. Audição e entoação da melodia: ária *Laschia ch'io pianga* da ópera “Rinaldo” (1711) de G. F. Händel.

OBJETIVOS	
Objetivos	<p>Analisar uma partitura atual e antiga (manuscrita do século XVIII) e comparar as duas;</p> <p>Reconhecer a tonalidade;</p> <p>Reconhecer o compasso, a unidade de tempo e divisão;</p> <p>Desenvolver a leitura nas claves de Sol, Fá e Dó3;</p> <p>Entoar uma melodia de forma afinada e treinar a audição interior;</p> <p>Contextualizar a obra e o seu compositor na História da Música, e quanto ao género;</p>
Estratégias e Atividades a desenvolver	<p>Atividade introdutória <i>Atividade motivacional, de contextualização e análise Musical – 15 min.</i></p> <p>Audição</p> <ul style="list-style-type: none"> • Visualização de um excerto do filme “Farinelli” com a ária “Laschia ch’io pianga” • Contextualização a ária no tempo, no espaço, e quanto ao género e ao compositor. <p>Visualização do manuscrito da ária</p> <ul style="list-style-type: none"> • Análise da escrita da época: claves, figuras rítmicas e pausas, acidentes, compassos, dinâmicas. • Visualização de um vídeo, com outra interpretação da ária, e com a transcrição moderna da partitura. <p>Atividade – I <i>Explicação do exercício 1 da ficha de trabalho – 10 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Transcrição do exercício para a ficha de trabalho. • Transcrição do exercício para a plataforma <i>MuseScore</i>, como ferramenta didática para a entoação do exercício. • Solfejo da melodia. Entoação da escala e arpejo da tonalidade (Fá maior) e leitura melódica do excerto. <p>Atividade – II <i>Explicação do exercício 2 da ficha de trabalho – 5 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • O compasso de 3/2: unidade de tempo e divisão.

	<p>Atividade – III <i>Explicação do exercício 3 da ficha de trabalho – 5 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Identificação da tonalidade e sua relativa menor; • As escalas maior e menores da tonalidade; • Os graus tonais das escalas; <p>Atividade – IV <i>Explicação do exercício 4 e 5 da ficha de trabalho – 5 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Transcrição da melodia para a clave de Fá e Dó3: posição das notas na pauta <p>Atividade – V <i>Explicação do exercício 6 da ficha de trabalho – 5 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Classificação dos intervalos indicados na melodia: revisão de conteúdos <p>Atividade – VI <i>Explicação do exercício 7 da ficha de trabalho – 5 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • O compositor Georg Friedrich Händel • Audição de excertos do “Aleluia” da oratória <i>Messias</i>, do hino <i>Zadock the priest</i> (ligação ao hino da Liga dos Campeões) e de “Alla Hornpipe” da <i>Música Aquática</i>
Parte assíncrona da aula	<p>Atividade – VII <i>Realização da ficha de trabalho e audição de excertos – 50 min.</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Resolução da ficha de trabalho proposta; • Gravação da leitura melódica do exercício; • Audição dos excertos abordados, disponibilizados através do envio das ligações de “YouTube”; • Leitura de uma ficha informativa sobre os <i>castrati</i> e sobre o filme “Farinelli”;

Tabela 10: Plano de aula de Formação Musical (7º ano): “Laschia ch’io pianga”

Descrição da aula dada

A aula foi lecionada à turma do 7º ano da E.B. 2/3 D. Afonso Henriques no dia 15 de março de 2021, via “Microsoft Teams”, e foi composta por duas partes, tendo sido expostos os conteúdos nos primeiros 50 minutos de aula, e nos restantes 50 minutos os alunos foram convidados a realizarem a ficha de trabalho proposta, previamente explicada, e a pedirem ajuda ao professor, caso dela precisassem.

O elemento motivador e cerne de toda a aula foi a ária “Laschia ch’io pianga” da ópera “Rinaldo” (1711), apresentada nos seus compassos iniciais a partir do manuscrito autógrafo de G. F. Händel (1685-1759). Após a explicação da aula, do tema do presente projeto de intervenção pedagógica e do conceito de fonte histórica, os alunos escutaram um excerto do filme “Farinelli” (1994) de Gérard Corbiau, onde o protagonista interpreta a ária. Após a contextualização no tempo e no espaço, e algumas considerações sobre o género e o compositor, foi apresentada a partitura autógrafa – conceito que foi igualmente explicado a toda a turma – da ópera, obtido no sítio da British Library.

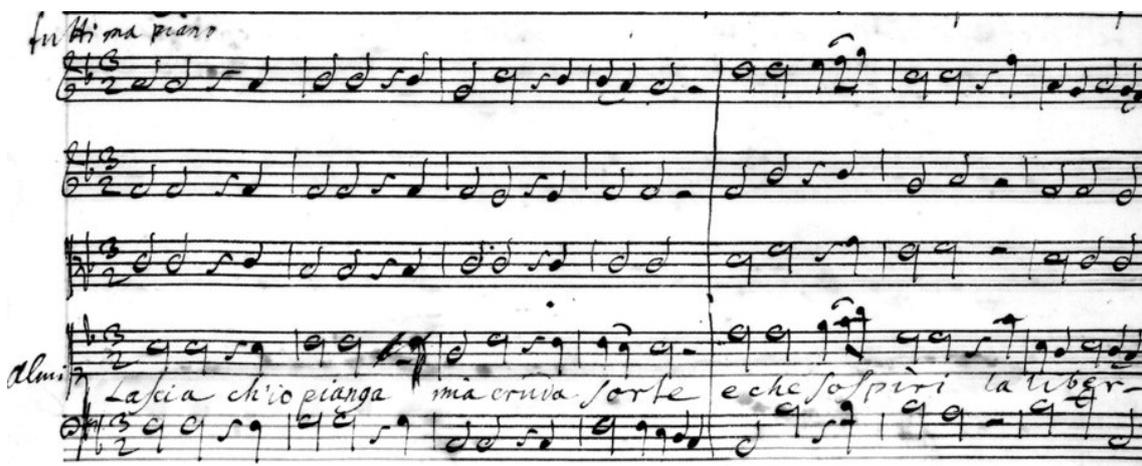


Figura 43: Manuscrito autógrafo de "Laschia ch'io pianga" da ópera "Rinaldo" de G. F. Händel (Mus. Ms. 254, Fitzwilliam Museum, Cambridge)

De seguida, o manuscrito foi analisado quanto aos seus elementos musicais e às diferenças da grafia do século XVIII e atual: claves, figuras rítmicas e pausas, acidentes e armação de clave, compasso e barras de compasso e dinâmicas. Para uma mais eficaz comparação, foi de novo escutada uma interpretação da ária, acompanhada por uma partitura com uma edição moderna.

A parte sequente da aula foi ocupada com a explicação da ficha de trabalho, que os alunos deveriam resolver no momento assíncrono. Esta era composta por sete exercícios, que versavam conteúdos diferentes, desde a entoação, teoria musical, intervalos, solfejo e tonalidade e escalas.

O primeiro exercício tinha como objetivos a transcrição do manuscrito para a ficha de trabalho e para a plataforma “MuseScore”, ferramenta importante de apoio ao solfejo e entoação da melodia: os alunos deveriam ser capazes, com o apoio do áudio gerado na plataforma, de cantarem de forma afinada e com o nome das notas o exercício proposto. O exercício seguinte debruçou-se sobre o compasso da obra (3/2) e a explicação e compreensão da sua unidade de tempo e divisão.

O terceiro exercício, sobre a tonalidade e as escalas maior e menor, surgiu na sequência do trabalho que o professor cooperante tinha feito nas aulas anteriores, e procurava a consolidação desses conceitos por parte dos alunos. Para tal, foi pedido que os alunos identificassem a tonalidade maior e sua tonalidade relativa menor e escrevessem as respetivas escalas. Por fim, os alunos lembraram os graus tonais das escalas e seus nomes, associando-os à melodia do excerto apresentado. Como estratégia para desenvolver o solfejo nas claves de Fá e Dó³, que nas aulas anteriores os alunos tinham manifestado alguma dificuldade, os exercícios quatro e cinco consistiu na transcrição do mesmo trecho para as ditas claves.

No penúltimo exercício foi feita a revisão teórica dos intervalos trabalhados nas aulas anteriores, e classificados cada intervalo do excerto. Neste ponto, foi importante a entoação melódica, que as gravações passadas e o áudio conseguido através da plataforma “MuseScore”, pois os alunos foram encorajados a cantarem, prestando especial atenção a cada um dos intervalos e a terem consciência dos mesmos.

Para finalizar, os alunos fizeram uma pequena pesquisa sobre o compositor da obra estudada, quando aos seus elementos biográficos, mas também quanto ao período histórico, aos géneros e estilos em que Händel é enquadrado. Para motivar essa investigação, nos momentos finais da aula, foi dado a ouvir excertos de três obras, que os alunos deveriam dizer se conheciam ou não: o coro “Aleluia” da oratória *Messias*; o hino *Zadock, the priest* – que os alunos associaram imediatamente ao hino da competição desportiva “Liga dos Campeões” – e a marcha “Alla Hornpipe” da suíte *Música Aquática*. Desta forma, foi terminada a aula síncrona, e os alunos foram convidados, após a revisão e aprendizagem dos conteúdos, a resolverem a ficha de trabalho.

Reflexão

A utilização do manuscrito acima referido no início da aula, a partir do qual surgem os restantes exercícios, revelou-se uma estratégia motivadora – ver a “escrita à mão de um compositor que morreu há três séculos atrás”, como uma aluna mencionou na aula – e positiva,

já que criou um fio condutor de toda a aula e um propósito para cada um dos exercícios, o que aumentou o empenho dos alunos e a assimilação e compreensão dos conteúdos expostos na aula. Toda a ação pedagógica tinha uma linha de coerência ligada à efetiva prática musical, e não uma série de exercícios desconexos, e deu a oportunidade de contactar, de forma contextualizada, com um tipo de música erudita um pouco distante da realidade e dos hábitos dos alunos desta turma.

Pelo trabalho apresentado e pelas opiniões expressas pelos alunos, assim como das observações feitas pelos professores supervisor e cooperante, momentos de reflexão, escuta e partilha muito importantes para o desenvolvimento profissional e científico, o balanço da aula foi positivo. A fonte histórica usada, e o contacto com a notação manuscrita do século XVIII – já semelhante à atual – permitiu cativar e empenhar os alunos na resolução das tarefas, e aumentar a sua cultura e literacia musical, dotando-os assim de uma *Formação Musical* mais completa.

3. Recolha e análise de dados

Neste projeto, a metodologia de investigação utilizada foi a investigação-ação, que privilegia a aplicação *in loco* de soluções para uma problemática específica, com a devida reflexão e investigação académica. Como afirma Cardoso (2014), a investigação-ação:

“(...) é conduzida pelos práticos, que estão diretamente envolvidos numa situação particular, a partir de problemas que emergem do quotidiano (...). [Esta metodologia] (...) pretende aumentar os conhecimentos ligados à prática profissional dos professores, com vista à mudança educacional, em face dos problemas que a prática levanta.” (p. 36)

Partindo da investigação académica e da observação das aulas, foram realizados dois inquéritos aos alunos, o primeiro antes de se iniciar a presente prática pedagógica, e o segundo após o término da mesma, de forma a avaliar o presente projeto de intervenção pedagógica, no que concerne aos objetivos a que se propôs. Com estes instrumentos de recolha de dados, procurou inferir-se de que forma as fontes históricas são e podem ser usadas no ensino e qual a consciência e conhecimento que os alunos têm das mesmas, particularizando o caso da notação musical.

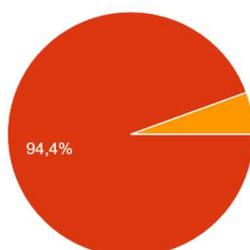
Os inquéritos foram direcionados aos alunos das turmas de História da Cultura e das Artes – História da Música, já que eram alunos mais velhos e com um contacto mais regular com este

tipo de materiais, sendo que o primeiro foi preenchido por todos os alunos, num total de dezoito respostas recolhidas, e o segundo apenas pelas turmas de 10º e 11º anos, por terem sido o principal alvo da intervenção pedagógica, com nove respostas obtidas.

Primeiro inquérito: Algumas questões sobre a notação musical

Nas primeiras questões colocadas no inquérito, acerca da definição de fonte histórica e de notação musical, pôde verificar-se que a esmagadora maioria os inquiridos sabiam a resposta, com apenas uma resposta incorreta em cada uma das perguntas.

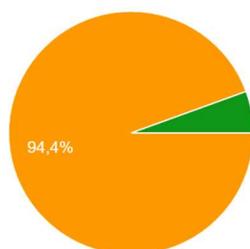
O que é, para ti, uma fonte histórica?
18 respostas



- Uma aula em que o professor expõe algum conhecimento histórico;
- Tudo o que foi produzido no tempo e no espaço, e que serve de base para o conhecimento histórico;
- Estudo dos eventos passados, e da ação do ser humano no tempo e no espaço;
- Conjunto de técnicas e diretrizes que os historiadores usam para questionar, p...

Gráfico 1: Definição de fonte histórica

O que é a notação musical?
18 respostas



- Conjunto de regras que permitem criar uma obra musical bela.
- Grandes livros manuscritos, com folhas em pergaminho ou papiro.
- Conjunto de símbolos que representam sons de uma dada altura e duração.
- Imagem decorativa ou ilustrativa, que surge nos manuscritos musicais.

Gráfico 2: Definição de notação musical

Após serem expostas dez partituras com notações diferentes, foi pedido aos inquiridos que indicassem as partituras que já tinham visto, sendo notório que os alunos estão mais familiarizados com as notações mais próximas da atualidade e com a notação quadrada, e mais de metade dos inquiridos desconhece as tablaturas renascentistas, e as notações dasiana e visual medievais. Quando lhes foi perguntado, de seguida, quais dessas notações conseguiriam ler, a grande maioria referiu a notação branca moderna impressa, no seu formato tradicional e aleatório,

assim como a notação branca manuscrita e em partitura para tecla. Com estas questões, pode-se perceber que os alunos têm alguns hiatos no conhecimento da evolução da notação musical ao longo da História da Música, sendo que as duas realidades parecem não se encontrar a par.

Destas notações, quais são as que já viste?

18 respostas

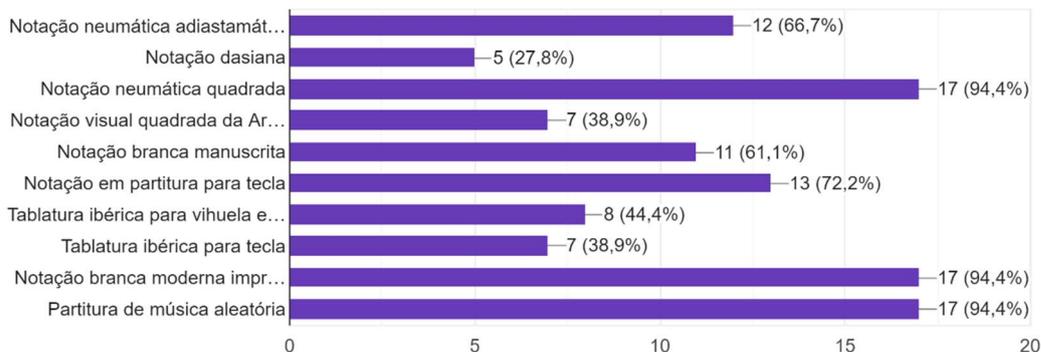


Gráfico 3: Identificação de notações musicais

Das notações apresentadas anteriormente, quais são as que conseguirias ler?

18 respostas



Figura 44: Leitura de notações musicais

A seguinte questão diz respeito ao gosto que os alunos têm de escrever música, e as respostas surgem numa escala de 1 a 5, em que 1 - “detesto”, 2 - “gosto pouco”, 3 - “é-me indiferente”, 4 - “gosto muito” e 5 - “adoro”. 38,9% dos inquiridos demonstraram adorar escrever música, 27,8% situam-se nos níveis 4 e 3, e 5,6% no nível 2, não havendo nenhuma resposta no nível 1. Deduz-se, assim, que a população estudada, na sua maioria, vê a escrita musical como uma atividade prazerosa.

Gostas de escrever música, à mão ou no computador?
18 respostas

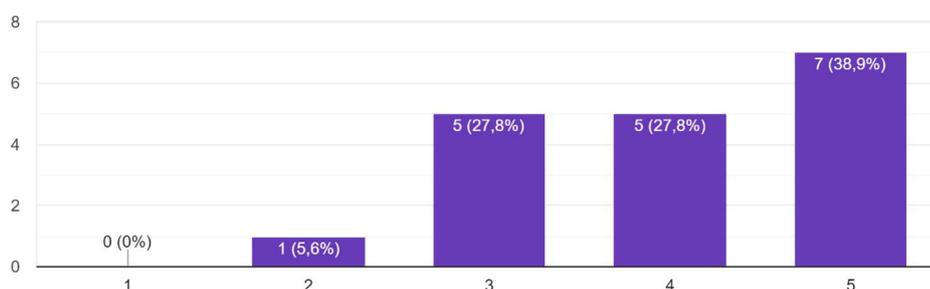


Gráfico 4: Gosto na escrita musical

No entanto, quando questionados quanto ao cuidado que tinham com a sua grafia musical, numa escala de 1 a 5, em que 1 - “não, quanto mais rápido, melhor”, 2 - “tenho pouco cuidado”, 3 - “é-me indiferente”, 4 - “tenho algum cuidado” e 5 corresponde a “sim, procuro escrever com uma caligrafia bonita e perfeita”. 11,1% dos inquiridos deram respostas de nível 1, e igual percentagem para as respostas de nível 2. No polo oposto, 16,7% refere um nível 5 a esta pergunta, sendo que a maioria se avalia no nível 4 (33,3%) e no nível (27,8%). Nota-se assim um decréscimo na percentagem de pessoas que afirma ter cuidado na sua caligrafia musical, quando comparada com o parâmetro anterior.

Quando escreves música, tens um especial cuidado com a tua caligrafia musical?
18 respostas

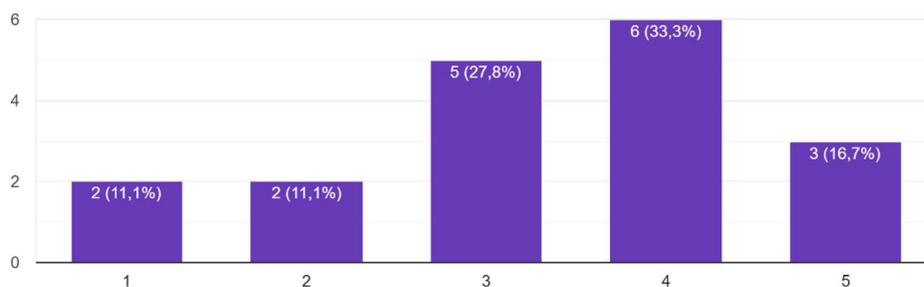


Gráfico 5: Cuidado com a escrita musical

As três últimas questões dizem respeito à motivação e desejo dos alunos quanto à utilização das fontes históricas e da notação musical como ferramenta pedagógica nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical.

Acerca da curiosidade dos alunos quanto ao contacto com vários tipos de notações, bem como das obras que se encontram notadas, as respostas encontram-se ordenadas numa escala de 1 a 5, em que 1 – “não gostaria”, 2 – “gostaria pouco”, 3 – “talvez”, 4 – “sim, gostaria” e 5 – “sim, gostaria muito”. A maioria das respostas situou-se no nível 4 (61,1%), 27,8% no nível 5 e 11,1% no nível 3, não se registando respostas de nível 1 ou 2. É evidente que o tema despertou a curiosidade dos alunos, levando-os a procurar conhecer melhor a notação musical, bem como a música que se encontra grafada.

Gostarias de conhecer as várias notações musicais, e as obras que estão notadas?
18 respostas

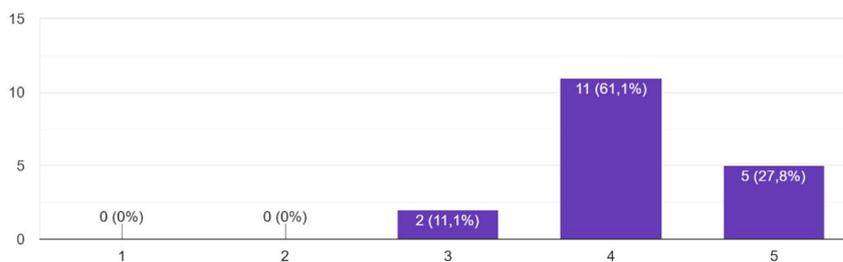


Gráfico 6: Curiosidade despertada pela notação musical

Sobre a motivação dada pela notação para o estudo das disciplinas das Ciências Musicais, os alunos deram respostas díspares, sendo que grande parte admitiu que a mesma não os impeliu completamente nesse sentido. As respostas encontram-se ordenadas numa escala de 1 a 5, em que 1 – “não fiquei motivado”, 2 – “fiquei pouco motivado”, 3 – “fiquei razoavelmente motivado”, 4 – “Fiquei motivado” e 5 – “fiquei muito motivado”, e os dados revelam que 11,1% deram resposta de nível 1, 33,3% de nível 2, 27,8% de nível 3, 22,2% de nível 4 e 5,6% de nível 5, o que demonstra opiniões diversificadas, predominando as que se situam a meio da escala.

Ficaste mais motivado(a) para desenvolver destrezas de audição e leitura musical, e aprendizagens sobre a História da Música, através das várias notações usadas ao longo dos tempos?
18 respostas

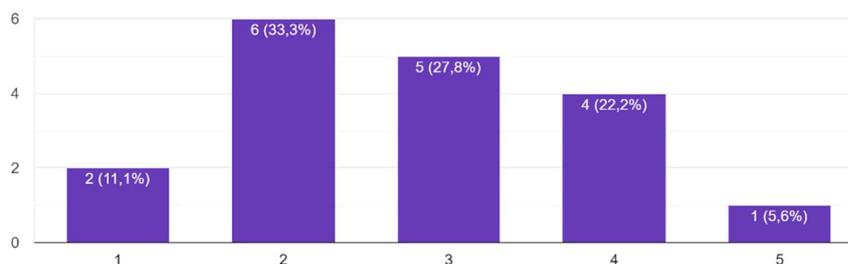


Gráfico 7: Motivação para o ensino das Ciências Musicais pela notação musical

Quando perguntado se gostariam que as fontes históricas e as várias notações musicais fossem usadas como ferramentas pedagógicas no ensino das disciplinas das Ciências Musicais, obteve-se igualmente uma disparidade de perguntas, distribuídas ao longo do espectro, tendendo para os níveis superiores do gráfico. Das respostas obtidas, numa escala de 1 a 5, em que 1 – “não gostaria”, 2 – “gostaria pouco”, 3 – “talvez”, 4 – “sim, gostaria” e 5 – “sim, gostaria muito”, 16,7% recaem no nível 1, 5,6% no nível 2, 22,2% no nível 3 e os dois níveis superiores tiveram igual percentagem de respostas, 27,8%. Assim, notamos que a maioria dos inquiridos ficou com vontade de trabalhar com estes materiais e com eles aprender os conteúdos das áreas envolvidas neste projeto de intervenção pedagógica.

Gostarias que nas disciplinas de Ciências Musicais, nomeadamente em História e Cultura das Artes - História da Música e Formação Musical, se us... realizar exercícios de leitura, audição e escrita?
18 respostas

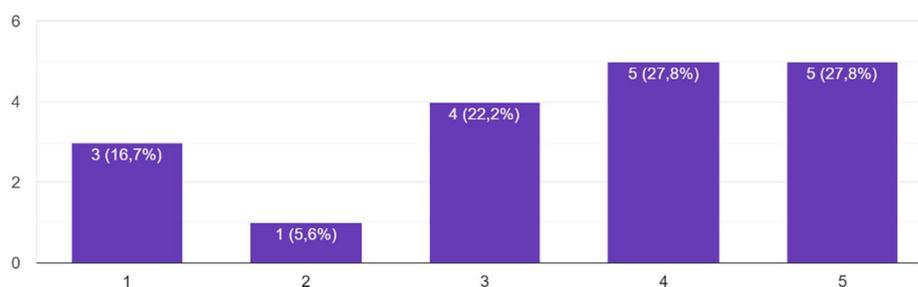


Gráfico 8: Presença da notação musical nas aulas das Ciências Musicais

Neste questionário inicial, pode-se perceber que os inquiridos têm um conhecimento bastante satisfatório sobre as fontes históricas e sobre a notação musical nos seus vários formatos, provável fruto da frequência na aula de História da Música, e revelam cuidado na grafia musical. Quanto à utilização da notação musical nas aulas de Ciências Musicais, ainda que se mostrem pouco motivados, foi, no entanto, categórico que a temática despertou o seu interesse em aprender mais sobre a mesma, e em usá-la como ferramenta pedagógica, mostrando assim o lugar que fontes históricas e notações podem ocupar neste campo.

Segundo inquérito: Algumas questões sobre a notação musical: inquérito final

O segundo inquérito colocado aos alunos mais envolvidos nas práticas pedagógicas, nomeadamente 10º ano e 11º ano, segue uma estrutura muito semelhante ao colocado no início

da intervenção pedagógica, com o objetivo de se perceber a evolução das opiniões e o impacto do presente projeto nos intervenientes

Nas primeiras questões, sobre a definição de fonte histórica e notação musical, todos os inquiridos responderam de forma acertada, ao contrário do que havia acontecido no questionário anterior.

O que é, para ti, uma fonte histórica?
9 respostas



Gráfico 9: Definição de fonte histórica

O que é a notação musical?
9 respostas



Gráfico 10: Definição de notação musical

Quando confrontados com os vários tipos de notação expostos, seis deles foram reconhecidos pela maioria dos alunos, tendo a notação neumática adiestemática e a dasiana sido as menos reconhecidas, apenas por 55,6% dos inquiridos, seguidas pela notação visual da *Ars Nova*, com 66,7% dos estudantes, e pela notação mensural branca manuscrita e a tablatura ibérica para tecla, que contaram com 88,9% das respostas. É evidente que as notações musicais apresentadas se tornaram mais familiares para os alunos, já que foram apresentadas nas aulas dadas, o que é benéfico para a sua perceção da evolução na mesma, que se confunde com a própria evolução da História da Música.

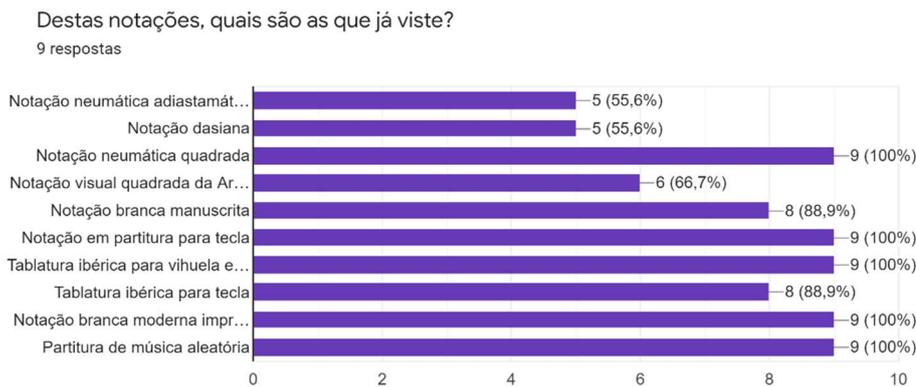


Gráfico 11: Identificação de notações musicais

Quanto às notações que os mesmos conseguiriam ler, as respostas foram semelhantes ao primeiro inquérito, já que durante as aulas, por limitação do tempo e por enfoque nos objetivos definidos no programa da disciplina, não foi dada uma explicação profunda sobre a leitura das mesmas, mas apenas o contorno geral. Dos resultados obtidos, a totalidade afirma conseguir ler a partitura de música aleatória mostrada, seis alunos dizem-se capazes de ler a partitura com notação branca moderna impressa, quatro descodificariam a notação mensural branca manuscrita e em partitura para tecla, três estariam aptos para compreender as duas tablaturas expostas e a notação neumática quadrada, ao passo que apenas dois leriam a partitura com notação visual, um leria a notação adiasmática e nenhum conseguiria interpretar a notação dasiana.

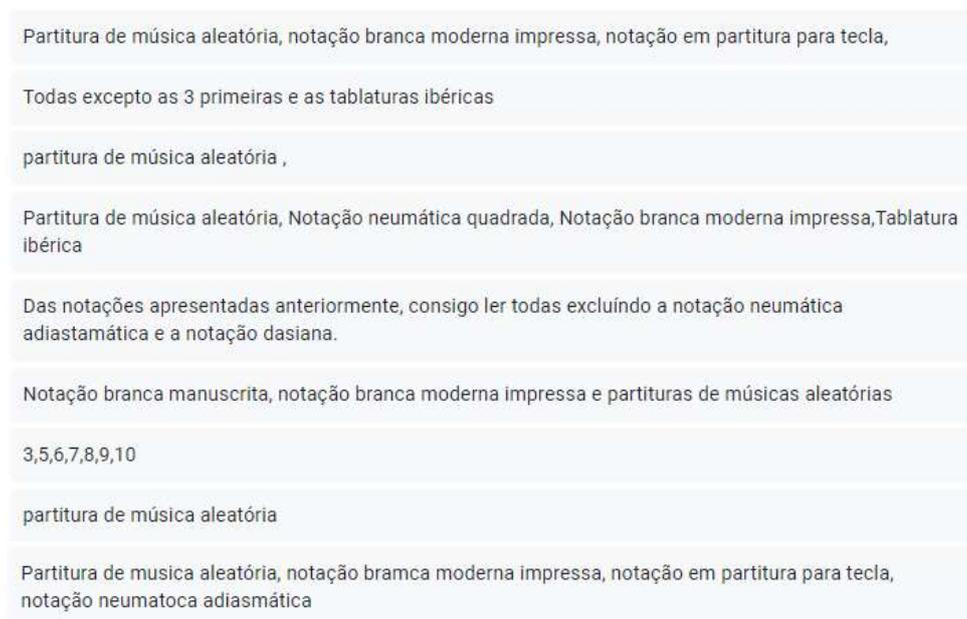


Figura 45: Leitura de notações musicais

É evidente, também, que os alunos passaram a gostar mais de escrever música, em comparação com os resultados obtidos no inquérito anterior, já que numa escala de 1 a 5, em que 1 - “detesto”, 2 - “gosto pouco”, 3 - “é-me indiferente”, 4 - “gosto muito” e 5 - “adoro”.

33,3% dos inquiridos deram respostas de nível 5, 55,6% de nível 4 e 11,1% de nível 3, não se registando respostas nos níveis inferiores, o que aconteceu no inquérito inicial.

Depois do contacto que tiveste, nas aulas de História e Cultura das Artes - História da Música, com vários exemplos de notação musical, passaste a gostar mais de escrever música?

9 respostas

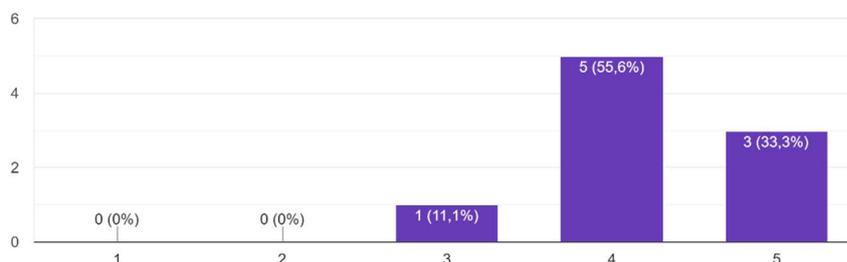


Gráfico 12: Gosto na escrita musical

No mesmo sentido, os alunos referiram, na questão seguinte, que passaram a ter um maior cuidado com a sua grafia musical, já que, numa escala de 1 a 5, em que 1 – “não, quanto mais rápido melhor”, 2 – “tenho pouco cuidado”, 3 – “é-me indiferente”, 4 – “tenho algum cuidado” e 5 – “sim, procuro escrever com uma caligrafia bonita e perfeita”. 55,6% responderam com o nível 5, 11,1% com o nível 4, 22,2% com o nível 3 e 11,1% com o nível 2, não se registando respostas de nível 1, o que, relativamente ao inquérito inicial, significa um aumento considerável do nível das respostas. Pode-se assim verificar que a utilização da notação musical nas Ciências Musicais é benéfica no melhorar do gosto e do cuidado dos alunos na escrita da música.

Quando escreves música, passaste a ter um especial cuidado com a tua caligrafia musical?

9 respostas

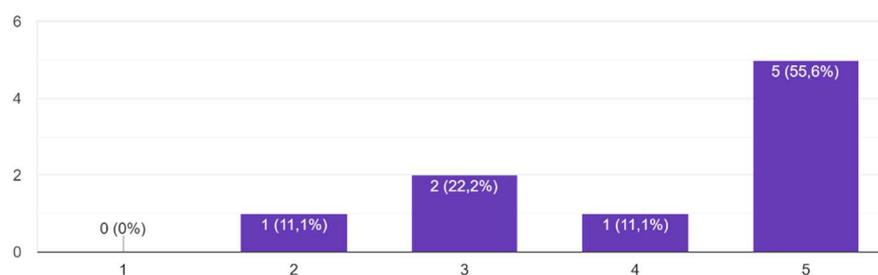


Gráfico 13: Cuidado com a escrita musical

Na pergunta seguinte, quando questionados de gostaram de conhecer vários tipos de notações e as obras grafadas, as respostas dadas mostraram que os alunos aprovaram esta diferente abordagem, já que, numa escala de 1 a 5, em que 1 – “não gostei”, 2 – “gostei pouco”, 3 – “talvez”, 4 – “sim, gostei” e 5 – “sim, gostei muito”, 55,6% respondeu com o nível 5 e 44,4% com o nível 4, não havendo outras respostas. Mostra-se, assim, que a utilização da notação

musical como ferramenta pedagógica é eficaz no que diz respeito à captação da atenção e interesse dos alunos, fundamental para o processo de ensino-aprendizagem.

Gostaste de conhecer as várias notações musicais, e as obras que estão notadas?
9 respostas

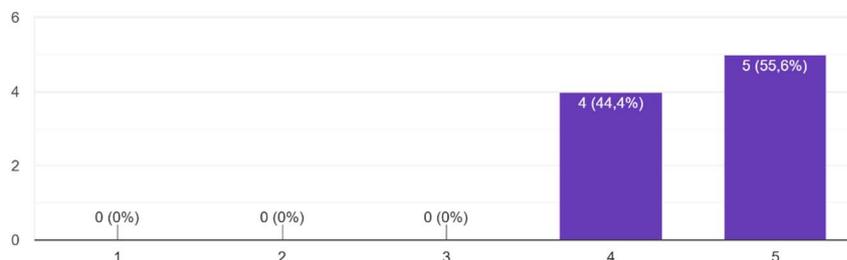


Gráfico 14: Curiosidade despertada pela notação musical

No polo oposto, a questão seguinte – sobre a motivação dada pelas fontes históricas e a notação musical para o estudo das Ciências Musicais – revela que a abordagem não foi suficiente para alterar a opinião dos alunos quanto a este parâmetro, já que as respostas continuaram espalhadas ao longo da escala, onde 1 – “não fiquei motivado”, 2 – “fiquei pouco motivado”, 3 – “fiquei razoavelmente motivado”, 4 – “Fiquei motivado” e 5 – “fiquei muito motivado”, 11,1% responderam com o nível 1, 33,3% com o nível 2, 11,1% com o nível 3, 33,3% com o nível 4 e 11,1% com o nível 5. Mostra-se, desta forma, que os alunos não são unânimes quanto ao impulso que o tema despertou para o estudo das disciplinas em questão, possivelmente devido à especificidade e complexidade da notação musical.

Ficaste mais motivado(a) para desenvolver destrezas de audição e leitura musical, e aprendizagens sobre a História da Música, através das várias notações usadas ao longo dos tempos?
9 respostas

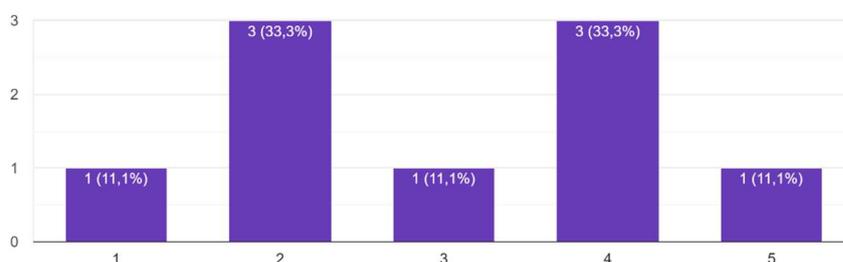


Gráfico 15: Motivação despertada pela notação musical

Ainda assim, após a prática pedagógica, a maioria dos inquiridos refere nas disciplinas de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical gostaria de trabalhar com vários tipos de notações, como ferramenta na aprendizagem e como suporte para a realização de exercícios. Numa escala de 1 a 5, onde 1 – “não gostaria”, 2 – “gostaria pouco”, 3 – “talvez”, 4 – “sim, gostaria” e 5 – “sim, gostaria muito”, 22,2% com o nível 4, 33,3% com o nível 3 e 11,1%

com o nível 1, não havendo respostas de nível 2. Comprova-se assim que os alunos, apesar das limitações da notação musical, a passaram a ver como um importante auxílio na aprendizagem das Ciências Musicais, e a reclamar um lugar para a mesma no meio das suas inúmeras ferramentas pedagógicas.

Gostarias que nas disciplinas de Ciências Musicais, nomeadamente em História e Cultura das Artes - História da Música e Formação Musical, se us... realizar exercícios de leitura, audição e escrita?
9 respostas

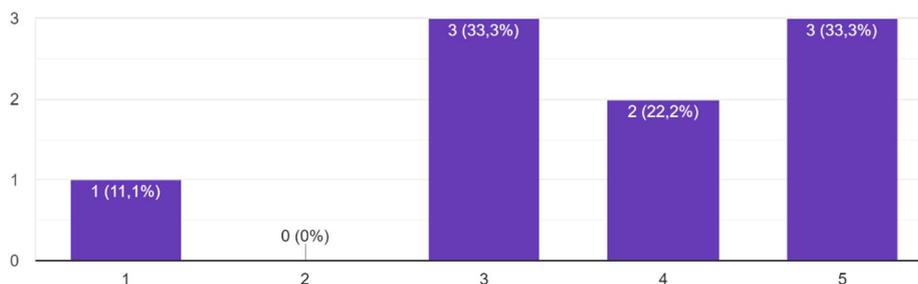


Gráfico 16: Presença da notação musical nas aulas das Ciências Musicais

A terminar o inquérito, foi pedido que os alunos comentassem, de forma breve, a sua experiência no contacto com as várias notações ao longo desse ano, quanto ao interesse, motivação, à ajuda nas aprendizagens, entre outros aspetos tidos como relevantes, a partir da afirmação de H. Lunn (1866): "(...) quão interessante será para os estudantes de História da Música a história da notação musical (...)", já que a partir dela podemos ver "(...) os esforços do intelecto desde as épocas mais remotas em adicionar o seu contributo às riquezas do mundo, numa forma tão duradoura que permaneça pelos séculos (...)" (p. 261). Os alunos foram unânimes ao indicarem que este contacto lhes permitiu conhecer melhor a notação e a sua evolução, encaixar essa evolução com a História da Música, servindo assim de apoio ao estudo desta, além de compreenderem melhor as fontes históricas e como trabalhar com elas, as notações e os desafios que foram enfrentando, sendo, no seu todo, uma atividade enriquecedora e que não é muito comum ser falada nas aulas.

Esta abordagem da notação deu para aprendermos mais a notação antiga e perceber como é que era, o que é muito interessante

Ao longo deste ano letivo, tivemos em contacto com várias notações musical, das quais achei interessante pelo facto de ser algo não frequentemente falado nas aulas. Foi relevante e enriquecedor.

Neste ano, foi possível perceber o quão importante é para todos nós, estudantes de música, o conhecimento sobre as variadas notações musicais que existem ou existiram ao longo dos tempos. Não só faz parte da cultura geral como é uma fonte essencial para conhecermos melhor a música que tocamos e a evolução que ela viu.

Achei bastante interessante e importante, pois mostrou-nos diferentes maneiras de abordar a escrita musical através de todas as variadas notações.

A história da notação musical é bastante importante para os estudantes da história da música pois é através do estudo da história da notação musical que observamos a evolução da notação e percebemos a notação moderna. É também através deste estudo que conseguimos entender melhor as fontes históricas.

Achei muito motivador aprender sobre a evolução da notação musical pois dado o facto de que estamos em constante desenvolvimento, creio que ainda se poderá evoluir para além da que usamos hoje em dia!

Para mim, conhecer os diferentes tipos de notação musical foi enriquecedor, visto que, fiquei a conhecer mais sobre as várias notações e o seu desenvolvimento até aos dias de hoje. Aprender a forma de leitura de cada uma foi bastante interessante e melhorou a minha compreensão sobre notações musicais.

Considero importante aprender o que aconteceu na história da notação musical pois conseguimos ter um entendimento da evolução da música e o quão este desenvolvimento progrediu perante as necessidades de um compositor contemporâneo.

Pessoalmente, gostei muito de ver e, principalmente, de perceber como a música evoluiu ao longo do tempo e acho que é muito importante este tipo de cultura para qualquer músico pois há várias coisas que aprendemos desde pequenos na área musical, mas não sabemos a origem disso, como por exemplo, a origem dos nomes das notas musicais (dó, ré, mi etc.).
Acho muito interessante entender como as coisas se vão "encaixando", por assim dizer, a cada matéria nova que aprendemos.

Figura 46: Comentário sobre a experiência no contacto com as várias notações ao longo da intervenção pedagógica (interesse, motivação, auxílio no processo de ensino-aprendizagem), a partir da afirmação de H. Lunn (1866, p. 261)

Percebe-se, desta forma, que as fontes históricas e, especialmente, na notação musical tiveram um impacto muito positivo nas turmas onde decorreu a prática pedagógica. A sua presença nas aulas de História da Música potenciou a aprendizagem, despertou o interesse, e ainda que os inquiridos não se tenham sentido particularmente motivados pela mesma, ajudou-os a compreenderem melhor os conteúdos abordados. Além do mais, tornou-os mais conscientes e conhecedores da notação, algo que rodeia a sua vida de jovens estudantes de música, e chamou a sua atenção para a sua inserção no âmbito da disciplina de História da Cultura e das Artes – História da Música, mostrando ainda vontade que a sua utilização transitasse, igualmente, para a disciplina de Formação Musical.

CONCLUSÕES

No final deste projeto de intervenção pedagógica, pode-se afirmar que as fontes históricas têm um papel de destaque no ensino das Ciências Musicais, em especial a notação musical, na análise dos seus formatos, da sua história e dos seus vários estádios de desenvolvimentos. A sua utilização como ferramenta pedagógica mostrou um grande potencial didático como estratégia de motivação e de uma melhor aquisição de conteúdos das disciplinas das Ciências Musicais, permitindo realizar aprendizagens significativas sobre estes temas. Foi ainda possível aumentar a eficácia do processo de ensino-aprendizagem e o sucesso na realização das tarefas propostas. Assim, e na senda do que Barton (2018) propõe, as fontes históricas e a notação musical foram um *meio* para a motivação e aquisição de conceitos e conhecimentos, mas também um *fim*, pois tornaram-se ainda em aprendizagens significativas, ao serem analisadas e estudadas na sala de aula.

- *De que modo o uso de fontes históricas, em particular a história da notação musical, pode motivar e potenciar a aprendizagem das Ciências Musicais, no contexto das disciplinas de História e Cultura das Artes – História da Música e de Formação Musical?*

No campo da História da Cultura e das Artes – História da Música, mais propício para a utilização destes materiais, o contacto com as fontes históricas e diversos tipos de notação musical foi mais intenso e aprofundado, sempre em paralelo com o discurso historiográfico escorreito e organizado, de forma a não descurar os objetivos estabelecidos para a aula e enunciados nos conteúdos programáticos da disciplina. Foi possível gerar aprendizagens significativas respeitantes à notação e à sua evolução ao longo dos tempos, além de servirem como auxiliares na assimilação dos conteúdos e como exemplificação dos mesmos, numa visão mais tradicional. As fontes históricas e as notações conseguiram ser, igualmente, elementos motivadores, colocados no início de ou ao longo da aula dada.

Exemplo disso aconteceu na prática pedagógica dada, onde os alunos, a partir da apresentação e explicação das tablaturas ibéricas para vihuela e tecla, e de várias pinturas com iconografia musical, puderam chegar à conclusão que a música instrumental superabundou no período renascentista, e compreender como interpretar a tablatura exposta, segundo as estratégias propostas por Erevett (2012) e Natvig (2012).

Estas inferências mostram o papel e a importância destes materiais no ensino da História da Música, pois permitem associar aos temas e às obras estudados certos ambientes musicais expressos numa fonte histórica ou a partituras, da época ou não. Esta abordagem ajuda os alunos a estarem motivados e a assimilarem os conteúdos na disciplina, aproximando a teoria da prática na aula de História da Cultura e das Artes – História da Música.

Ainda que possuam um maior destaque na disciplina História da Cultura e das Artes – História da Música, pela sua natureza intrínseca, foi possível verificar têm um uso positivo na Formação Musical. Como é afirmado por Carneiro e Vieira (2017), o alargar dos conteúdos da disciplina a conhecimentos gerais da educação musical e das Ciências Musicais deve levar à mudança de paradigmas e à renovação de objetivos e, conseqüentemente, de materiais didáticos. Neste campo, as fontes históricas tiveram um papel decisivo, na motivação para as tarefas de aula e na aquisição de conhecimentos de diferentes âmbitos da música. Foi ainda ser um importante estímulo na aproximação dos alunos dos vários níveis de ensino, em especial os do ensino básico, com o repertório dito “erudito”, como visto por Calquinha (2019), o que associado aos exercícios e conteúdos próprios da Formação Musical, deu um novo estímulo e entusiasmo na assimilação dos mesmos.

- *Como elaborar materiais pedagógicos com base nas diferentes fontes e notações musicais de diferentes períodos históricos?*

Nos materiais pedagógicos criados para a disciplina de História da Cultura e das Artes – História da Música, as várias fontes históricas e notações foram associadas aos estilos, obras e compositores abordados na aula, contribuindo para uma mais completa compreensão da disciplina: na ficha de trabalho apresentada na aula dada, foi pedido que os alunos recordassem os vários tipos de notações abordadas e os relacionassem com as obras correspondentes e com os diversos pontos expostos na aula. Desta forma, a notação musical, além de ter sido um conteúdo paralelo por si só, serviu de ponte entre a teoria do discurso historiográfico e a própria música a ele referente, evidenciando-se o seu papel enquanto apoio na assimilação e aquisição de conhecimentos.

No âmbito da disciplina de Formação Musical, a apresentação de fontes históricas e de notações musicais permitiram motivar e cativar os alunos para os conteúdos na aula, estimulando-os para a resolução das tarefas propostas, a audição musical e a oportunidade de adquirirem novos conhecimentos da música. Como verificado na aula de Formação Musical dada, associar

uma dada fonte histórica, que encerra na sua notação original o trecho melódico a trabalhar, e a partir dele, abordar os vários conteúdos, foi útil em vários aspetos: em primeiro lugar, deu oportunidade de escutar e conhecer uma obra operática e o seu compositor, desconhecidos da turma em questão; em segundo lugar, permitiu “dar sentido” aos exercícios propostos, pois todos eles estavam associados àquela melodia inicial; em terceiro lugar, motivou os alunos nas tarefas de aula e estimulou-os no desejo de escutar a música que continha o manuscrito; e em quarto lugar, permitiu reforçar e aprender vários conteúdos, o que sem dúvida contribuiu não só para serem melhores alunos da disciplina, como melhores músicos e cidadãos com mais consciência cultural.

- *Qual o papel e a pertinência da utilização das fontes históricas no ensino das Ciências Musicais?*

Fica demonstrado que a utilização das fontes históricas é uma mais-valia para o ensino da música, nas disciplinas das Ciências Musicais, quer por fazer a ponte entre teoria e prática, como atrás foi referido, quer pelo seu valor pedagógico e social: se por um lado, as fontes históricas podem ser um elemento dinamizador e motivador da aprendizagem, e ajudar na compreensão e conhecimento de vários aspetos do fenómeno musical, por outro gera aprendizagens significativas de conteúdos que enriquecem o seu perfil enquanto estudantes de música, ajudando ainda a tomar consciência do valor da fonte histórica quando fora do contexto de sala de aula, criando alunos que cuidem, preservem e saibam interpretar o que estão a ver.

- *É necessário e proveitoso que os estudantes de música, em especial os de ensino secundário de música, conheçam e saibam analisar fontes históricas, e reconhecer as principais etapas da evolução da notação musical?*

Neste projeto, mostrou-se que é benéfico e importante o contacto dos estudantes de música com as fontes históricas e a notação musical, que se torna mais acrescida no curso secundário de música, já que conhecer e analisar uma fonte histórica os introduz dentro do método histórico, levando os alunos a refletirem e a extraírem informações da mesma que lhes será útil para a sua formação enquanto músicos. Além disso, reconhecer as várias notações musicais e as principais etapas da sua evolução é igualmente relevante, já que a dá a conhecer melhor a estudantes que constantemente contactam com obras, melodias e exercícios que se encontram grafadas.

A utilização da notação musical, desde os tempos mais remotos até à atualidade, mostrou-se uma ferramenta pedagógica eficaz na construção do conhecimento histórico, e como vários alunos referiram no segundo questionário colocado, permite não só compreender o seu desenvolvimento e a sua forma atual, como também perceber o progresso da própria música, ligando-a à História da Música e às necessidades de cada compositor e período. Os alunos consideraram, ainda, o estudo do tema como fundamental para a cultura musical e para uma diferente e mais enriquecedora visão sobre o mesmo, sendo ainda apontado como essencial para conhecerem melhor a música que tocam.

- *De que maneira a observação de partituras antigas e contemporâneas pode contribuir para uma maior compreensão e reflexão crítica do fenómeno musical, do ponto de vista do conteúdo das Ciências Musicais?*

A observação mais consciente de uma partitura, antiga e/ou moderna, pode ser uma experiência que contribui para uma maior compreensão da música, tocada ou escutada, e para uma execução mais fiel ao espírito da obra, pois na sua notação encontram-se as intenções mais intrínsecas do seu compositor, fruto não só do seu impulso criador, como também da época em que viveu, do ambiente que o rodeou e das dificuldades que enfrentou.

A notação musical torna-se, assim, numa ponte entre os conteúdos teórico da História da Música e da Formação Musical e a própria prática musical, e de forma recíproca, os alunos devem ser ajudados e estimulados a aplicarem o que aprenderam nas disciplinas das Ciências Musicais na interpretação e na análise de uma partitura, refletindo de forma mais crítica sobre o fenómeno musical.

- *De que forma o uso de fontes históricas do património local podem motivar os estudantes de música na assimilação dos conteúdos das ciências musicais e aumentar a sua consciência patrimonial e artística?*

Contemplar uma fonte histórica de qualquer natureza é um ato não só musical como também de cidadania, já que se lhe reconhece um valor intrínseco, artístico e patrimonial. Ao contactar com fontes históricas do património local e nacional nas áreas das Ciências Musicais – como aconteceu na aula de História da Cultura e das Artes – História da Música – é potenciada a sua importância cultural e reforça-se a necessidade da sua preservação e estudo. Reforça-se ainda uma ligação emocional entre as mesmas e a realidade dos estudantes, tornando-se num elemento

motivador e um auxiliar no processo de ensino-aprendizagem. Dar importância a este patrimônio, inserido na História da Música nacional e local, é fulcral para sua valorização e reabilitação, e apresenta-se como uma estratégia válida e necessária no ensino das Ciências Musicais.

Concluindo, os objetivos a que se propôs este projeto de intervenção pedagógica foram cumpridos e mostraram que as fontes históricas têm um papel muito importante nas Ciências Musicais, quer na motivação dos alunos quer na aquisição de conteúdos. A notação musical e a sua história provaram ser ferramentas pedagógicas úteis e cativantes, e a sua compreensão e estudo possibilita a assimilação dos mais diversos conteúdos, e enriquece a cultura musical dos alunos dos cursos de música, contribuindo assim para a formação de músicos mais completos e conscientes.

BIBLIOGRAFIA

- Apel, W. (1953). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600* (4^o ed.). Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America.
- Apel, W. (1966). *Gregorian Chant*. Bloomington: Indiana University Press.
- Barton, K. (2018, December). Historical Sources in the Classroom: Purpose and Use. *HSSE Online*, Vol. 7 (2), pp. 1-11.
- Bent, I. (2019, Dezembro 18). Musical notation. *Encyclopedia Britannica*.
- Bent, I., Hughes, D., Provine, R., Rastall, R., Hiley, D., Szerdrei, J., . . . Chew, G. (1995). Notation. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. XIII, pp. 333-420). Londres, Reino Unido: Macmillan Publishers.
- Braga, A. V. (1957). Curiosidades de Guimarães (XVII): jurisdições e padroados; capelas de música; o Coro da Colegiada e de Santa Marinha da Costa. *Revista de Guimarães*, n^o 67. Guimarães: Sociedade Martins Sarmento.
- Brito, M. C., & Cymbron, L. (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Bukofzer, M. (1957). *The place of Musicology in American Institutions of Higher Learning*. Nova Iorque: The Liberal Arts Press.
- Calquinha, P. (2019). *O repertório não erudito como estratégia de Iniciação e de Formação Musical*. Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto, Porto.
- Cardoso, A. (2014). *Inovar com a investigação-ação: desafios para a formação de professores*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Cardoso, F. (2007). Papel da Motivação na Aprendizagem de um instrumento. *Revista Portuguesa de Educação Musical* (127).
- Cardoso, J. M. (2002). Em busca do peculiar na música sacra portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII. In M. L. Miranda, J. M. Cardoso, & (coord.), *Sons do Clássico: No 100^o aniversário de Maria Augusta Barbosa* (pp. 101-122). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Carneiro, H., & Vieira, H. (2017, Dezembro). A disciplina de Formação Musical no ensino especializado da música em Portugal: contributos para a caracterização da sua identidade. *Revista de Estudios e Investigación en Psicología y Educación*, pp. 145-150.
- d'Alvarenga, J. P. (2015). Polyphonic Church Music and sources from late sixteenth-century Évora cathedral. *Revista Portuguesa de Musicologia*, pp. 19-40.
- Dart, R. T. (2001). Eye Music. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians (E-book ed.)*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Davis, J. (Ed.). (2012). *The Music History Classroom*. Surrey: Ashgate.
- Dweck, C. & Molden, D. (2005). Self-Theories: Their impact on competence, motivation and acquisition. Em A. & Elliot (Ed.), *The Handbook of Competence and Motivation* (pp. 122-140). Nova Iorque: The Guilford Press.
- Emmerson, S., & Smalley, D. (2001). Electro-acoustic music. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The Grove Dictionary of Music and Musicians (E-book ed.)*. Oxford University Press.

- Ferreira, M. P. (2014). Editing the *Cantigas de Santa Maria*: notational decision. *Revista Portuguesa de Musicologia*, pp. 33-52.
- Frade, P. M. (2005). *Manual de iniciação ao Canto Gregoriano*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Frühauf, T. (2019, Agosto 1). *What is Music Pedagogy? Universality of Education in Sound and Sound in Education*. Obtido em EBSCO. Acedido em 29/07/2021.
<http://www.ebsco.com/blogs/ebscopost/what-is-music-pegagogy-universality-education-sound-and-sound-educatoin>
- Gaare, M. (2007, Março). Alternatives to traditional notation. *Music Educators Journal*, LXXXIII(5), pp. 17-23.
- Grier, J. (2021). *Musical Notation in the West*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haus, G. (1983). EMPS: A system for graphic transcription of Electronic Music scores. *Computer Music Journal*, VII(3), 31-36.
- Hiley, D. (2001). Distematic. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.), *The New Grove Disctionary of Music and Musicians (E-book ed.)*. Reino Unido: Oxford University Press.
- Koretsky, M., Keeler, J., Ivanovitch, J., & Cao, Y. (2018, Abril 11). The role of pedagogical tools in active learning: a case for sense-making. *International Journal of STEM Education*, V, pp. 1-20. <https://doi.org/10.1186/s40594-018-0116-5>
- Lessa, E. (2019). *De créditos firmados: as bandas de música em Braga nos séculos XIX e XX*. Braga: Câmara Municipal de Braga.
- Lunn, H. (1866, Abril 1). The History of Musical notation. *The Musical Times*, XII, n° 278, pp. 261-263.
- Magalhães, E. (2013). Banda dos Guises. *MUSICAVE*. Acedido em 13/02/2021.
http://www.musicave.org/banda_dos_guises.html
- Marques, R. (2020). Pedagogia. In *Dicionário Breve de Pedagogia* (2ª ed., p. 102). Lisboa: Editorial Presença.
- Marques, R. (2020). Perfil de saída. In *Dicionário Breve de Pedagogia* (p. 111). Lisboa: Editorial Presença.
- Matos, V. (2009). *A Sociedade Filarmónica Vimaranesa e a figura de Sousa Morais (1863-1919)*. Tese de Mestrado em Estudos da Criança. Braga: Universidade do Minho.
- Milner Library. (2021, Julho 26). *Milner Library/Guides/Music/Types of Sources*. Obtido em Milner Library - Illinois State University. Acedido em 28/07/2021.
<https://guides.library.illinoisstate.edu/music/typesofsources>
- Moreira, J. M. (2001). Ensinar História, hoje. *História: Revista da Faculdade de Letras, III série, vol. 2*, pp. 33-39.
- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Newson, J., & Mann, A. (2000). Music History from Primary Sources: The art of musical notation. In *The Rosaleen Moldenhauer Memorial: Music History from Primary Sources : A Guide to the Moldenhauer Archives* (Eletrónica ed.). Washington D. C.: Library of Congress. Obtido em 05/01/2021. <https://www.loc.gov/collections/moldenhauer-archives/articles-and-essays/guide-to-archives/>

- Nóvoa, A. S. (2010). Pedagogia: a terceira margem do rio. *Que currículo para o século XXI?* (pp. 39-51). Lisboa: Assembleia da República.
- Parrish, C. (1957). *The notation of Medieval Music*. Nova Iorque: W. W. Norton.
- Pedagogy. (2021, Agosto 4). Em *Merriam-Webster dictionary*. Obtido em <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pedagogy>
- Pimentel (Coord.), A., Gouveia, A., Alvarez, E., Machado, J., Henriques, R., & Monteiro, R. (2004). *Programa de História e Cultura das Artes*. Ministério da Educação, Direção-geral de Inovação e Desenvolvimento Curricular.
- Prats, J. (2006). Ensinar História no contexto das Ciências Sociais: princípios básicos. *Educar em Revista*, pp. 191-218.
- Reis, P. (2011). Observação de aulas e avaliação do desempenho docente. *Cadernos do CCAPI*(2).
- Resende, J. d. (2013, Setembro 6). A Escola Parnaso: contributos para uma reflexão. *Revista Portuguesa de Educação Artística, III*, pp. 69-84.
- Ribeiro, G. M. (2012). *O Ensino da História*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.
- Silva, K., & Silva, M. (2009). *Dicionário de Conceitos Históricos* (2º ed.). São Paulo: Contexto.
- Soder, A. (2008). *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire: a study of vocal performance practice*. Lewiston: The Edwin Mellen Press.
- Sousa, M. (2012). *A evolução da notação musical do Ocidente na História do Livro até à invenção da Imprensa*. Tese de Mestrado em Ciências Documentais. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- Strayer, H. (2013). From neumes to notes: the evolution of music notation. *Musical Offerings, 11*(1), 1-14.
- Strunk, O. (1965). *Source Reading in Music History: Antiquity and the Middle Ages* (pp. 117-125). Nova Iorque: W. W. Norton.
- Thibodeaux, W. (n.d.). What is a pedagogical tool? Obtido Practical Adult Insights. Acedido em 03/08/2021. <https://www.practicaladultinsights.com/what-is-a-pedagogical-tool.htm>
- Tramontina, L. (s.d.). *Uma análise crítica do ensino de história da música na graduação norte-americana e suas possíveis contribuições à academia brasileira*. Obtido em Academia. Acedido em 17/01/2021. <http://www.academia.edu>
- Ultan, L. (1977). *Music Theory: Problems and practices in the Middle Ages and Renaissance*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

DOCUMENTOS CONSULTADOS

Conservatório de Guimarães. Projeto Educativo 2018-2021. Guimarães.

Conservatório de Guimarães. Plano Curricular de Formação Musical 2020/2021. Guimarães

Conservatório de Guimarães. Plano Curricular de História da Cultura e das Artes - História da Música 2020/2021. Guimarães

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 5º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 6º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 7º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 8º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 9º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 10º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 11º ano.

Ministério da Educação. (2019). Aprendizagens Essencias de Formação Musical 12º ano.

Ministério da Educação. (2020). Aprendizagens Essencias de História da Cultura e das Artes - História da Música - 10º ano.

Ministério da Educação. (2020). Aprendizagens Essencias de História da Cultura e das Artes - História da Música - 11º ano.

Ministério da Educação. (2020). Aprendizagens Essencias de História da Cultura e das Artes - História da Música - 12º ano.

APÊNDICE I – Inquérito inicial aos alunos

Algumas questões sobre a notação musical

Este inquérito foi desenvolvido no âmbito do Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música - Ciências Musicais da Universidade do Minho, e visa inferir de que forma as fontes históricas, em especial a notação musical, pode ser usada como ferramenta pedagógica no ensino da História da Cultura e das Artes - História da Música e da Formação Musical.

*Obrigatório

1. Email *

2. O que é, para ti, uma fonte histórica? *

Marcar apenas uma oval.

- Uma aula em que o professor expõe algum conhecimento histórico;
- Tudo o que foi produzido no tempo e no espaço, e que serve de base para o conhecimento histórico;
- Estudo dos eventos passados, e da ação do ser humano no tempo e no espaço;
- Conjunto de técnicas e diretrizes que os historiadores usam para questionar, pesquisar e escrever o passado;

3. O que é a notação musical? *

Marcar apenas uma oval.

- Conjunto de regras que permitem criar uma obra musical bela.
- Grandes livros manuscritos, com folhas em pergaminho ou papiro.
- Conjunto de símbolos que representam sons de uma dada altura e duração.
- Imagem decorativa ou ilustrativa, que surge nos manuscritos musicais.

4. Destas notações, quais são as que já viste? *

Marcar tudo o que for aplicável.



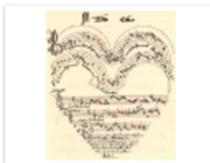
Notação neumática adastamética



Notação dasiana



Notação neumática quadrada



Notação visual quadrada da Ars Subtilior



Notação branca manuscrita



Notação em partitura para teclado



Tablatura ibérica para vihuela e voz



Tablatura ibérica para teclado



Notação branca moderna impressa



Partitura de música aleatória

5. Das notações apresentadas anteriormente, quais são as que conseguirias ler? *

6. Observa a seguinte imagem. Consideras que é uma partitura, com notação musical? *



7. Gostas de escrever música, à mão ou no computador? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Detesto	<input type="radio"/>	Adoro				

8. Quando escreves música, tens um especial cuidado com a tua caligrafia musical? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não, quanto mais rápido, melhor	<input type="radio"/>	Sim, procuro escrever com uma caligrafia bonita e perfeita				

9. Gostarias de conhecer as várias notações musicais, e as obras que estão notadas? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não, é indiferente para mim.	<input type="radio"/>	Sim, estou muito curioso(a).				

10. Ficaste mais motivado(a) para desenvolver destrezas de audição e leitura musical, e aprendizagens sobre a História da Música, através das várias notações usadas ao longo dos tempos? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não	<input type="radio"/>	Sim				

11. Gostarias que nas disciplinas de Ciências Musicais, nomeadamente em História e Cultura das Artes - História da Música e Formação Musical, se usassem estas notações para aprender e realizar exercícios de leitura, audição e escrita? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não	<input type="radio"/>	Sim				

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pelo Google.

Google Formulários

APÊNDICE II – Inquérito final aos alunos

Algumas questões sobre a notação musical - inquérito final

Este inquérito foi desenvolvido no âmbito do Estágio Profissional do Mestrado em Ensino de Música - Ciências Musicais da Universidade do Minho, e visa inferir de que forma as fontes históricas, em especial a notação musical, pode ser usada como ferramenta pedagógica no ensino da História da Cultura e das Artes - História da Música e da Formação Musical.

*Obrigatório

1. Email *

2. O que é, para ti, uma fonte histórica? *

Marcar apenas uma oval.

- Uma aula em que o professor expõe algum conhecimento histórico;
- Tudo o que foi produzido no tempo e no espaço, e que serve de base para o conhecimento histórico;
- Estudo dos eventos passados, e da ação do ser humano no tempo e no espaço;
- Conjunto de técnicas e diretrizes que os historiadores usam para questionar, pesquisar e escrever o passado;

3. O que é a notação musical? *

Marcar apenas uma oval.

- Conjunto de regras que permitem criar uma obra musical bela.
- Grandes livros manuscritos, com folhas em pergaminho ou papiro.
- Conjunto de símbolos que representam sons de uma dada altura e duração.
- Imagem decorativa ou ilustrativa, que surge nos manuscritos musicais.

4. Destas notações, quais são as que já viste? *

Marcar tudo o que for aplicável.



Notação neumática adistamática



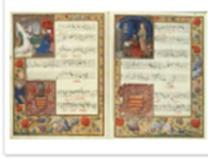
Notação dasiana



Notação neumática quadrada



Notação visual quadrada de Ars Subtilior



Notação branca manuscrita



Notação em partitura para tecla



Tablatura ibérica para vihuela e voz



Tablatura ibérica para tecla



Notação branca moderna impressa



Partitura de música aleatória

5. Das notações apresentados anteriormente, quais são as que conseguirias ler? *

6. Depois do contacto que tiveste, nas aulas de História e Cultura das Artes - História da Música, com vários exemplos de notação musical, passaste a gostar mais de escrever música? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Detesto	<input type="radio"/>	Adoro				

7. Quando escreves música, passaste a ter um especial cuidado com a tua caligrafia musical? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não, quanto mais rápido, melhor	<input type="radio"/>	Sim, procuro escrever com uma caligrafia bonita e perfeita				

8. Gostaste de conhecer as várias notações musicais, e as obras que estão notadas? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não, foi indiferente para mim.	<input type="radio"/>	Sim, fiquei muito curioso(a).				

9. Ficaste mais motivado(a) para desenvolver destrezas de audição e leitura musical, e aprendizagens sobre a História da Música, através das várias notações usadas ao longo dos tempos? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não	<input type="radio"/>	Sim				

10. Gostarias que nas disciplinas de Ciências Musicais, nomeadamente em História e Cultura das Artes - História da Música e Formação Musical, se usassem estas notações para aprender e realizar exercícios de leitura, audição e escrita? *

Marcar apenas uma oval.

	1	2	3	4	5	
Não	<input type="radio"/>	Sim				

11. Comenta de forma breve a tua experiência no contacto com as várias notações ao longo deste ano (se achaste interessante, motivador, uma ajuda para a aprendizagem, entre outros aspetos que consideres relevantes), a partir da afirmação de H. Lunn (1866): "(...) quão interessante será para os estudantes de História da Música a história da notação musical (...)", já que a partir dela podemos ver "(...) os esforços do intelecto desde as épocas mais remotas em adicionar o seu contributo às riquezas do mundo, numa forma tão duradoura que permaneça pelos séculos (...)" *

Este conteúdo não foi criado nem aprovado pela Google.

Google Formulários

ANEXO I – Autorizações de identificação do Conservatório de Guimarães e professores cooperantes



DECLARAÇÃO

(para efeitos de autorização de identificação)

Nos termos previstos no Despacho VRT – LL – 07/2020 da Universidade do Minho, declara-se que o professor estagiário Alexandre Xavier Silva Gonçalves está autorizado a identificar o SMG – Conservatório de Guimarães, no âmbito do seu relatório de estágio por tempo indeterminado, salvaguardando o anonimato dos alunos intervenientes.

Guimarães, 5 de novembro de 2021

A Direção Pedagógica,

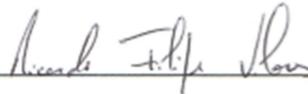
DECLARAÇÃO

(para efeitos de autorização de identificação)

Eu, Ricardo Filipe Vilares, declaro que tenho conhecimento do Despacho VRT – LL – 07/2020 da Universidade do Minho, e que o professor estagiário Alexandre Xavier Silva Gonçalves está autorizado a identificar o meu nome como professor cooperante no âmbito do seu relatório de estágio, que será publicado sem termo em portal de acesso aberto, não se aplicando o direito ao apagamento dos dados pessoais, pois os trabalhos não poderão ser alterados nem a sua publicação terminada em nenhum momento.

Guimarães, 5 de novembro de 2021

Assinatura,





SOCIEDADE MUSICAL DE GUIMARÃES
CONSERVATÓRIO DE GUIMARÃES

DECLARAÇÃO

(para efeitos de autorização de identificação)

Eu, Leandro Vieira Monteiro, declaro que tenho conhecimento do Despacho VRT – LL – 07/2020 da Universidade do Minho, e que o professor estagiário Alexandre Xavier Silva Gonçalves está autorizado a identificar o meu nome como professor cooperante no âmbito do seu relatório de estágio, que será publicado sem termo em portal de acesso aberto, não se aplicando o direito ao apagamento dos dados pessoais, pois os trabalhos não poderão ser alterados nem a sua publicação terminada em nenhum momento.

Guimarães, 5 de novembro de 2021

Assinatura,

