



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Tânia Cristina Ferreira de Pinho

**Para uma Formação Transdisciplinar
dos Jovens-Músicos: o contributo da
Área de Ciências Musicais**



Universidade do Minho
Instituto de Educação

Tânia Cristina Ferreira de Pinho

**Para uma Formação Transdisciplinar dos
Jovens-Músicos: o contributo da Área de
Ciências Musicais**

Relatório de Estágio

Mestrado em Ensino de Música

Trabalho efetuado sob a orientação da

Professora Doutora Elisa Maria Maia Silva Lessa

junho de 2022

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.



Atribuição-NãoComercial
CC BY-NC

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

Agradecimentos

Em primeiro lugar, uma palavra de agradecimento à Professora Doutora Elisa Lessa, minha orientadora, por todo o meu percurso enquanto aluna na Universidade do Minho. Agradeço a paciência e toda a amabilidade que sempre teve comigo. Também não podia deixar de agradecer ao Professor Hermano Carneiro por toda a paciência e dedicação.

Em segundo lugar, ao Conservatório de Música do Porto, que fez e continua a fazer parte do meu percurso na música. Aos professores cooperantes, nomeadamente ao Nuno Rocha, à Susana Lima e à Sónia Marques, por estarem sempre disponíveis para me ajudar e receberem de bom grado todas as minhas sugestões e propostas, sem eles, todo este trabalho desenvolvido também não seria possível.

E por último, aos meus pais, Susana e Pedro, por todo o apoio e carinho, foram e são o meu suporte. À minha irmã Daniela, por toda a motivação, alegria e carinho, sem ela a minha vida seria muito sombria. Ao meu namorado Sérgio, por todo o amor e equilíbrio que me deu durante este tempo. À minha companheira e amiga Olga, que embarcou nesta viagem comigo, por toda a paciência, dedicação e fraternidade. E a toda a minha família e amigos que de uma forma ou de outra, foram dando o seu contributo para eu prosseguir a minha carreira e nunca deixar de lutar pelos meus sonhos.

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.

PARA UMA FORMAÇÃO TRANSDISCIPLINAR DOS JOVENS-MÚSICOS: O CONTRIBUTO DA ÁREA DE CIÊNCIAS MÚSICAIS

Resumo

No âmbito do Projeto de Intervenção Pedagógica Supervisionada foi elaborado o presente relatório, que visa refletir o trabalho realizado ao longo do Curso de Mestrado em Ensino de Música, área de Ciências Musicais da Universidade do Minho. Com o título “Para uma formação transdisciplinar dos jovens-músicos: o contributo da Área de Ciências Musicais”, este projeto defende e aplica uma metodologia participativa e contextualizada, aliando a teoria à prática, desenvolvendo a sensibilidade do ser humano e as suas relações com os outros, numa abordagem transdisciplinar do currículo do Ensino Especializado de Música.

A Intervenção Pedagógica foi aplicada e desenvolvida durante o Estágio Profissional realizado no Conservatório de Música do Porto, no ano letivo 2021/2022, nos Grupos de Recrutamento M28 - Formação Musical (desde o 1º ciclo ao ensino secundário) e M30 - História da Cultura e das Artes – História da Música (ensino secundário).

Relativamente à metodologia de investigação, este trabalho enquadrou-se nos princípios da investigação-ação e os dados foram recolhidos através da observação direta das aulas, análise documental, contexto escolar e da realização de dois inquéritos por questionário destinados à turma do 10º ano da disciplina de História da Cultura e das Artes – História da Música e a duas turmas do 8º ano, sendo uma de regime integrado e outra de supletivo, na disciplina de Formação Musical. A análise dos dados obtidos mostrou a valorização por parte dos alunos de atividades teórico-práticas que conduziram a uma maior motivação no estudo e na aquisição de aprendizagens significativas nas disciplinas da Área de Ciências Musicais.

Palavras-chave: Ciências Musicais, Instrumentos Musicais, Prática Musical, Transdisciplinaridade.

TOWARDS A TRANSDISCIPLINARY TRAINING OF YOUNG MUSICIANS: THE CONTRIBUTION OF THE
MUSICAL SCIENCE AREA.

Abstract

This report aims to reflect the work carried out during the master's Course in Music Teaching, in the area of Musical Sciences at Minho University. With the title "Towards a transdisciplinary training of young musicians: the contribution of the Musical Sciences Area", this project defends and applies a participatory and contextualized methodology, combining theory with practice, developing the sensitivity of human beings and their relationships with others, in a transdisciplinary approach to the Specialized Music Teaching curriculum.

The Pedagogical Intervention was applied and developed during the Professional Internship held at the Conservatory of Music of Porto, in the academic year 2021/2022, in the Recruitment Groups M28 - Musical Training (from primary school to secondary education) and M30 - History of Culture and Arts – History of Music (secondary education).

Regarding the research methodology, this work was based on the principles of action-research and the data were collected through direct observation of classes, document analysis, school context and the completion of two questionnaire surveys aimed at the year 10 class of the subject of History of Culture and Arts – History of Music and to two classes of the year 8, in the discipline of Musical Training. The analysis of the obtained data showed the students' appreciation of theoretical-practical activities leading to a greater study motivation and to significant learning in the disciplines of the Musical Sciences Area.

Keywords: Musical Instruments, Musical Practice, Musical Sciences, Transdisciplinary.

Índice

Agradecimentos.....	iii
Resumo.....	v
Abstract.....	vi
Índice.....	vii
Introdução.....	1
I. Enquadramento Teórico.....	3
1.1. O Conceito de Transdisciplinaridade.....	3
1.2. A Área de Ciências Musicais no contexto da formação de um Jovem-Músico.....	9
1.2.1. Reformas importantes para a Área de Ciências Musicais.....	10
1.2.2. De História da Música a História da Cultura e das Artes.....	16
1.2.3. De Preparatórios e Rudimentos a Formação Musical.....	19
1.3. Diálogos entre a Teoria e a Prática.....	22
1.3.1. No Contexto da disciplina de História da Cultura e das Artes.....	22
1.3.2. No Contexto da disciplina de Formação Musical.....	24
II. O Conservatório de Música do Porto.....	28
2.1. Apontamentos sobre a sua História.....	28
2.1.1. A Figura: Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853 – 1924).....	30
2.1.2. Os Anos de Atividade no Palacete dos Viscondes de Vilarinho.....	32
2.1.3. O Conservatório no Palacete Pinto Leite.....	36
2.1.4. Um novo projeto nas instalações da Escola Rodrigues de Freitas.....	38
III. A Intervenção Pedagógica.....	41
3.1. Problemática.....	41
3.2. Metodologia: Investigação – Ação.....	41
3.3. Caracterização das Turmas Envolventes.....	43
3.3.1. Turma 10º Ano: Regime Integrado – História da Cultura e das Artes.....	43

3.3.2.	Turma 8º Ano: Regime Integrado – Formação Musical.....	44
3.3.3.	Turma 8º Ano: Regime Supletivo – Formação Musical	45
3.4.	História da Cultura e das Artes	46
3.4.1.	Aulas Observadas	46
3.4.2.	Para uma Formação Transdisciplinar: Atividade de Motivação.....	48
3.4.3.	Aulas lecionadas	51
3.4.4.	Planificação de Aula Lecionada	52
3.5.	Formação Musical.....	55
3.5.1.	Aulas Observadas	55
3.5.2.	Para uma Formação Transdisciplinar: Atividade de Motivação.....	56
3.5.3.	Aulas lecionadas	58
3.5.4.	Planificação de Aula Lecionada	59
IV.	Resultados e Análise de Dados	60
4.1.	Recolha e Análise de Dados às turmas envolventes.....	60
4.1.1.	Inquérito Inicial e Final à turma de História da Cultura e das Artes	60
4.1.2.	Inquérito Inicial e Final às turmas de Formação Musical	66
4.1.3.	Reflexão Final.....	72
V.	Considerações Finais.....	73
	Referências Bibliográficas	75
	Obras Citadas.....	75
	Legislação	81
	ANEXOS	83
	Anexo 1: Declaração para Efeitos de Autorização de Identificação.....	83
	Anexo 2: Atividade de Motivação da disciplina de Formação Musical.....	84
	Anexo 3: Inquérito Inicial por Questionário da disciplina de História da Cultura e das Artes	86
	Anexo 4: Inquérito Final por Questionário da disciplina de História da Cultura e das Artes.....	88

Índice de Figuras

Figura 1 – Palacete dos Viscondes de Vilarinho foi a residência do Conservatório de 1917 até 1975.	32
Figura 2 – Programa de Sala do Concerto de encerramento do Ano Letivo 1917/1918 – Arquivo do Conservatório de Música do Porto	34
Figura 3 – Palacete Pinto Leite, residência do Conservatório de 1975 até 2008.	36
Figura 4 – Programa do “Ano Mussorgsky” (1989) retirado da coleção particular de Carlos Araújo Alves	37
Figura 5 – Ala Esquerda da Escola Rodrigues de Freitas, residência atual do Conservatório desde 2008.....	38

Índice de Tabelas

Tabela 1 – Observação no contexto de sala de aula – História da Cultura e das Artes.....	47
Tabela 2 – Atividade de Motivação relativa à disciplina de História da Cultura e das Artes – 10ºAno (6º Grau)	49
Tabela 3 – Planificação de Aula Lecionada – H.C.A.....	52
Tabela 4 – Guião da Planificação da Aula Lecionada – H.C.A.	53
Tabela 5 – Exemplo de Tabela de Observação no contexto de sala de aula – Formação Musical.....	55
Tabela 6 – Atividade de Motivação relativa à disciplina de Formação Musical 8º Ano (4º Grau)	57
Tabela 7 – Planificação de Aula Lecionada – F.M.....	59
Tabela 8 – Resposta dos Alunos à questão nº1 do Inquérito Inicial – H.C.A.....	61
Tabela 9 – Resposta dos Alunos à questão nº3 do Inquérito Final – H.C.A.	63
Tabela 10 – Resposta dos Alunos à questão nº5 do Inquérito Final – H.C.A.	65
Tabela 11 – Resposta dos Alunos à questão nº1 do Inquérito Inicial – F.M.....	66
Tabela 12 – Resposta dos Alunos à questão nº3 do Inquérito Final – F.M.	69
Tabela 13 – Resposta dos Alunos à questão nº6 do Inquérito Final – F.M.	71

Índice de Gráficos

Gráfico 1 – Distribuição dos Alunos por Instrumento – Turma 10ºAno: Regime Integrado	44
Gráfico 2 – Distribuição dos Alunos por Instrumento – Turma 8ºAno: Regime Integrado	45
Gráfico 3 – Distribuição dos Alunos por Instrumento – Turma 8ºAno: Regime Supletivo.....	46
Gráfico 4 – Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Inicial – H.C.A.	62
Gráfico 5 – Resultado das Respostas à questão nº6 do Inquérito Inicial – H.C.A.....	62
Gráfico 6 – Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Final – H.C.A.....	64
Gráfico 7 – Resultado das Respostas à questão nº3 do Inquérito Inicial – F.M.	67
Gráfico 8 – Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Inicial – F.M.	67
Gráfico 10 – Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Final – F.M.	70

Introdução

O presente relatório foi elaborado no âmbito da Unidade Curricular de Estágio Profissional do 2.º ano do Mestrado em Ensino de Música da Universidade do Minho, no ano letivo de 2021/2022. A componente letiva do Estágio Profissional foi realizada no Conservatório de Música do Porto, nos Grupos de Recrutamento M30 (História da Cultura e das Artes – História da Música) e M28 (Formação Musical).

O tema proposto para o Projeto de Intervenção Pedagógica, intitulado “Para uma formação transdisciplinar dos jovens-músicos: o contributo da área de Ciências Musicais” teve como finalidade uma abordagem transdisciplinar no currículo do Ensino Especializado da Música, defendendo uma maior aproximação entre as disciplinas teórico-práticas, através de uma formação mais participativa e contextualizada, desenvolvendo a sensibilidade do ser humano e as suas relações com os outros.

Este projeto procurou desenvolver estratégias que fomentassem a transdisciplinaridade, promovendo a motivação e aprendizagens significativas na formação dos jovens-músicos. Sabe-se que muitos dos alunos que frequentam as disciplinas de Formação Musical e de História da Cultura e das Artes identificam estas disciplinas como sendo teóricas, não as relacionando com a prática musical. A intervenção pedagógica tomou como princípio criar atividades de prática musical em contexto de sala de aula, onde os alunos pudessem participar de forma individual e coletiva, utilizando a voz, os instrumentos musicais e a percussão corporal. Não se tratou de interferir no modo técnico e artístico da interpretação dos alunos, mas desenvolver a compreensão dos conteúdos abordados nas disciplinas de Ciências Musicais relacionando-os com a prática musical.

A partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema e da experiência proporcionada pela observação de aulas, o estudo recaiu sobre as seguintes questões:

- 1) Como contribuir para uma formação transdisciplinar na abordagem do fenómeno musical?
- 2) Qual o contributo da área de Ciências Musicais na compreensão do fenómeno musical na globalidade pelo Jovem-Músico?
- 3) Que estratégias devem ser aplicadas nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical para que o aluno estabeleça conexões e desenvolva competências com a área da performance?

No que concerne a intervenção pedagógica, e atendendo à articulação entre a investigação e a dimensão da ação, os objetivos, de forma sucinta, incidiram na reflexão e problematização do papel e contributo das disciplinas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes na formação dos Jovens Músicos na perspetiva global e transdisciplinar já referida. Procurou-se ainda refletir sobre os resultados da intervenção, no que concerne a motivação e compreensão dos alunos sobre o fenómeno musical, e a forma como os alunos encaram a aprendizagem das disciplinas de Ciências Musicais, estabelecendo conexões com a aprendizagem do instrumento.

Este relatório está organizado em cinco capítulos. No primeiro capítulo procedeu-se a uma revisão de literatura sobre o fenómeno da transdisciplinaridade e a sua importância no contexto de formação de um jovem-músico. Aborda-se também o contributo da Área de Ciências Musicais e as reestruturações que foi sofrendo desde a formação do Conservatório de Música de Lisboa, em 1835, até ao presente, bem como as mudanças sofridas nas disciplinas de História da Cultura e das Artes – História da Música e de Formação Musical. Ainda neste capítulo faz-se referência à importância da prática e teoria nas disciplinas de Ciências Musicais, apelando para a realização de atividades que sejam pontos de ligação entre a teoria e a prática musical. No segundo capítulo, é redigida uma contextualização do Conservatório de Música do Porto, onde se insere a sua história e as principais características do seu projeto educativo. O terceiro capítulo rege-se pela intervenção pedagógica e conta com a caracterização das turmas envolvidas na prática pedagógica e uma pequena análise sobre o funcionamento e organização curricular das disciplinas de História da Cultura e das Artes e de Formação Musical no próprio Conservatório. Incluem-se ainda dados sobre a observação em sala de aula, a atividade de motivação desenvolvida com duas turmas de 8º Ano (uma de supletivo e outra de integrado, referente à disciplina de Formação Musical) e uma turma de 10º Ano (regime integrado, referente à disciplina de História da Cultura e das Artes), bem como os planos de aula (das duas disciplinas) objeto de lecionação. No quarto capítulo são apresentados a recolha dos dados e respetiva análise dos resultados. Por fim, há um momento reflexivo de todo o processo em estudo, desde o início do estágio, até ao seu término.

I. Enquadramento Teórico

1.1. O Conceito de Transdisciplinaridade

O conceito da educação que compreende o conhecimento de uma forma plural – a transdisciplinaridade é uma corrente de pensamento mais ampla e que busca dar uma resposta ao método tradicional de divisão de disciplinas. A reflexão no âmbito desta temática no Ensino Artístico Especializado da Música nos conservatórios e academias é, no nosso entender pertinente, tendo em conta a forma como os alunos encaram as disciplinas da área de Ciências Musicais na sua formação.

A pluridisciplinaridade diz respeito ao estudo de um objeto de uma mesma e única disciplina por várias disciplinas ao mesmo tempo (...) A interdisciplinaridade tem uma ambição diferente daquela da pluridisciplinaridade. Ela diz respeito à transferência de métodos de uma disciplina para outra (...) A transdisciplinaridade, como o prefixo “trans” indica, diz respeito àquilo que está ao mesmo tempo entre as disciplinas, através das diferentes disciplinas e além de qualquer disciplina. O seu objetivo é a compreensão do mundo presente, para o qual um dos imperativos é a unidade do conhecimento (...) Neste sentido, as pesquisas disciplinares e transdisciplinares não são antagonistas, mas complementares. (Nicolescu, 1999, pp. 10-11)

Multidisciplinar e pluridisciplinar têm conotação semelhante e designam a existência de mais do que uma disciplina(s). O prefixo “inter”, de Interdisciplinar, designa o que está entre as disciplinas e o prefixo “trans”, de transdisciplinar, designa o que está através ou além das disciplinas. (Gimenes, 2017) A multidisciplinaridade indica a ocorrência de mais do que uma disciplina, mas não sugere, necessariamente, uma interação entre elas. Interdisciplinaridade, por outro lado, contém a ideia de ligação entre as disciplinas. (Silva R. , 2021)

Até que ponto é que a podemos considerar a transdisciplinaridade diferente da interdisciplinaridade? No fundo, passa também pelo espaço de atuação. Segundo Sousa (2019) a interdisciplinaridade está implícita no espaço entre as disciplinas em diálogo, sendo o ponto de encontro realizado na sala de aula, já a transdisciplinaridade, não se cinge apenas dentro da sala de aula, porque “o currículo é um espaço vivo de construção do conhecimento que resulta do pensamento, das experiências dos sujeitos e de suas interações de natureza biológica e sociocultural, interações que ocorrem dentro e fora do espaço escolar”, logo o espaço também é alargado ao exterior da sala de aula. (Sousa,2019 citando Moraes, 2010, p.16)

Há autores, como Leman (2007) que defendem que os termos multidisciplinar e transdisciplinar sejam usados como sinónimos assumindo que a pesquisa “verdadeiramente” Multidisciplinar também se baseia no trabalho que ultrapassa as fronteiras das disciplinas envolvidas e, a partir desse momento, esse trabalho pode-se dizer que transcende as disciplinas, logo remete à transdisciplinaridade. (Gimenes, 2017)

Basarab Nicolescu, físico teórico do Centro Nacional de Pesquisa Científica da França, refere o seguinte:

A disciplinaridade, a pluridisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade são quatro flechas de um único e mesmo arco: o do conhecimento [...] Se a transdisciplinaridade é tão confundida com a inter e a pluridisciplinaridade, isto se explica em grande parte pelo fato de que todas as três ultrapassam as disciplinas. Esta confusão é muito prejudicial, na medida em que esconde as diferentes finalidades destas três novas abordagens. (Nicolescu, 1999, p. 13)

O termo transdisciplinaridade foi usado pela primeira vez em 1970 por Jean Piaget¹ (1896 – 1980), no Colóquio Internacional “Interdisciplinaridade – Problemas de Ensino e Pesquisa nas Universidades”², onde Piaget afirmou que na época (em 1970) estavam perante uma evolução das relações interdisciplinares para relações transdisciplinares. Segundo o mesmo, as semelhanças entre investigações disciplinares haviam passado para um segundo plano, as fronteiras entre conhecimentos desapareceriam, e surgiria uma imensa e incontornável necessidade de transpor a interdisciplinaridade e pluridisciplinaridade. (Nogueira, 2013)

De acordo com Nicolescu (1999), Piaget considerou que a transdisciplinaridade poderia fornecer um quadro conceitual que atravessaria as disciplinas, pois acreditava que a maturação das estruturas gerais e dos padrões do pensamento conduziria a uma teoria geral. O conceito de educação transdisciplinar surge com a finalidade de transformar a educação de uma forma mais integradora entre o ser, a sociedade e a natureza. (Moraes, 2008)

Esta proposta de educação comprometida com a ética, é de aprendizagem construtiva, sociocultural e transcendente e luta para alcançar uma formação integral na qual, o pensamento, o sentimento e a ação, dialogam com as emoções, tanto nos objetivos como nas estratégias de ensino e de aprendizagem. Também ressalta a importância da *didática transdisciplinar*, ao inter-relacionar as formas de diálogos, entre o conhecimento científico, a sabedoria humana e as histórias de vida,

¹ Pedagogo, biólogo e psicólogo suíço considerado um dos maiores pensadores do século XX. Revolucionou os conceitos de inteligência infantil que provocou mudança nos antigos conceitos de aprendizagem e educação.

² Apoiado pela Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Económico.

inerentes de cada ser humano, ponderando-se reconhecer, respeitar e integrar as diferentes tradições culturais. (Silva R. , 2021)

A fim de promover os estudos transdisciplinares, foi fundado, em 1987, o Centro Internacional para a Pesquisa Transdisciplinar. O primeiro Congresso Mundial da transdisciplinaridade ocorreu em 1994, ocasião em que foi adotada a *Carta da Transdisciplinaridade*, documento no qual são inscritos preceitos e diretrizes do movimento. Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, no terceiro, quarto e quinto artigos da *Carta da Transdisciplinaridade*, pretendem evidenciar o papel e a importância deste modo educativo, vejamos:

Artigo 3º - A transdisciplinaridade é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza e da realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa. Artigo 4º - O ponto de sustentação da transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das aceções através e além das disciplinas. Ela pressupõe uma racionalidade aberta por um novo olhar, sobre a relatividade da definição e das noções de “definição” e “objetividade”. O formalismo e a rigidez das definições e o absolutismo da objetividade comportando a exclusão do sujeito levam ao empobrecimento. Artigo 5º - A visão transdisciplinar está resolutamente aberta na medida em que ela ultrapassa o domínio das ciências exatas por seu diálogo e sua reconciliação não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência espiritual. (Lima, Morin, & Nicolescu, 1994, pp. 2-3)

A transdisciplinaridade conjuga múltiplos objetivos que visam um mesmo fim, isto é, a nível epistémico, é possível refletir a mesma realidade a partir de diversas perspectivas o que resulta numa simbiose disciplinar permanente.

O que muda de substantivo neste plano é a construção de um único domínio linguístico, a partir da identificação de zonas de não resistência epistémica entre as disciplinas, bem como do foco dado pela temática, com o qual se faz a observação do objeto. Como resultado deste modo de produção temos um único texto, capaz de refletir a multidimensionalidade da realidade. Este modo exige também a cooperação e a coordenação entre as disciplinas, mas com o objetivo de apresentá-las. (Silva D. , 1999, p. 5)

Na verdade, o grande desafio da transdisciplinaridade consiste em pegar nos mesmos conceitos de aprendizagem e encará-los noutra perspectiva. Não basta uma superposição de saberes, ou uma simples soma destes, é necessária uma atitude transdisciplinar, capaz de descortinar além e através dos saberes existentes.

(...) mas afinal, o que é a Transdisciplinaridade? Tenho que responder concretamente e de forma compreensível: respondo então que a Transdisciplinaridade é uma tentativa ainda mais profunda do que as anteriores de unir as disciplinas, englobando não apenas o diálogo entre elas, mas também todas as transformações que o ser humano tem que abrigar em seu interior para viver verdadeiramente este espírito integrador. (Parejo, 2008, pp. 152-153)

Segundo Santos (2008), a transdisciplinaridade exige uma postura de democracia cognitiva (porque todos os saberes são de igual forma importantes), superando o preconceito introduzido pela hierarquização dos saberes. O conhecimento nunca é definitivo, não podemos afirmar que sabemos tudo sobre um determinado assunto porque dia após dia surgem novas pesquisas, novos trabalhos, novos projetos, a fim de contribuir para a evolução do mesmo. Sabemos que o conhecimento é um produto da humanidade e que está interligado com circunstâncias históricas, que são dinâmicas como os indivíduos que o vivenciam e o projetam.

Assim a transdisciplinaridade também lança um desafio: transitar pela diversidade dos conhecimentos o que requer espírito livre de preconceitos e de fronteiras epistemológicas rígidas. Os professores que enfrentam o desafio da transdisciplinaridade estão sujeitos a ambiguidades e contradições devido à mudança epistemológica que está sempre a acontecer. Por norma, os professores dedicam-se a explicações, definições, conceitos e fórmulas e fragmentam os conteúdos com objetivo de simplificar, contudo essa fragmentação perde sentido existencial ao não trabalhar a relação com o todo e com o sujeito do processo cognitivo. (Santos A. , 2008)

Em 1993, foi criada a Comissão Internacional sobre a Educação para o Século XXI, financiada pela UNESCO³, coordenada por Jacques Delors⁴ (1925 -). Esta comissão era composta por 14 especialistas de renome, provenientes de todas as regiões do mundo, atuantes em diferentes campos culturais e profissionais, com o compromisso de refletir sobre a educação e a aprendizagem no século XXI.

A Comissão Internacional sobre a Educação para o Século XXI, viria a emitir um Relatório em 1996 que continha quatro grandes dimensões que foram definidas como “Os Quatro Pilares da Educação”. Estes pilares (Delors, 1996) procuravam uma formação mais participativa e contextualizada, aliando a teoria com a prática, desenvolvendo a sensibilidade do ser humano e as suas relações com os outros. As quatro dimensões eram:

- Aprender a conhecer – É a procura incessante pelo conhecimento e a capacidade que o indivíduo/aluno tem para estabelecer ligações entre os saberes aprendidos e os saberes a aprender, seja, conhecimentos específicos ou do quotidiano.
- Aprender a fazer – É a capacidade de adquirir não só uma qualificação profissional, mas também competências para o indivíduo/aluno enfrentar numerosas situações e

³ UNESCO – Acrónimo de *United Nations Educational Scientific and Cultural Organizations* que em português significa a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, é uma organização fundada em 1945 em Paris com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, ciências naturais, sociais e humanas. Está presente em 112 países.

⁴ Político europeu francês que foi presidente da Comissão Europeia entre 1985 e 1995.

conseguir trabalhar em equipa. Este princípio assenta nas experiências que o indivíduo/aluno teve ao longo da sua vida e não basta experimentar, é necessário aprender a fazer.

- Aprender a conviver – É a competência que permite viver em comunidade. Para isso é necessário respeitar as regras que regem as relações entre os seres humanos, que devem ser compreendidas, partilhadas e validadas pela experiência individual.
- Aprender a ser – É a capacidade de se desenvolver o melhor possível, um aprendiz contínuo e flexível, quer a nível pessoal, quer a nível profissional. Conseguir desenvolver uma série de potencialidades como o caso da sensibilidade, sentido ético e estético, autonomia, criatividade, responsabilidade, iniciativa, memória, raciocínio e outras.

Na verdade, estes quatro pilares, assentam no conceito da transdisciplinaridade, visto que, não se trata só relacionar as disciplinas com os conhecimentos específicos, mas também integrar o aluno com a sociedade e o meio que o rodeiam, procurando uma visão global e menos fragmentada, imposta pelo currículo atual. É necessário que o aluno “aprenda a conhecer”, “aprenda a fazer”, “aprenda a conviver” e “aprenda a ser”. Estas dimensões devem estar interligadas sempre que se ensina um conteúdo novo. O aluno tem que entender o conteúdo, conseguir reproduzi-lo de forma autónoma e contextualizada, partilhá-lo com os outros e continuar a querer aprender.

Realizando as quatro etapas do conhecimento, o aluno também desenvolve o seu sentido crítico e consegue avaliar tanto o seu desempenho como o desempenho dos colegas. Quando uma destas quatro dimensões falta, o conhecimento aprendido fica deficitário e o aluno não conseguiu aprender “verdadeiramente”, o que acontece que irá ter sempre dificuldade nesse conteúdo.

A música como obra de arte deixa de ser o único objeto de estudo e passa a ser vista também como um processo que resulta da atuação de diversos agentes (músicos, ouvintes, etc.) (Honing, 2006). Olhar a música pelo prisma de uma única disciplina significaria limitar a sua compreensão, o que a transdisciplinaridade não admite. O todo não pode ser compreendido como a soma das partes, mas como algo que emerge das relações entre estas (Souza, 2003).

As próprias disciplinas do currículo de música já são uma junção de conteúdos musicais e não-musicais, e, segundo o artigo de Parncutt, Kessler e Zimmer, estudar música define-se como o estudo académico de quaisquer e todos os fenómenos musicais, abordando as questões físicas, psicológicas,

estéticas, sociais, culturais, políticas e históricas da música, criação musical, percepção musical e do discurso musical. (Parncutt, Kessler, & Zimmer, 2004)

Por mais talento que tenha um jovem-músico, e por mais horas que dedique à prática instrumental, não pode descurar disciplinas da área das Ciências Musicais. A História da Cultura e das Artes – História da Música e a Formação Musical são disciplinas essenciais na aprendizagem musical permitindo ao músico conhecer o texto e o contexto das obras musicais e as fontes teóricas da música.

Na verdade, ambas as disciplinas já são interdisciplinares, uma vez que a História da Cultura e das Artes conjuga fatos da História, com a História da Arte e por sua vez com a História da Música. Já a Formação Musical utiliza conteúdos da Análise Musical e da própria História da Música. O objetivo de construção de um projeto transdisciplinar, resultaria na eliminação de barreiras entre disciplinas, permitindo aos jovens-músicos ter um pensamento global em vez de fragmentado. Como explica Pombo:

Disciplinas que se pretendem juntar: multi, pluri, a ideia é a mesma: juntar muitas, pô-las ao lado uma das outras. Ou então articular, pô-las inter, em inter-relação, estabelecer entre elas uma ação recíproca. O sufixo trans supõe um ir além, uma ultrapassagem daquilo que é próprio da disciplina. (Pombo, 2005, p. 4)

Para que o professor consiga assumir uma postura transdisciplinar, é necessária uma nova atitude que, segundo Vieira, Bataloso e Moraes (2012), surge ao vivenciar um processo que envolve uma lógica diferente, uma maneira mais complexa de pensar a realidade, uma percepção mais apurada dos fenómenos, implicando uma atitude de abertura para a vida e todos os seus processos. Parte do professor criar novas estratégias para conseguir aliar a teoria à prática e por sua vez conjugar múltiplos objetivos para a mesma atividade, contudo é também essencial conjugar a própria responsabilidade de cada participante, onde cada um se compromete a cumprir a sua função em prol de uma ideia comum. Tal proposta transdisciplinar visa uma formação global e completa fruto de práticas pedagógicas complexas e integradoras do conhecimento próprio da arte musical.

1.2. A Área de Ciências Musicais no contexto da formação de um Jovem-Músico

No Ensino Especializado da Música, as disciplinas que estão inseridas no leque das Ciências Musicais, designadamente História da Cultura e das Artes – História da Música, a Organologia, a Acústica, a Análise e Técnicas de Composição e a Formação Musical, são ainda vistas como um complemento ao estudo individual do instrumento. São poucos os alunos que consideram que os conteúdos lecionados na aula de História da Cultura das Artes são essenciais à sua formação como intérpretes.

De algum modo quase todos os alunos passam por uma fase em que entendem que o instrumento é o mais importante, passando horas a fio a estudar, exercícios técnicos e repertório, deixando de lado o estudo das outras componentes de formação, convencidos que basta assistir às aulas para ter sucesso nas disciplinas, que, como já se afirmou, são ainda consideradas por alguns apenas como um complemento e não disciplinas fundamentais na formação de um músico. Para melhor compreender o perfil do músico em formação importa conhecer e refletir sobre a História do Ensino da Música em Portugal e como tem sido o desenho curricular na área das Ciências Musicais, desde a formação musical no Seminário da Patriarcal, à criação do Conservatório Real de Lisboa chegando aos conservatórios de música dos dias de hoje.

O Seminário da Patriarcal, fundado por D. João V no início do século XIX, foi o principal estabelecimento de Ensino de Música em Portugal, que preparava os músicos para um repertório religioso e litúrgico. Em 1833 foi criada uma Aula de Música na Casa Pia, para a educação dos seus alunos, que acolheu o património instrumental do Seminário e mais tarde, constituiu o núcleo do Conservatório de Música de Lisboa a 5 de Maio de 1835. (Nery & Ferreira, 1991) Com a inexistência de outros estabelecimentos dotados para formar jovens músicos, surgem estabelecimentos alternativos, baseados no ensino doméstico, em aulas privadas em associações culturais e recreativas ou em associações filarmónicas. (Nery, 2014)

Só em 1917, por votação unânime do Senado da Câmara Municipal é que é fundado o Conservatório de Música do Porto. Na origem deste projeto estão as diversas iniciativas e o intenso movimento ligado à música. Os primeiros programas para leção no Conservatório de Música do Porto foram elaborados por Moreira de Sá com a colaboração de Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costas, Ernesto Maia, Carlos Dubbini e José Cassa. (Rocha, 2007)

José Vianna da Motta autor da reforma de ensino no Conservatório Nacional introduziu medidas como a adoção exclusiva do solfejo entoado, a criação de cadeiras de cultura geral e a inclusão da classe de Ciências Musicais, dividida em Acústica, História da Música e Estética Musical lecionadas pelo compositor Luís Freitas Branco à qual dedicou obras teóricas, entre elas *Elementos de Ciências Musicais* (1929), um *Tratado de Harmonia* (1930) e um livro sobre *Acústica e História da Música* (1942). (Delgado, 2002)

Apesar da reforma de Vianna da Motta ter sido extremamente inovadora para aquela época, pois propôs um ensino da música estruturado que serviu de base para o ensino que temos atualmente, não podemos deixar de referir que Luís de Freitas Branco também teve um contributo imprescindível no ensino da música e na área das Ciências Musicais.

Apresentam-se de seguida, as principais reformas adotadas, por ordem cronológica, desde 1919 até ao ano corrente de 2022, na área das Ciências Musicais.

1.2.1. Reformas importantes para a Área de Ciências Musicais

- **Reforma de 9 de Maio de 1919**

O preâmbulo do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, foi importante porque veio estabelecer as bases motivacionais para a reforma no ensino da música, e nomeadamente para a área das Ciências Musicais:

(...) a realidade dos factos, mais do que o peso dos argumentos, é que há-de mostrar as vantagens da presente remodelação do Conservatório de Lisboa” (...) os seus processos de ensino eram antiquados. A sua organização era defeituosa e o seu magistério mal retribuído. Ainda lá se adotava, como iniciação musical, o ensino do solfejo rezado. Principiava-se o ensino da música por desinteressar os alunos do que as notas possuem de mais fundamental representativo – o som. A este defeito inicial ligavam-se, com agravada intensidade, outras muitas e múltiplas incongruências: “Não havia um curso privativo de composição, não havia cadeira de instrumentação, nem uma aula de regência de orquestra. Não se ministravam aos alunos noções de acústica, nem os princípios genéricos da estética musical, nem nenhuns preliminares das outras ciências musicais. Não se lhes proporcionava a aprendizagem de português, de história, de geografia e restante cultura geral que deve andar ligada ao ensino das especialidades.” Nas aulas em que deveria prevalecer o ensino individual (piano, violino, violoncelo, etc.), o princípio pedagógico da limitação dos alunos era duma tam esticada elasticidade que estes recebiam, quando muito, uma lição de dez a doze minutos por mês. Os próprios alunos, arvorados em monitores, ensinavam com sanção oficial os companheiros de escola, pegando-lhes defeitos de execução e outros erros, naturais em quem aprende ainda. (Decreto n.º 5546, 1911, p. 786)

Neste documento consta ainda a modificação do ensino do solfejo, (que deveria ter um carácter de ensino primário e ser ensinado em “escolas primárias musicais”) e a possibilidade de

abertura, no Conservatório, de cursos livres para todos os ramos da música (antecedente do ensino supletivo da música).

Tratava-se de “uma notável reforma do ensino no Conservatório, modernizando os programas e os métodos pedagógicos e fornecendo aos alunos meios de obtenção de uma cultura menos rudimentar do que era regra entre os músicos portugueses (Branco, 1995) (...) Criaram-se as disciplinas de Instrumentação, Leitura de Partituras e Regência de Orquestra (...) Incluem-se novas disciplinas de cultura geral nos planos de estudos, a saber: História Geral, Geografia, Línguas e Literatura Francesa, Português e Italiano e incluem-se ainda disciplinas do âmbito das Ciências Musicais, como a História da Música, Acústica e Estética Musical. No novo plano de estudos a disciplina de Rudimentos e Solfejo deixa de ter o seu caráter técnico (solfejo rezado) evoluiu pedagogicamente e introduz uma inovação no sistema de ensino que se traduzia pelo solfejo entoado ou cantado (Decreto n.º 5546 de 9 de maio de 1919). (Carneiro & Vieira, 2017, p. 148)

- **Reforma de 25 de Setembro de 1930**

No Ano de 1930, o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro foi um marco importante para a reestruturação do sistema de ensino da música em Portugal porque, veio combater algumas lacunas que estavam presentes no Conservatório Nacional. Existiu a fusão dos Conservatórios de Música e Teatro, que coabitavam no mesmo edifício e que representavam dois ramos do ensino das Belas Artes. Para esta fusão foi necessário existir uma remodelação para assegurar um bom funcionamento, melhorando as condições de organização e disciplina interna.

(...) A experiência de mais de onze anos demonstrou que a reforma aprovada pelo decreto n.º 5:546, de 9 de Maio de 1919, não correspondia aos propósitos, decerto louváveis, do legislador. A demasiada extensão de, alguns cursos; o excesso de disciplinas literárias; um luxo de organização que nem sempre correspondia às realidades práticas do ensino; a inxequibilidade de certas disposições legais, colocando o Governo, durante os onze anos de vigência do regime de 1919, na necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento; estes e outros fatos, de que resultou a congestão dos horários, a complicação dos serviços, a inconveniente dispersão de atividade dos professores e dos alunos, e, por conseguinte, o agravamento das dificuldades já determinadas pelo progressivo aumento da população escolar, aconselharam antes de tudo o governo a simplificar a organização do ensino, sem prejuízo da sua eficiência, e em harmonia com os princípios da pedagogia musical e com os superiores interesses das artes que se professam nos conservatórios, porquanto, no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem. (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, p. 1966)

Algumas das medidas impostas pelo Governo, neste decreto, passariam por imitar alguns Conservatórios do estrangeiro, limitando a frequência dos alunos e organizando as disciplinas ministradas. É no capítulo II, Art. 10º que é estabelecida a divisão por cursos e anos, de cada disciplina, sendo cursos de instrumento ou composição.

É nesta reforma de 1930 que surge, pela primeira vez, a designação da disciplina “Acústica e História da Música”, ministrada por dois anos onde o seu certificado de exame era necessário para prosseguimento dos estudos, como está presente no Art.13º:

(...) São necessárias as seguintes habilitações para a admissão aos diferentes cursos e exames: 1º Certificado de exame de acústica e história da música para admissão à matrícula do 3º ano do curso geral de composição; 2º Certificado de exame do curso geral de composição para admissão à matrícula nos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo, e no último ano dos cursos dos restantes instrumentos; (...) (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, p. 1967)

- **Reforma de 10 de Março de 1971**

A reforma de 1930 esteve em vigor até ao regime democrático, apesar de em 1971, ter sido implementado um regime de “experiência pedagógica” enquadrada no sistema educativo português (Vieira A. , 2003). Nas décadas seguintes foram várias as comissões estabelecidas com vista a reformar o ensino da música em Portugal, todavia, nenhuma delas foi aprovada pelo governo. Com a publicação do Decreto-Lei nº47 587/67 de 10 de Março, surge a possibilidade de se realizarem “experiências pedagógicas” nos conservatórios e em escolas de missão idêntica de forma a adaptar planos de estudo, programas curriculares e metodologias de ensino à realidade do ensino. Este marco na história do ensino representa um ponto de viragem crucial na política educativa seguida em Portugal no âmbito do ensino artístico.

Assim sendo, a partir do início da década de setenta tenta-se inserir o ensino artístico no sistema geral de ensino, o qual é constituído por meio de um ramo unificado coincidente com a escolaridade obrigatória. (Iria, 2011) O despacho acima referido permitia a realização de alterações aos planos de estudos, aos programas, condições de ensino e exames, assim como previa a formação nos níveis geral, complementar e superior. Contudo, estes cursos de música só funcionaram nos níveis geral e complementar.

Podemos assim dizer que a Experiência Pedagógica de 1971, de certa forma recupera o modelo de ensino implementado em 1919 por Viana da Mota com algumas inovações como a criação novas disciplinas, entre as quais, direção, musicologia, coro, orquestra e música de câmara. (Vieira A. , 2003)

Outro facto que podemos constatar é que as reformas vão surgindo, mas isso não significa que o ensino vá melhorando, até porque a instabilidade causada pelas mudanças que vão acontecendo é bastante significativa:

Por sua vez, os conservatórios nacionais e regionais vão sofrendo desde o início dos anos 70 sucessivas tentativas de reforma, com resultados nem sempre muito concludentes: as insuficiências e limitações das estruturas de ensino (geral e profissional) continuarão a constituir, provavelmente por muito tempo ainda, o problema de mais difícil resolução da atualidade musical portuguesa. (Nery & Ferreira, História da Música, 1991, p. 175)

Entretanto, com o Decreto-Lei nº519 de 1972 o Conservatório de Música do Porto passou a reger-se pelas disposições em vigor para o Conservatório Nacional, ou seja, pelos diplomas de 1930 e pelas disposições da experiência pedagógica de 1971. (Vieira A. , 2003)

- **Reforma de 1 de Julho de 1983**

Os aspetos mais relevantes desta reforma do Decreto Lei nº310/83 , de 1 de Julho, são então os seguintes: a introdução de três graus de ensino (elementar, complementar e superior) para todos os instrumentos; o plano de estudos consistia nas disciplinas gerais (português, elementos de literatura portuguesa, tópicos de história geral, história pátria e geografia elementar, francês e italiano) e nas disciplinas de ciências musicais na qual se inseriam a acústica, a história da música e a estética musical. É importante refletir que a estética musical fazia parte do currículo dos jovens-músicos e atualmente só se encontra essa disciplina em algumas Universidades, de carácter opcional.

No que se refere ao número de disciplinas, este foi aumentado das 15 para as 32 disciplinas. Até à época, nunca tinha existido uma preocupação com a formação do músico para além dos aspetos técnicos. Contudo surgiram outras medidas curriculares não menos importantes, nomeadamente, a limitação do número de alunos por turma como condição para a melhoria da qualidade do ensino; determinação de um limite de idade de admissão e o aumento das propinas em algumas disciplinas. Exige-se como habilitação mínima para o ingresso no Conservatório, o exame de finalização da instrução primária, pressupondo-se assim, que a faixa etária exigida fosse entre os dez e os doze anos. (Santos T. , 2013)

Surge, neste Decreto, o curso de Formação Musical com carácter profissionalizante no Ensino Complementar, a par do curso de Instrumento, de Canto e de Dança.

Ao nível dos cursos complementares do ensino secundário, o ensino da música e o ensino da dança constituirão áreas de estudos próprios, de carácter profissionalizante, comportando os cursos de Formação Musical, de Instrumentos, de Canto e de Dança. O curso de Formação Musical visa o aprofundamento da educação musical e de conhecimentos nos domínios das ciências musicais, supondo, à saída, o domínio de um instrumento de tecla ao nível do curso geral. (Decreto-Lei nº310/83, de 1 de Julho, pp. 2389)

- **Reforma de 2 de Novembro de 1990**

O Decreto-Lei nº 344/90, de 2 de Novembro, vem estabelecer as bases gerais da organização da educação artística pré-escolar, escolar e extraescolar, nomeadamente nos cursos de Música, Dança, Teatro, Cinema e Audiovisual e Artes Plásticas para que o ensino possa ser de carácter genérico, vocacional, extraescolar e em modalidades especiais. Esta Reforma já tinha sido alvo de nova

legislação no Decreto-Lei nº310/83, de 1 de Julho, sendo posteriormente consagrada no Decreto-Lei nº344/1990.

Criaram-se, assim, responsabilidades governativas prementes num vasto domínio que abarca desde a formação geral até à formação profissional especializada, tanto de artistas como de investigadores, implicando a conceção e a execução de uma política sistematizada de enquadramento, apoio, estímulo e inovação, bem como de desenvolvimento da investigação no domínio das ciências das artes e do estudo científico das diversas atividades artísticas. (...) O Governo tem consciência de que a educação artística é parte integrante e imprescindível da formação global e equilibrada da pessoa, independentemente do destino profissional que venha a ter. A formação estética e a educação da sensibilidade assumem-se, por isso, como elevada prioridade da reforma educativa em curso e do vasto movimento de restituição à escola portuguesa de um rosto humano. Este diploma teve em conta o aproveitamento e maximização dos recursos já existentes e contempla, no cumprimento do preceituado na Lei de Bases do Sistema Educativo, a educação artística nas suas múltiplas vertentes: genérica, vocacional, em modalidades especiais e extraescolar. (Decreto-Lei nº 344/1990, p.4522)

Este mesmo decreto refere ainda, de forma explícita, que “a educação artística é parte integrante e imprescindível da formação global e equilibrada da pessoa independentemente do destino profissional que venha a ter”. Neste sentido, as instituições educativo-artísticas, enquanto espaços de formação, “estão sujeitas a diferentes tipos de procuras sociais, culturais, sejam elas mais implícitas ou explícitas, muitas vezes contraditórias entre si”. (Vasconcelos, 2012, p. 10)

- **Reforma de 13 de Agosto de 2012**

O Decreto-Lei n.º 139/2012, de 5 de julho, estabelece os princípios orientadores da organização e da gestão dos currículos do ensino secundário, reforçando, entre outros aspetos, a autonomia pedagógica e organizativa das escolas.

A Portaria nº243-B/2012, de 13 de Agosto, estabelece a criação dos cursos secundários artísticos especializados de Dança, Música, Canto e Canto Gregoriano e aprova os planos de estudos, no sentido de “salvaguardar e valorizar a especificidade curricular do ensino artístico especializado, assegurando uma carga horária equilibrada, na qual, progressivamente, predomine a componente artística especializada”. Estabelece também disciplinas de oferta complementar que no Artigo nº5 refere “a disciplina de oferta complementar pode ser criada pelos estabelecimentos de ensino, tornando-se a sua frequência obrigatória após esta criação, passando a integrar os planos de estudos nas componentes de formação científica dos cursos secundários”. (Portaria nº243-B/2012)

É nesta reforma que a disciplina de História da Música é transformada em História da Cultura e das Artes, como veremos mais à frente. Está ainda prevista a realização de uma Prova de Aptidão

Artística a apresentar no final do ensino secundário e obrigatória à sua conclusão, não sendo referido, porém a sua natureza.

As disciplinas de Formação Musical e Oferta Complementar são contempladas com noventa minutos semanais e a de História da Cultura e das Artes e Análise e Técnicas de Composição com cento e trinta e cinco. Surgem três cursos secundários de música que os alunos podem escolher de acordo a sua preferência de formação: Instrumento, Formação Musical e Composição. Nesta Reforma, foram retiradas as disciplinas de Acústica Musical e Organologia do currículo, que eram até então de carácter obrigatório, passando a ser oferta complementar de alguns conservatórios.

- **Reforma de 24 de Julho de 2020**

É no Despacho n.º 7415/2020, de 24 de Julho, que é homologado o documento que contém as *Aprendizagens Essenciais* das disciplinas da componente de formação científica dos cursos artísticos especializados do ensino secundário e de Formação Musical das áreas de Música e de Dança dos cursos artísticos especializados do ensino básico. As aprendizagens essenciais para cada disciplina, consistem em ações estratégicas de ensino orientadas para o perfil dos alunos à saída da escolaridade obrigatória, visando o desenvolvimento das áreas de competências nele inscritas, incluindo ainda sugestões para a avaliação das aprendizagens, nas suas dimensões formativa e sumativa.

Estas *Aprendizagens Essenciais* “estão ancoradas numa cultura de escola de autonomia e de trabalho em equipa educativa dos docentes, nomeadamente ao nível do conselho de turma, em que as áreas disciplinares e disciplinas cruzam o que deve ser ensinado e que ações estratégicas devem ser concretizadas, para que os alunos aprendam melhor e de forma mais significativa.” (Despacho 7415/2020, de 24 de Julho)

As disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical, ficaram muito mais organizadas e claras, do ponto de vista da estrutura de conteúdos, o que dá uma maior simplicidade na leitura das *Aprendizagens Essenciais*, como veremos mais à frente.

Apesar de não estar prevista a construção de aprendizagens essenciais para as disciplinas da formação artística especializada dos cursos do ensino básico, foram construídas aprendizagens essenciais para as disciplinas de Formação Musical (área da Música) e Música (área da Dança). Tal necessidade, deve-se ao facto destas disciplinas terem continuidade na componente de formação científica dos cursos artísticos especializados do ensino secundário nas áreas de Música e de Dança, tornando-se necessária uma articulação vertical nestas disciplinas. (Despacho 7415/2020, de 24 de Julho, parte C, pp. 52-53)

1.2.2. De História da Música a História da Cultura e das Artes

A História da Música tem de ser vista como um estudo da Música enquadrada num dado período histórico, “entendendo com isso, não só os fenómenos musicais de cada época dentro dos seus géneros, obras, compositores e interpretes, mas tudo isso à luz de um contexto envolvente de ordem social, política, religiosa e filosófica.” (Borges & Cardoso, 2000, p. 8)

Apesar da disciplina ser História da Música, é uma História da Música específica de uma cultura, e a região cultural que estamos inseridos é a europeia, logo o estudo em questão reflete na História da Música Ocidental, que se entende pela:

música praticada pelos povos cristianizados da Europa, num fenómeno de enculturação local, uniformizada a partir do império carolíngio, que evoluiu para uma polifonia culta e artística e que, através de estádios de evolução teórica e formal e por um processo crescente de elaboração racional, paralelo a outros fenómenos estéticos- culturais, levaria ao aparecimento da harmonia e das grandes formas clássicas e finalmente, à superação da tonalidade e ao aparecimento das novas linguagens musicais do nosso tempo. (Borges & Cardoso, 2000, p. 9)

Os princípios fundamentais da História da Música são: a memória, a história e o conhecimento das fontes – entender o passado, conhecer o presente (contexto). A partir de 2012 a disciplina que se denominava de História da Música passa a designar-se História da Cultura e das Artes (Portaria nº 243-B/2012 de 13 de Agosto) e faz parte do currículo das Artes Visuais, Teatro, Dança e Música onde as artes e a cultura se estudam em confronto. O programa definido para a disciplina procura uma permanente interação entre arte e cultura. A par da mudança na sua denominação há também outra grande alteração a nível da carga letiva semanal, aumentando de 90 minutos para 135 minutos, ou seja, três blocos letivos de 45 minutos por semana.

Esta disciplina faz parte do plano de estudos do ensino secundário, sendo lecionada durante os três anos correspondentes ao 6º, 7º e 8º graus do ensino especializado da música e ao 10º, 11º, e 12º anos do ensino regular. Ainda que tenha um nome relativamente comum e transversal ao ensino especializado da dança, ao ensino especializado das artes visuais e audiovisuais e ao curso científico-humanístico de artes visuais, a História da Cultura e das Artes no ensino especializado da música pressupõe a sua própria adaptação curricular, segundo os documentos oficiais emanados pelas autoridades competentes. Ao longo dos três anos de aprendizagem num Curso de Ensino Artístico Especializado, o aluno deverá familiarizar-se com as principais linguagens, técnicas, formas e instrumentos musicais, conhecer o repertório básico e os principais autores e assim ser capaz de caracterizar os diferentes estilos musicais, perspetivando-os na cultura em que se inscrevem e de os

reconhecer auditivamente, partindo sempre de uma contextualização histórica. Esta organização dos conteúdos também é essencial para que o aluno adquira ferramentas necessárias ao prosseguimento de estudos a nível de ensino superior.

Os objetivos gerais do Programa de História e Cultura das Artes para os cursos artísticos especializados de Música, focam-se sobretudo em:

- Situar cronologicamente as principais etapas da evolução humana que enquadram fenómenos culturais e artísticos específicos;
- Reconhecer o contexto geográfico dos diversos fenómenos culturais e artísticos;
- Compreender a ação individual como determinante na apreciação dos diversos processos históricos, culturais e artísticos;
- Valorizar o local como cruzamento de múltiplas interações (culturais, políticas, económicas ou sociais);
- Relacionar um tempo breve, de natureza especialmente marcante, com o contexto em que se inscreve;
- Identificar os elementos estruturantes que caracterizam a singularidade da cultura de cada época;
- Reconhecer o objeto artístico como produto e agente do processo histórico-cultural em que se enquadra.

Relativamente ao programa de História da Cultura e das Artes o que se verifica é que os conteúdos programáticos faziam sempre uma grande abordagem à cultura e às artes em geral e uma reduzida parte aos conteúdos de música.

Surge, em 2020, uma nova reestruturação da disciplina de História da Cultura e das Artes para o Ensino Especializado da Música, através do Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho, como vimos nas reformas anteriores e denota-se nos conteúdos programáticos da disciplina uma tendência para o afinilamento da História da Cultura e das Artes especificamente para o domínio musical, assumindo-se uma estrutura curricular em certos pontos aproximada da disciplina que tinha anteriormente o seu lugar no ensino especializado da música, que se denominava História da Música.

A disciplina é formada por onze módulos, dos quais o primeiro concebido como módulo introdutório ou de motivação (a serem lecionados em dois ou em três anos) e sua submissão a coordenadas de significado não somente cultural, mas igualmente material e temporal e designados de: A Cultura da Ágora, A Cultura do Senado, A Cultura do Mosteiro, A Cultura da Catedral, A Cultura

do Palácio, A Cultura do Palco, A Cultura do Salão, A Cultura da Gare, A Cultura do Cinema, A Cultura do Espaço Virtual. As Áreas de Competências do Perfil dos Alunos aplicam-se na Linguagens e textos, na Informação e comunicação, no Raciocínio e resolução de problemas, no Pensamento Crítico e criativo, no Relacionamento interpessoal, no Desenvolvimento pessoal e autonomia, no Bem-estar, na Sensibilidade estética e artística, no Saber científico, técnico e tecnológico e na Consciência e domínio do corpo. (Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho)

A importância do presente projeto, passa também em motivar os alunos do 3º ciclo do Ensino Básico para o estudo a priori desta disciplina, sem esta constar no currículo pertencente a esse mesmo ciclo. Uma vez que a História da Música é algo que vem intimamente ligada com o estudo do instrumento e porventura com o estudo da Formação Musical, é necessário que os Jovens-Músicos conheçam a disciplina e tenham algumas noções históricas para assim também fazerem ligação com o instrumento que executam. Há instrumentos que exigem da sabedoria histórica para fazer jus à sua prática, por exemplo, um aluno que toca cravo, tem que relacionar este instrumento a um certo período histórico (séc. XVI ao XVIII), para além de ter que reconhecer as técnicas utilizadas e os principais compositores.

Devido ao grandioso leque de conteúdo que têm que ser abordado nesta disciplina no ensino secundário, torna-se difícil inserir atividades extramusicais para consolidar os conteúdos abordados em sala de aula e uma medida que a própria autora considera que poderia trazer frutos na aprendizagem dos alunos seria, a implementação da disciplina de História da Cultura e das Artes já a partir do 3º ciclo (7º, 8º e 9º anos), com a duração de 45 minutos semanais de oferta complementar, onde os alunos já contactassem com a disciplina e trabalhassem alguns conceitos, nomeadamente sobre a contextualização das obras em estudo, do instrumento que executam, através de trabalhos de pesquisa e de dinâmicas em grupo. Em suma, a ideia era tornar esta disciplina mais dinâmica e ativa, onde os próprios alunos é que moldam os conteúdos lecionados, onde o foco de aprendizagem seria centrado nas necessidades de cada um.

1.2.3. De Preparatórios e Rudimentos a Formação Musical

A disciplina de Formação Musical enquadra-se, como vimos anteriormente, no leque das Ciências Musicais e visa a formação de futuros músicos. Esta disciplina também sofreu grandes reestruturações desde a criação do Conservatório Nacional, em 1835. Iniciou-se com o nome de “Preparatórios e Rudimentos”, e pertencia a uma das seis disciplinas lecionadas no Conservatório Nacional⁵.

(...) quanto aos conteúdos e métodos de ensino da disciplina de Preparatórios e Rudimentos há a referir o carácter empírico dos procedimentos pedagógicos orientados para a prática instrumental individual e/ou de conjunto. Não havia por isso grandes preocupações com as questões intelectuais próprias da percepção auditiva da música. (Costa, 2000, citado por Carneiro e Vieira, pp. 148).

Em 1839, passa a ser chamada de “Rudimentos, Preparatórios e Solfejo” e abordava a leitura em sete claves e só em 1890 é que passou a dizer “respeito à teoria musical e solfejo não entoado”, visto que “o Solfejo se referia à leitura entoada” (Decreto-lei 20 de março de 1890).

É em 1919 que se determina um novo plano de estudos e a disciplina passa a ser chamada de “Solfejo”⁶ e em 1934 abarca novos conteúdos que divide a disciplina em 3 partes: parte teórica (com conteúdos como definição de música, pauta, pentagrama, notas, figuras, intervalos, escalas, entre outros), parte escrita (com exercícios de caligrafia musical, classificação de intervalos, ditado musical até doze compassos) e parte técnica (comtemplava lições de obras como Tomaz Borba, Lições de solfejo com acompanhamento de piano e leituras à primeira vista com variedade rítmica.) (Despacho de 26 de setembro de 1934).

Em 1971 esta disciplina ganha o nome de “Educação Musical” e “passa a ser parte de um conjunto de disciplinas chamadas de disciplinas Anexas, consubstanciando assim o carácter subsidiário desta disciplina em relação às restantes disciplinas.” (Carneiro & Vieira, 2017, p. 149)

O decreto-lei nº310/83 de 1 de Julho de 1983 passa a denominar esta disciplina de “Formação Musical”, e deixa de ter um carácter de disciplina anexa e passa a ter um “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.” Quanto à pedagogia e didática, passa-se também a adotar o reportório da modernidade, referente ao século XX e XXI e tem-se em atenção atividades pedagógicas que desenvolvam a “improvisação, a

⁵ Artº. 1 do Decreto de 5 de maio de 1835.

⁶ Decreto nº 5:546 de 9 de maio de 1919.

composição e a integração de práticas instrumentais na sala de aula.” (Raimundo, 2009, p.138, citado por Carneiro & Vieira, p.149).

Enquanto disciplina que integra o currículo para o ensino especializado da música, a Formação Musical é tida como uma disciplina que, entre outros aspetos, pretende dar a conhecer aos seus alunos os vários elementos associados à música, isto é: a compreender a música que ouvem e escrevem; a compreender a música que veem e que leem – e entenda-se ler música na sua forma entoada. (Carneiro H. , 2014, pp. 24-25)

Na disciplina de Formação Musical, os conteúdos são normalmente lecionados por meio de atividades fixas, como: os ditados, as leituras, entoações e conceitos de Teoria Musical e busca-se “o desenvolvimento das capacidades de identificação e escrita dos sons musicais ouvidos, bem como da capacidade de imaginar/ouvir os sons/estruturas sonoras escritos” (Pedroso, 2004).

Como afirma Gorow (1999), essas atividades são imprescindíveis visto que os ditados e as leituras melódicas permitem a recriação escrita e oral da música e assim, estas atividades consideram-se como um instrumento de avaliação de competências onde se pode observar o nível de desenvolvimento auditivo dos alunos e a capacidade que têm para materializar a música. (Carneiro H. , 2014)

Aquilo que ouvimos é capturado não só pela nossa audição, mas também com o auxílio da visão e do tato, como refere Almeida (2009, p. 70), “a função do tato na captura do som, por sua vez, pode ser verificada ao sentir-se na pele a pressão rítmica de uma massagem ou tocar na vibração de um tambor.” Segundo Pinheiro (1999, p. 19) deve-se aprender a linguagem musical pela mesma ordem que se aprende a língua materna, que é, - ouvir – falar – ler – escrever ou noutra terminologia: escutar, interpretar, criar, interagir. A música deve ser o principal foco da aprendizagem dizendo ainda que os alunos têm de ir ao encontro da música, mas a música também tem de ir ao encontro dos alunos, e na disciplina de Formação Musical é imprescindível o contacto com a música, seja escutar, seja a cantar, seja a tocar um instrumento musical.

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

A aprendizagem musical começa por uma fase de audição musical de tudo o que rodeia o aluno, passando pelas tentativas de imitação do que ouviu. Essas imitações darão lugar, numa fase posterior, a tentativas de improvisação musical. Posteriormente à fase de imitação e criação espontânea, haverá a fase de aprendizagem da leitura e escrita dos símbolos musicais, que será

efetuada em escolas, com a intervenção de professores especializados, que terão um papel importante no desenvolvimento das capacidades criativas e musicais de cada criança. No ensino artístico especializado de música, a Formação Musical tem como objetivo a formação gradual ao nível das competências associadas à audição e leitura musical, sem comprometer, no entanto, a formação prévia e imprescindível de competências sensoriais.

A partir da audição e da escuta musical, da leitura, e através da interpretação em conjunto do cantar, do tocar, do improvisar, do olhar, do escutar, as crianças e jovens dialogam e constroem significados, partilhando-os e transformando-os, enriquecendo assim as suas práticas e horizontes culturais, em consonância com as diferentes áreas de competências do Perfil dos Alunos à Saída da Escolaridade Obrigatória. (Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho)

Tendo em conta o carácter progressivo do programa da disciplina de Formação Musical, subentende-se que existem competências que são transversais e deverão ser desenvolvidas ao longo de todos os níveis, nomeadamente (Programa Conservatório Música do Porto, 2020):

- Ter uma preocupação constante com a afinação, progressivamente de forma autónoma;
- Desenvolver a independência e coordenação motora, essenciais para a iniciação ao instrumento;
- Alargar, gradualmente, a amplitude vocal;
- Desenvolver a capacidade de audição interior e memória musical;

Esta disciplina, muitas vezes encarada como uma disciplina anexa ao currículo dos Jovens-Músicos, tem se afirmado como fundamental para uma aprendizagem sólida e construtiva inserida no Perfil do Jovem-Músico. É essencial que um aspirante a músico entenda que é através das práticas realizadas nesta disciplina, quer sejam elas de carácter rítmico, auditivo ou até mesmo criativo, são fundamentais para o seu percurso e requerem tempo de estudo e dedicação por parte do aluno. Com as Aprendizagens Essenciais, definidas no Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho, torna-se mais claro e objetivo que conteúdos abordar em cada grau de escolaridade.

1.3. Diálogos entre a Teoria e a Prática

1.3.1. No Contexto da disciplina de História da Cultura e das Artes

Leonardo Tramontina (Tramontina, s.d.) através da análise crítica de algumas palestras ocorridas no evento *"II Institute for Music History Pedagogy"* nos Estados Unidos em 2007, utilizou algumas premissas que regem o ensino da História da Música Norte-Americana e traçou alguns objetivos paralelos com o contexto brasileiro. Um dos autores que aborda no seu artigo é Michael Beckerman⁷ (1951 -), que abordou na palestra o tema: "Como a História da Música funciona – ou não – na mente de um performer" onde ele próprio, cria uma problemática que tenta aproximar a História da Música à Performance Musical, no ensino superior, defendendo que existem "dois modos de execução: a performance historicamente consciente, atenta às variações nos discursos, parâmetros e entendimentos sobre a posição da música e do homem no tempo, e a baseada nos 'instintos' do músico, em suas vivências subjetivas". (Tramontina, s.d.) Para tentar provar isso, na primeira parte da sua investigação, Beckerman solicitou a três alunos para estudarem uma obra musical, por eles desconhecida, onde só tinham acesso a informações obtidas na própria partitura e depois de estar estudado, iam gravar a obra. Na segunda parte apresentou aos alunos a contextualização necessária de toda a obra (informações sobre o compositor, sobre a época e sobre a própria peça) de forma direta ou indiretamente e depois de alguns dias de ensaio, os alunos voltaram a gravar a mesma obra.

Depois das duas partes da investigação realizadas, comparou as duas gravações e concluiu que apesar de ambas as gravações serem distintas, não se podia comprovar que essas diferenças na interpretação estariam exclusivamente ligadas à contextualização da obra, visto que poderiam existir diversos motivos (como o estado de espírito, entre outros).

a segunda gravação é consideravelmente mais extensa, (2) de caráter mais lúgubre (devido ao realce nas notas graves) e (3) apresenta as citações textuais mais evidenciadas. Após demonstrar em pormenores as disparidades, Beckerman tentou associar as três dessemelhanças interpretativas à presença – ou não – dos dados contextuais transmitidos aos instrumentistas. Não teriam as duas primeiras dissensões (itens 1 e 2) sido originadas no anseio dos intérpretes em enfatizar o contexto profundamente trágico em que a obra foi criada, priorizando execução mais lenta e triste? [...] incongruência metodológica desta abordagem, concluindo que a gravação poderia estar mais lenta por este motivo, ou simplesmente porque os músicos estavam mais cansados naquele dia, ou por terem tirado uma nota baixa numa prova [...] Já o terceiro item – a evidência dos trechos onde há intertextualidade – não deveria ser considerado elemento quando da comparação das execuções, pois as informações fornecidas por Beckerman [...] poderiam ter sido

⁷ Pedagogo de História da Música na Universidade de Nova York e compositor.

obtidas de antemão, tivesse a obra sido analisada em seus pormenores. (Tramontina, s.d., pp. 9 - 10)

Com esta investigação, Beckerman não conseguiu ter as respostas que desejava, mas gerou uma problemática para ser estudada, sobre a importância das Ciências Musicais na interpretação e execução artística de um músico. Segundo Tramontina (s.d.), a aprendizagem musical deve contemplar, em si, o ato performativo – uma adaptação metodológica que pode melhorar a aquisição e assimilação dos conteúdos e contribuir, assim, para uma performance consciente e estruturada.

Apesar desta experiência ter sido realizada no ensino superior, é importante refletir sobre o modo de como a disciplina é lecionada no ensino secundário. Esta disciplina, é entendida muitas vezes, como uma disciplina expositiva onde os alunos limitam-se a ouvir o professor e estudam os conteúdos, memorizando-os para os momentos de avaliação, o que não se torna relevante na própria formação do jovem-músico e, como defende Moreira, “o ensino da história deve privilegiar a construção de esquemas cognitivos e o desenvolvimento de competências.” (Moreira, 2001)

O Jovem-Músico deve ter vontade de aprender e ser ativo na aula, participando nas atividades propostas pois só assim poderá estimular e desfrutar de uma formação completa que o acompanhe no seu percurso musical, pessoal e mais tarde profissional. A parte expositiva da aula não pode ser desvalorizada, mas é necessário completar essa teoria com atividades práticas para que o aluno consiga aprender de forma criativa, lógica e organizada, fazendo assimilação direta aos conteúdos abordados em disciplinas como História da Cultura e das Artes e Formação Musical, com os conteúdos lecionados nas classes de instrumento.

A aula transforma-se num momento privilegiado de troca de ideias, de prática autocrítica, de interajuda, de enriquecimento mútuo e de crescimento, levando os alunos a recombina a sua teia de crenças, a alargar os seus horizontes e a criar novas significações. (Antunes, 2009, citado por Carvalho, 2009, p.42).

Os métodos expositivos – teóricos, utilizados no ensino da música (mas também no ensino em geral), começam a ser “desvalorizados”, devido à existência de cada vez mais pedagogos defenderem a educação centrada no aluno, incentivando a sua participação, tornando a aula mais dinâmica e ativa. Os alunos precisam de experienciar tudo o que aprendem, mas claro que para existir atividades que fomentem a prática, é necessário primeiro que se exponha a teoria, caso contrário a prática não está a fazer ligação com nenhum conteúdo.

1.3.2. No Contexto da disciplina de Formação Musical

A disciplina de Formação Musical, já é por si só uma disciplina teórico-prática, onde os alunos têm que aprender os conceitos e depois têm que saber apresentá-los em prática, seja a cantar, a percutir ou a ler partituras, a grande questão é que os alunos não consideram a disciplina prática porque não conseguem fazer ligação entre o conteúdo aprendido com o estudo individual do instrumento. Por outro lado, há alunos que iniciam a parte teórica da disciplina sem nunca terem experienciado questões do foro musical, o que também é um problema. Um aluno que está numa escola de Ensino Artístico Especializado tem que conhecer aspetos rítmicos, bem como aspetos melódicos.

Segundo Amado (1999), foi Emile Jacques-Dalcroze⁸ (1865 – 1950) o pioneiro do método ativo, no ensino da música, que consistia na experiência musical, antes dos conceitos teóricos. Ao constatar que os alunos não conseguiam ouvir interiormente os sons que escreviam, criou um método onde explora três vertentes principais: a rítmica (através do movimento corporal), a improvisação (em instrumentos de percussão ou piano) e a educação do ouvido (através do canto, do jogo e do movimento).

Ao solicitar a atenção auditiva dos seus alunos, Dalcroze proporcionava-lhes muitas vezes o contacto com música de grandes compositores, em geral tocada ao piano, reconhecendo a sua importância para a educação musical. Na sua qualidade de músico, o seu grande sonho era que, sentindo a música através do movimento, os seus alunos fossem depois capazes de tocar expressando uma maior musicalidade. (Amado, 1999, pp. 40-41)

Com este método, Dalcroze permitia aos seus alunos a prática musical enquanto despertava os conteúdos de forma lúdica, onde primeiro eles experienciavam e só depois é que assimilavam, ou seja, prática antes da teoria.

Ao mencionar Dalcroze, é fundamental mencionar outros pedagogos que foram importantes na sua metodologia devido a aliarem a prática à teoria, como Edgar Willems, Zoltán Kodály, Keith Swanwick, Schafer e Paynter.

Willems (1890 – 1978) foi um pedagogo que tentou perceber a importância da música durante o desenvolvimento da criança e defendia que todas as crianças eram sensíveis ao ritmo porque quando ouviam uma música, movimentavam-se. Também dá ênfase à parte da entoação/ canto, porque a criança desenvolve a audição e a voz, ao mesmo tempo que desenvolve características de sensibilidade

⁸ Pedagogo suíço que se tornou conhecido através do seu sistema de ensino de música baseado no movimento corporal expressivo. Tornou-se o precursor dos métodos ativos na Educação Musical.

musical, de memória, de imaginação, entre outras. A metodologia Willems contempla as etapas do desenvolvimento psicológico da criança e utiliza canções (simples, ritmadas e de preparação para o instrumento), atividades de desenvolvimento do ritmo (movimento ordenado, através de batimentos livres...) e de desenvolvimento auditivo (imprescindível à arte musical: fazer ouvir, reconhecer e reproduzir os sons, sensibilidade auditiva e inteligência auditiva). (Soares, 2012) Zoltán Kodály⁹ (1882 – 1967) foi outro pedagogo importantíssimo para a educação musical nos primeiros anos de vida de uma criança. Para ele, o canto é fundamental, uma vez que a voz é a forma que os seres humanos têm para se expressar e interagirem uns com os outros. Há autores que referem a importância do professor realizar jogos rítmicos durante a aprendizagem para que os alunos associem os movimentos às palavras e mais tarde converterem esses sons em notas de solfejo.

O professor deve introduzir esses jogos musicais de tal forma que a criança aprenda simultaneamente os movimentos, as palavras e a melodia. Só depois de alguns anos esses elementos serão ensinados de forma separada. Os sons se converterão em notas de solfejo relativo, o ritmo natural das canções nos correspondentes exercícios métricos e os movimentos – que no princípio consistiam apenas em marcar o passo com firmeza – nas diferentes maneiras de marcar o compasso. (Szonyi, 1996, p. 15)

Kodály tentou que a sua ideologia fosse utilizada nas crianças como forma de descobrir se a criança tem ou não aptidões para a música para depois ser encaminhada para uma escola específica de música para tirar proveito das suas habilidades. (Araujo, 2010)

A criatividade, também é uma competência importante para ser mencionada e abordada no Ensino Artístico Especializado da Música porque vem intimamente ligada à improvisação, a capacidade de criar algo novo, seja melodias, ritmos ou harmonias, no caso da música. Há dois pedagogos que defendem a importância de práticas que fomentem a criatividade, são eles Murray Schafer¹⁰ (1933 – 2021) e John Paynter¹¹ (1931 – 2010). O trabalho de Schafer centrou-se em três vertentes: tentar descobrir as potencialidades criativas dos alunos, de modo a poderem criar a sua própria música; dar a conhecer verdadeiramente os sons do meio ambiente sonoro; descobrir o ponto de união entre todas as artes e o modo como, em conjunto, se podem desenvolver harmonicamente. Para os alunos conseguirem criar as suas próprias músicas, para além da criatividade, têm também que conhecer muito bem os sons exteriormente, mas também é necessário uma grande compreensão dos sons interiormente e por isso Schafer insiste na consciência auditiva como preparação prévia do ouvido para a execução musical. (Schafer, 1974)

⁹ Pedagogo, compositor e etnomusicólogo húngaro, apaixonado pela sua cultura popular, registou mais de 100 mil excertos de canções folclóricas do seu país, durante as viagens com Béla Bartók, para as estudar e mais tarde utilizá-las como temas motivicos nas suas composições.

¹⁰ Pedagogo, compositor e ambientalista canadiano que se debruçou sobre pesquisas e experiências pedagógicas com grupos de alunos que resultou em vários livros de pedagogia musical em torno da criatividade e audição.

¹¹ Pedagogo e compositor britânico que acentuou a importância da criatividade na Educação Musical.

Ao referir a importância da criatividade musical não poderia deixar de mencionar John Paynter, que tal como Schafer, elaborou projetos onde o ponto de chegada seria a criação musical, quer seja em grupo quer seja individual, feitas por alunos desde os primeiros anos de idade. Paynter defendia que as crianças desenvolvem um instinto harmónico e que a partir dos oito/nove anos já desenvolvem uma consciência harmónica. (Paynter & Aston, 1970)

Keith Swanwick¹² (1937 -) debruçou-se sobre a questão do desenvolvimento musical no ser humano, e ao longo da sua vida, tentou solucionar questões curriculares nos cursos oficiais de música na Inglaterra. Veio acrescentar às teorias de desenvolvimento clássicas, ideias originais, elaboradas a partir de constatações fundamentadas na sua prática docente e nas suas pesquisas. Swanwick propôs um processo de aprendizagem baseado num modelo ao qual chamou de «C.L.A.S.P.», que consiste em trabalhar os conteúdos de maneira vinculada, para favorecer o desenvolvimento cognitivo de forma integral e não fragmentada. (Macedo, 2016)

De acordo com os seus estudos desenvolvidos, Swanwick adotou uma metodologia baseada em três tipos de atividades: composição, audição e interpretação/execução, - “*Composition, Audition, Performance*” (C A P) -, acrescentando mais dois parâmetros: estudos literários – “*Literature Studies*” (L) e aquisição de competências – “*Skill Acquisition*” (S). A composição, audição e desempenho pertencem à categoria de atividades de avaliação estética; a literatura musical e a aquisição de competências são atividades que cimentam as anteriores, assim são 5 parâmetros desenvolvidos por Swanwick. (Swanwick, 1979)

Para cada parâmetro, destaca alguns aspetos importantes, sendo de destacar os elementos da Audição e da Interpretação.

Audição: consiste em assistir à apresentação de uma música sentindo-se membro de uma “audiência” e não apenas como simples ouvinte, isto é, concentrar toda a atenção no que se ouve, seja na rua, numa discoteca ou através da rádio, tornando-se um “ouvinte empenhado”; a audição é “a razão central para a existência da música e a meta constante e derradeira na Educação Musical”. Interpretação/ Execução: envolve uma capacidade técnica, geralmente dependente de preparação anterior, o sentimento do risco de que não se chegue a manifestar a característica especial daquela música, e a sensação de se ter uma audiência, por mais pequena e informal que seja. (Amado, 1999 citando Swanwick, *A Basis for Music Education*, pp. 43-44)

Aprender música é diferente de aprender um instrumento musical. Existem muitos músicos, principalmente amadores, que apenas tocam o instrumento, como se fosse uma máquina desligada de

¹² Pedagogo britânico, influenciado pela obra de Piaget, contribuiu com vários estudos sobre o desenvolvimento musical em crianças e adolescentes e investigou sobre diferentes maneiras de ensinar e aprender música.

todo o sistema musical, e como afirma Pinheiro (2000), no artigo que redigiu à Revista APEM¹³, isso ocorre também nas crianças, quando estão ainda na fase de exploração de um instrumento musical.

Mais grave para mim é a pedagogia instrumental que lhe está associada onde, na maior parte das vezes, as crianças tocam por dedilhação fazendo pouco ou nenhum uso das capacidades musicais e que eram, o objetivo principal. (Pinheiro, 2000, p. 21).

No Ensino Artístico Especializado, isso não pode acontecer, visto que os alunos têm que estudar música e esta premissa passa pela ideia da Transdisciplinaridade em todo o currículo de um Jovem-Músico. A música é matéria-prima seja da aula de instrumento, seja nas aulas de Ciências Musicais, nomeadamente História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical e um aluno que estuda numa Escola de Ensino Artístico Especializado, seja um Conservatório de Música ou uma Academia, necessita de entender que estas disciplinas fazem parte de um todo e não são disciplinas fragmentadas, que não se cruzam nem se ligam.

Assim, durante a Intervenção Pedagógica a autora pretende realizar e desenvolver atividades que fomentaram a prática musical, com pequenos momentos de performance realizados pelos alunos, no âmbito das disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical, procurando concentrar e unir Aprendizagens Essenciais para o Perfil do Jovem-Músico e motivar os alunos para o estudo destas disciplinas.

É importante que os alunos compreendam que estas disciplinas são importantes para a sua formação e que se dediquem a elas. Para o docente, é importante que sempre que seja possível, desenvolva atividades que reúnam a prática musical, seja esta através do instrumento individual de cada aluno, seja através do canto ou da percussão, como motor de desenvolvimento de capacidades e competências artísticas e pessoais, partindo sempre da música e chegando sempre à música.

¹³ Revista elaborada pela Associação Portuguesa da Educação Musical que publica anualmente artigos científicos, reflexões sobre boas práticas, relatório original para a infância, notícias importantes para professores, músicos e investigadores, resenhas de livros, entre outros artigos importantes do panorama musical português.

II. O Conservatório de Música do Porto

2.1. Apontamentos sobre a sua História

O Conservatório de Música do Porto, local onde se passou toda a ação da Prática Pedagógica Supervisionada, situa-se no centro da cidade do Porto, mais especificamente na união das freguesias de Cedofeita, Santo Ildefonso, Sé, Miragaia, São Nicolau e Vitória pertencente ao concelho do Porto. É uma instituição que tem um grande impacto não só sua zona geográfica, mas também em toda a cidade do Porto e nos concelhos limítrofes, participando de forma ativa na vida cultural desta região. Em 1996 foi classificada pela UNESCO como Cidade Património Mundial e em 2001, juntamente com Roterdão, foi Capital Europeia da Cultura. É uma cidade com uma grande atratividade turística e que se encontra em constante evolução. (Porto & Porto, 2017-2021)

A segunda metade do século XIX foi uma época áurea para a cidade do Porto, devido à ascensão da classe da burguesia, aliada à prosperidade do comércio e da indústria. Esta cidade do comércio e do trabalho, também foi caracterizada pela forte atividade cultural que ia surgindo no final desse século. Em 1890 surge a *Sociedade de Quartetos* e em 1891 o *Orpheon Portuense*, ambos fundados por Bernardo Moreira de Sá (1853 – 1924). Em 1910, a cabo de Raimundo de Macedo¹⁴ (1880 – 1956), surge a *Sociedade de Concertos Sinfónicos*. Estas sociedades contribuíam com concertos que adornavam a cultura portuense e como o interesse pela música era notório, houve um aumento na procura de lojas de instrumentos, na edição e venda de partituras e no ensino particular da música. O ensino particular de piano dava continuidade à tradição de aulas individuais semanais, culminando com apresentações públicas de alunos e professores em diversos espaços da cidade, na sua maioria salões associados às lojas de instrumentos. (Costa, 2001)

O *Orpheon Portuense* foi a associação que mais projeção teve. O seu diretor artístico e o responsável pela sua programação durante quarenta e três anos, cujo realizou uma grande atividade quer através de concertos corais e sinfónicos, quer através de sessões de música de câmara, foi Bernardo Moreira de Sá. O interesse pela música no Porto era de facto muito elevado e as práticas de ensino da música eram somente iniciativas pontuais apoiadas pela Câmara Municipal, colégios

¹⁴ Professor, maestro, pianista que tal como Bernardo Moreira de Sá, também percorreu várias cidades europeias através da música.

privados e professores particulares. Coube a Moreira de Sá desenvolver um papel determinante na fundação do Conservatório de Música do Porto. (Liberal, Pereira, & Andrade, 2009)

Em 1917, após várias tentativas frustradas, fundava-se na cidade invicta o Conservatório de Música do Porto (CMP), o que seria uma das principais instituições do Ensino Artístico Especializado da Música, iniciativa levada a cabo pelo Presidente da Câmara Dr. Eduardo Ferreira dos Santos Silva. Desde os finais do século XIX que várias referências ligadas à música, como Moreira de Sá, Nicolau Ribas, Marques Pinto, entre outros, tentaram criar uma instituição pública destinada ao ensino da música à imagem do Conservatório Nacional, só que essas tentativas resultaram em tremendos fracassos “devido à dificuldade de criar a indispensável fonte de receita” (Porto C. d., 1917) e só a 1 de julho de 1917 é que o senado da Câmara Municipal do Porto aprovou por unanimidade a sua criação. Embora se vivesse em plena 1.^a Guerra Mundial (que durou desde 1914 até 1918) e as dificuldades económicas fossem grandes, a criação deste estabelecimento de ensino representava um dos grandes ideais propagados pela primeira República: dar à população mais educação e cultura.

O corpo docente fundador era constituído por 12 professores entre os quais Ernesto Maia, Joaquim Freitas Gonçalves, José Carragne, Luís Castro, Óscar da Silva, Raimundo de Macedo, Pedro Blanco eram professores de Piano, Bernardo Moreira de Sá e Carlos Dubini eram professores de Violino e Violeta e Bernardo Moreira de Sá também pertencia às disciplinas de Solfejo, Estética e Francês. (Porto & Porto, 2017-2021)

Devido ao seu carácter duplo de formação, enquanto escola do Ensino Genérico e escola do Ensino Artístico Especializado, o Conservatório sempre se regeu pelos documentos legislativos que regulamentam estas duas vertentes e ao longo dos seus 105 anos de funcionamento, o Conservatório de Música do Porto teve 3 instalações físicas na cidade que foram mudando ao longo dos anos de acordo com as necessidades do corpo estudantil e artístico.

2.1.1. A Figura: Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853 – 1924)

Bernardo Valentim Moreira de Sá, nasceu em Guimarães a 14 de fevereiro de 1853 e faleceu no Porto a 2 de abril de 1924. Foi músico, violinista, concertista, maestro, professor e musicólogo que percorreu vários países da Europa e da América juntamente com Viana da Motta, Pablo Casals e Harold Bauer. No violino, demonstrou aptidões desde muito cedo, segundo a imprensa da época. Foi discípulo de Nicolau Ribas e anos mais tarde de Joseph Joachim¹⁵ (1831-1907) em Berlim. Segundo Vilares (2015), Moreira de Sá cresceu num ambiente familiar cultural e muito favorável ao seu desenvolvimento musical e intelectual. Entre os 9 e os 12 anos de idade, apresentou-se várias vezes no Real Teatro de São João e no Teatro Baquet. Ao longo da sua formação enquanto aluno, partilhou o palco inúmeras vezes com o seu mestre, Nicolau Ribas o que resultou mais tarde em projetos comuns como a criação da *Sociedade de Quartetos* (1874) e a *Sociedade de Música de Câmara* (1883). (Vilares, 2015)

Rodeado de cultura e devido às suas viagens, foi amigo pessoal de eminentes personalidades do meio cultural, como Charles Vidor, Leon Sachs, Claude Debussy, Maurice Ravel, Pablo Casals, Harold Bauer, Pablo Sarasate, Guilhermina Suggia, Arthur Rubinstein, Antero de Quental, entre outras.

Para além de violinista, foi um pedagogo de extrema importância para o ensino da música em Portugal e a sua obra literária também o identifica como uma personalidade riquíssima, não só a nível musical, mas também como cidadão culto, intelectual, amante das línguas (francês, alemão e inglês), da ciência e da história da arte. (Arroyo, 1896)

Para além de professor de música, também lecionou a disciplina de Português, Francês e Matemática. Durante a sua atividade pedagógica escreveu vários livros didáticos com atividades gramaticais da linguagem francesa, inglesa e portuguesa, guias de conversação, livros de aritmética e alguns artigos dispersos por várias revistas e jornais da época, referenciados no *In Memoriam*. Da sua grande atividade enquanto musicólogo, destacam-se cinco volumes com artigos sobre as suas “Palestras Musicais e Pedagógicas” (1912) onde aborda temas relacionados com compositores e escritores. Nestes cinco volumes, encontramos artigos da mais variada espécie, sejam elas questões pedagógicas como *A Música na Educação* ou *Teoria Matemática da Música* até notas de programa, temas de história, críticas a concertos, entre outros. Escreveu também dois livros únicos que ocupam um lugar honroso na história da música portuguesa, são eles *História da Música – Tomo 1: Desde os*

¹⁵ Joseph Joachim foi diretor da Escola Superior de Música de Berlim e foi discípulo de Schumann e Mendelssohn.

tempos mais remotos até aos finais do século XVI, editada em 1920¹⁶ e *História da Evolução Musical: desde os Antigos Gregos até ao Presente*, com publicação póstuma. (Vilares, 2015)

A sua vasta atividade multifacetada levou-o também a desenvolver atividades como maestro, dirigindo as orquestras do *Orpheon Portuense* (também fundado por ele em 1881) e segundo Vilares, Arroyo (1896), enaltece as qualidades de direção de Moreira de Sá, referindo que:

Moreira de Sá conseguiu demonstrar a possibilidade de obter-se com os nossos artistas músicos, sem educação própria e especial, toda a gama de nuances e de colorações, uma precisão perfeita e uma maleabilidade nos movimentos e nos ritmos a que eles não estavam habituados. (...) Esta face do seu talento artístico (...) é o produto de muitas outras e sobretudo de um elevado critério que se apoia n'uma vasta e variadíssima erudição. (Vilares, 2005, pp. 61 citando Arroyo, 1896)

O seu contributo enquanto maestro não fica só visível na direção, mas também na escolha do programa a apresentar com a orquestra. Segundo Nery (2014), Moreira de Sá aposta na literatura sinfónica romântica e introduz alguns compositores portugueses, representantes do nacionalismo, e a prova disso foi a estreia pública da exímia obra “Sinfonia à Pátria” (1897) do nacionalista e amigo Viana da Mota que, procurou expressar a regeneração cultural e o espírito renovador da nação, num contexto de conturbadas crises política. A estreia da sinfonia deu-se no antigo Palácio de Cristal do Porto, dirigida por Bernardo Moreira de Sá o que culminou num acontecimento marcante para a música sinfónica nacional e representou uma vontade de adequar a criação artística e musical a um momento histórico (aproximação à música programática). Do ponto de vista da análise musical, esta obra revela influências de Beethoven, de Liszt, de Wagner e ao mesmo tempo remete para a nossa cultura e tradição, utilizando textos de Camões de forma extramusical. (Toscano, 1992)

Como vimos, Bernardo Moreira de Sá foi uma personalidade que marcou a vida musical portuense na transição do Séc. XIX para o Séc. XX e trouxe grandes contributos em diversas áreas do conhecimento, mas principalmente na área da música.

¹⁶ Com preâmbulos de Antonio Arroyo, Felipe Pedrell, Jaime de Magalhães Lima, José Viana da Mota e Michel'angelo Lambertini.

2.1.2. Os Anos de Atividade no Palacete dos Viscondes de Vilarinho



Figura 1 - Palacete dos Viscondes de Vilarinho foi a residência do Conservatório de 1917 até 1975.

O corpo docente deste primeiro ano de atividade, viria dos centros musicais mais importantes da Europa, sendo eles o Conservatório de Leipzig, fundado por Félix Mendelssohn (1809 – 1847) em 1843 e o Conservatório de Berlim, fundado por Scharwenka (1850 – 1924) em 1893. José Cassagne (1881-1939) e Raimundo de Macedo formaram-se ambos no Conservatório de Música de Leipzig. Com uma bolsa atribuída pela Rainha D. Amélia a partir de 1882, Óscar da Silva (1870 – 1958) dirigiu-se a Leipzig para estudar com Karl Reinecke (1824 – 1910) e em Frankfurt com Clara Schumann (1819 – 1896). Chegou a ser designado para o cargo de professor de piano do Conservatório de Música do Porto em 1917 e 1953, mas nunca chegou a exercer essas funções, embora o seu nome seja sempre associado ao primeiro corpo docente. Por sua vez, Luiz Costa (1879 – 1960) completou a sua formação em Berlim. Ernesto Maia foi estudar para o Conservatório de Paris em 1883, em 1917 foi nomeado diretor adjunto e professor de piano e, entre 1922 e 1924, ocupou o cargo de diretor, sucedendo Bernardo Moreira de Sá.

No seu primeiro ano de atividade, o Conservatório contou com a matrícula de 339 alunos, distribuídos pelas seguintes disciplinas: Rudimentos e Solfejo com Canto Coral 177 alunos; Piano 220 alunos, Violino e Viola 90 alunos; Violoncelo 11 alunos; Instrumentos de Metal e outras disciplinas 75 alunos¹⁷.

¹⁷ Informação retirada da Ata da Vereação da Câmara Municipal, sessão de 9 de Novembro de 1917

Existe a informação de que foram tomadas várias medidas de carácter administrativo, em 1917 e foi elaborado o regulamento, o orçamento, e o número de docentes e não-docentes a contratar, tendo sido mostrada a verba que o Estado facultava. (sessão de 9 de Novembro de 1917)

O projeto de fundação do Conservatório de Música do Porto foi um passo importante para a descentralização do ensino musical em Portugal e também teve um forte impacto no modo de ensino no Conservatório Nacional, visto que Vianna da Motta apoiou-se no programa e plano de estudos de Moreira de Sá, como citado por Freitas Branco: “[e]stou reorganizando o Conservatório e tenho aproveitado mt. a coisa do teu ótimo regulamento” (Freitas Branco, 1987, p. 311)

O primeiro ano de atividade ficou publicamente documentado por dezenas de audições. Segundo o *In Memoriam*¹⁸ (Vários, 1947) nas sessões de Música de Câmara foram executados trios e quartetos de Beethoven, Brahms, Dvorák, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Staehle e Tchaikovsky. Nas sessões de Sonatas, ouviram-se compositores como Beethoven, Dvorák, Fauré, Grieg, L. Miguéz, Mozart, Schumann, Tartini e Veracini.

O concerto de encerramento do primeiro ano letivo do Conservatório de Música do Porto, teve lugar a 30 de Julho de 1918 no Teatro Gil Vicente. Este espaço, que pertencia ao Palácio de Cristal foi, ao longo dos anos da sua existência, palco de inúmeras apresentações públicas de alunos e professores do Conservatório de Música do Porto. Desde a fundação até aos nossos dias, a tradição manteve-se, na altura no Salão do Conservatório, hoje no Auditório, assim como nalguns espaços do exterior como o Salão do Centro Comercial (Palacete Viscondes de Balsemão) ou o Ateneu Comercial do Porto.

Os programas impressos que fazem parte do acervo do Conservatório de Música do Porto, preservam a memória das participações de alunos que mais tarde passaram a professores como Berta Alves de Souza, Hélia Soveral, e de professores como Luiz Costa, Helena Sá e Costa, Maria Adelaide de Freitas Gonçalves, entre tantos outros. As audições de alunos, na época denominadas de Exercícios de Alunos, tinham grande impacto na cidade, merecendo habitualmente referências na imprensa. (Porto C. d., 1918)

¹⁸ In Memoriam é uma compilação de textos de vários autores sobre a vida e obra de Bernardo Moreira de Sá.

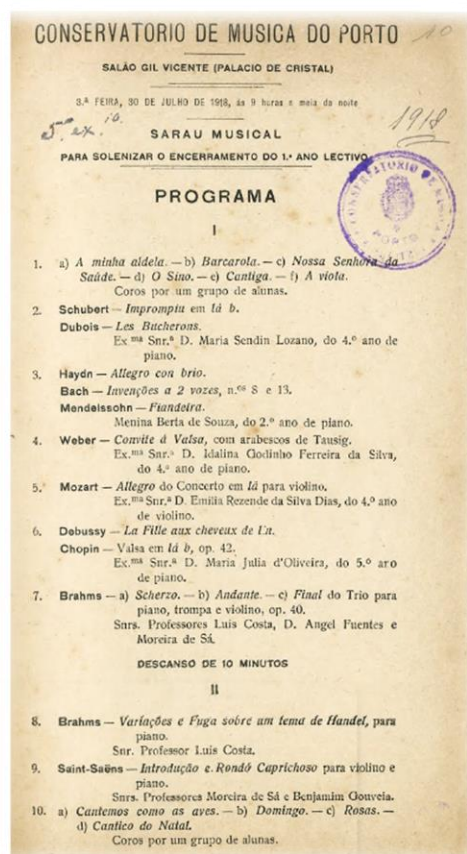


Figura 2 - Programa de Sala do Concerto de encerramento do Ano Letivo 1917/1918
- Arquivo do Conservatório de Música do Porto

Com o falecimento de Moreira de Sá, a 4 de Abril de 1924, foi Ernesto Maia, como já se afirmou, que tomou conta da liderança pedagógica do Conservatório. Em Portugal vivia-se à luz de uma república ainda prematura rodeada de uma grande agitação social. É em pleno regime de Ditadura Nacional, que ocorre uma reforma que permitia conter os custos no ensino da música alegando motivos de ordem pedagógica, administrativa e disciplinar. (Carneiro & Vieira, 2017).

Durante este período de tempo, os diplomados do Conservatório de Música do Porto passam a ter a mesma qualificação que os diplomados pelo Conservatório Nacional. Esta alteração aconteceu através do Decreto-Lei 10424 de 31 de dezembro de 1924 (como vimos no capítulo anterior). Desta forma, o Conservatório de Música do Porto deixa de ser autónomo em termos pedagógicos, devido ao currículo lecionado seguir as regras impostas pelo Conservatório Nacional.

Apesar das mudanças a nível académico e formativo, continuou dependente da Câmara Municipal, tanto administrativamente como financeiramente. As implicações desta reforma, expressa no Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, foram muito prejudiciais para as disciplinas das

Ciências Musicais que se ministravam no Conservatório: a anterior reforma era inapropriada devido à extensão de alguns cursos e o excesso de disciplinas literárias. (Caspurro, 1992)

Na parte organizacional o Conservatório de Música tinha como órgãos de gestão o Diretor e o Conselho Escolar, até 1973. A partir desse ano surge o Conselho Administrativo. Segundo o regulamento de 1928 o Diretor detinha a gerência pedagógica, administrativa e disciplinar do Conservatório de Música, mas para assuntos de caráter pedagógico e disciplinar poderia ter de consultar o Conselho Escolar. No final de cada ano letivo o Diretor tinha a obrigação de enviar à Câmara Municipal e ao Governo um relatório, abordando o estado artístico e económico da Instituição. A organização dos professores foi totalmente remodelada e os professores do Conservatório ficaram divididos em duas categorias: os professores de ensino superior e de virtuosidade, e os professores de ensino elementar e complementar, onde a principal responsabilidade era lecionar as aulas, cumprir o horário, participar no Conselho Escolar, e participar em todas as atividades que o Diretor assim entendesse. (Pinto S. , 2014)

A partir da década de 40 o Conservatório de Música do Porto ganhou um novo fôlego. Para além do merecido destaque à figura de Maria Adelaide Freitas Gonçalves (1894 – 1955) como professora, pianista e diretora do Conservatório, deve ser salientado que fizeram parte do corpo docente, nesta época, outros pianistas de relevo, como Berta Alves de Souza, Hélia Soveral ou Helena Sá e Costa. O instrumento de eleição no Conservatório de Música do Porto era sem dúvida o piano e ao existir um corpo docente pianístico muito conceituado, também existiam sempre muitos alunos a querer estudar piano nesta instituição.

A instituição ao abrigo do Decreto-Lei 519/72 passou para a tutela do Ministério da Educação que veio reformular algumas práticas no Ensino Especializado da Música. Os dois Conservatórios existentes em Portugal passaram a adotar, para os cursos de instrumento uma duração de nove anos, divididos em Cursos Gerais e Cursos Complementares. A disciplina de Solfejo, que até à data tinha uma duração de três anos passa a nomear-se Educação Musical e é ministrada por um período de seis anos. O Curso Geral de Canto e o de Composição passa a realizar-se em três anos. Este último contará ainda com mais um ano destinado ao Contraponto. As disciplinas de Classes de Conjunto Coro, Orquestra e Música de Câmara continuam a ser obrigatórias. A disciplina de História da Música é ministrada por um período de três anos e a disciplina de Acústica por um período de um ano. É também considerada a disciplina de Italiano, para o curso de Canto, que é ministrada em dois anos. (Carneiro & Vieira, 2017)

2.1.3. O Conservatório no Palacete Pinto Leite



Figura 3 - Palacete Pinto Leite, residência do Conservatório de 1975 até 2008.

A 13 de Março de 1975, um grupo de professores do Conservatório de Música do Porto, num ato revolucionário, decidiu ocupar o Palacete Pinto Leite, com o objetivo de garantir melhores condições para o Conservatório de Música do Porto.

Fizeram-se concertos non stop, revezávamo-nos para que houvesse sempre funcionários, professores e alunos nas instalações durante vários dias para garantir, de facto, a posse (...).” (Isabel Rocha). Teresa Xavier recorda “os tempos vibrantes aquando da ocupação do Palacete Pinto Leite, (...) Esta mudança culminou num concerto memorável, à luz de velas. (Cancela & Resende, 2017)

Na legislação de 1976 foram criados três órgãos de gestão – o Conselho Diretivo, o Conselho Pedagógico e o Conselho Administrativo. Até 1983, o Conservatório ministrou todos os graus de Ensino Especializado, dando também formação ao nível superior, mas com o Decreto-Lei n.º 310/83 assistiu-se à separação desses níveis, passando o superior para os Politécnicos e Universidades e mantendo-se no Conservatório os níveis básico e secundário.

O referido Decreto estabeleceu ainda três regimes de frequência: o integrado, o articulado e o supletivo. É também por determinação do mesmo Decreto-Lei que o Conservatório de Música do Porto está hoje incorporado no sistema geral de ensino público.

Apesar da mudança, continuou a ser um dos principais pontos de cultura da zona do grande Porto. Antigos alunos como Jaime Mota, Maria José Souza Guedes, Fausto Neves, Teresa Xavier, Fátima Travanca, Manuela Costa, Eduardo Resende, Isabel Couto Soares entre outros, regressaram ao Conservatório como professores.

Os ciclos de concertos não pararam, de destacar a Série Cultural das Quintas-feiras, a celebração do “Ano Mussorgsky” (1989), a primeira edição do Concurso Interno de Piano (1994), várias Masterclasses com parcerias realizadas entre várias instituições culturais da cidade, dando oportunidade aos professores do Conservatório de se apresentarem em publico, enriquecendo a agenda cultural da cidade e por sua vez, o Conservatório de Música.

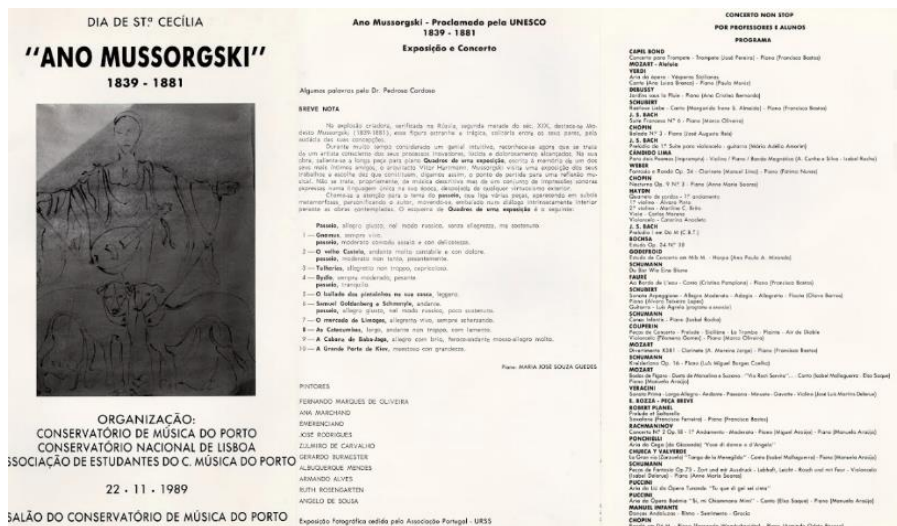


Figura 4 – Programa do "Ano Mussorgsky" (1989) retirado da coleção particular de Carlos Araújo Alves

O Programa da celebração do “Ano Mussorgsky”, organizado pela pianista e professora Manuela Araújo, contemplou várias atividades para homenagear a vida e obra do compositor russo, entre elas, a inauguração de uma exposição de fotografias de Mussorgsky cedidas pela Associação Portugal – URSS, recriação da exposição das obras de Vitor Hartman que na época deu azo à composição da obra “Quadros de Uma Exposição” e como não poderia faltar, um grande concerto realizado pelos professores e alunos do Conservatório de Música do Porto.

No ano de 1991 surgiu uma nova reorganização administrativa das escolas portuguesas, na qual se insere o Conservatório de Música do Porto, através do decreto-lei n.º 172, de 10 de maio de 1991.

Outro evento que é de referir neste espaço temporal é o Concurso Interno de Piano, que contou com a sua primeira edição em 1994. Nesse ano, a pianista Luísa Tender foi laureada com o 1º prémio e Cristina Henriques com o 3º prémio, não tendo sido atribuído o 2º prémio. (Cancela & Resende, 2017)

2.1.4. Um novo projeto nas instalações da Escola Rodrigues de Freitas



Figura 5 - Ala Esquerda da Escola Rodrigues de Freitas, residência atual do Conservatório desde 2008.

Devido à grande procura por este Ensino Artístico e também pelas condições estruturais que se mostravam insuficientes no Palacete Municipal, a 15 de setembro de 2008, o Conservatório de Música do Porto foi realojado na ala poente do edifício da Escola Secundária Rodrigues de Freitas. Foram realizadas obras de requalificação da estrutura das salas, privilegiando o isolamento acústico, devido a ser uma necessidade para as aulas e estudo individual do instrumento. A 13 de abril de 2009, foi inaugurado o seu auditório, assim como o estúdio de gravação.

Não só o aumento progressivo de professores e de alunos, como também a introdução do regime de ensino integrado, que concilia os estudos gerais com a aprendizagem musical, trouxe a consolidação de uma série de atividades promovidas pelos vários Departamentos, sendo realizadas várias Masterclasses com músicos convidados, concertos comentados por alunos e professores, workshops, concerto anual de professores de piano “Mãos Unidas” e Concurso Interno (Categoria Piano). (Cancela & Resende, 2017)

Anos mais tarde, o Concurso Interno é alargado aos demais instrumentos e em 2011 estabeleceu uma parceria com a Orquestra do Norte, na qual, é atribuído, no Concerto de Laureados dos vencedores do 1º Prémio de Nível A do seu Concurso Interno, o Prémio de distinção – Orquestra do Norte, que consiste num concerto a solo com esta Orquestra.

Atualmente, o Conservatório é uma escola pública do Ensino Artístico Especializado da Música (EAEM) que ministra cursos numa alargada faixa de formação, desde o 1.º Ciclo até ao Ensino Secundário.

O espólio bibliográfico e documental (obras de arte, instrumentos e objetos pessoais) de personalidades como Guilhermina Suggia, Nicolau Ribas, Ângelo Pinto, Fernando Corrêa de Oliveira, entre outros, foram doados a esta instituição e encontram-se na sua Biblioteca.

Segundo o seu Projeto Educativo, o Conservatório conta com cerca de 1100 alunos, matriculados nos vários ciclos de ensino ministrados pelo conservatório cujo intervalo de idades de frequência situa-se entre os 6 e os 23 anos. Tratando-se de uma escola de Ensino Artístico Especializado da Música, a admissão é realizada através de provas de admissão/aferição, por níveis etários e de ensino, abertas a todos os candidatos que se inscrevam.

A frequência no Ensino Artístico Especializado da Música, em qualquer dos regimes previstos, implica um continuado e prolongado trabalho individual, em grande parte realizado em casa, devido às sucessivas práticas de apresentação pública (concertos, audições, concursos, provas, entre outros). Esta prática implica numerosas apresentações dentro e fora da escola, com algumas consequências práticas, tanto no que respeita ao acompanhamento dos alunos por parte dos professores, como na compreensão e envolvimento dos encarregados de educação, sendo, por isso, muito importante a disponibilidade das famílias para o acompanhamento necessário dos alunos no seu trabalho de casa e até no acompanhamento dos mesmos nas deslocações ao Conservatório ou fora dele em determinadas atividades. (Bandeira, 2021)

O corpo docente apresenta uma grande diversidade étnica e cultural, devido à proveniência de professores de vários países diferentes. O CMP conta com cerca de 167 docentes, sendo que 124 pertencem à formação vocacional e 43 à formação geral.

Visto que esta instituição é dedicada ao Ensino Vocacional da Música, e pela diferenciada natureza, em relação à escola genérica (de competências, objetivos e práticas pedagógicas que pretende proporcionar e desenvolver) exige necessariamente uma maior flexibilidade no que se refere à normatividade curricular em termos nacionais. Nesse sentido, o projeto curricular a nível meso torna-se uma das possibilidades curriculares de proporcionar aprendizagens, experiências pedagógicas e performativas apropriadas ao contexto de vida de cada um dos alunos. (Roldão, 2000) Assim, ao nível da sua implementação nos diversos níveis de ensino, a oferta educativa estrutura-se da seguinte forma:

- 1.º Ciclo/Iniciação – em regime integrado ou supletivo – horário diurno com duração: 4 anos, a começar no 1.º Ano;
- Curso Básico de Música ou de Canto Gregoriano (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo) – horário misto com duração: 5 anos, a começar no 1.º grau (5.º ano de escolaridade – 2.º ciclo) e com certificação escolar ao nível do 9.º ano de escolaridade (5º Grau);
- Curso Secundário de Música nas vertentes de Instrumento, Canto, Formação Musical ou Composição (Curso Artístico Especializado – Música, em regime integrado, articulado ou supletivo) horário misto com duração: 3 anos e certificação escolar: 12.º ano de escolaridade / Curso Secundário de Música (8º Grau).

Os instrumentos ministrados são: acordeão; bandolim; canto; clarinete; contrabaixo; cravo; fagote; flauta de bisel; flauta; guitarra clássica; guitarra portuguesa; harpa; oboé; órgão; percussão; piano; saxofone; trombone; trompa; trompete; tuba; violeta; violino; violoncelo. Para além da música erudita, o conservatório oferece formação nas áreas de jazz e música popular.

O Projeto Educativo do Conservatório de Música do Porto com a missão “Garantir uma formação integral de excelência na área da Música, orientada para o prosseguimento de estudos”, rege-se segundo princípios orientadores que vão desde a promoção de aquisição de competências nos domínios da execução musical até à transmissão de valores transversais como o sentido de responsabilidade, autonomia, disciplina, rigor, respeito e defesa do património cultural e artístico através de uma formação de excelência.

Ao longo dos anos, esta instituição tem oferecido um leque alargado de experiências educativas únicas, tais como audições, concertos temáticos, masterclasses, palestras, entre outras. Como refere no seu Plano de Ação Educativa, a escola pretende promover o sucesso escolar organizando “cursos, masterclasses e workshops, através de convites a professores ou intérpretes de prestígio, que alarguem as perspetivas dos alunos e apoiando atividades de complemento curricular, tais como palestras, conferências, exposições, visitas de estudo”. E, apesar dos impedimentos relativos à situação sanitária a nível mundial, a instituição esforçou-se para, dentro das normas de segurança em vigor, continuar a propiciar estas atividades e projetos de cariz tão específico e essencial para os seus estudantes. (Porto & Porto, 2017-2021, p. 14)

III. A Intervenção Pedagógica

3.1. Problemática

Na intervenção pedagógica pretendeu-se que através da planificação e lecionação de um conjunto de aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música e Formação Musical, fossem realizadas atividades que fomentassem a prática musical nas designadas “aulas teórico-práticas” em que a prática musical (quer seja instrumental ou vocal) além de constituir uma motivação para o estudo das disciplinas de Ciências Musicais, contribua para um ensino transdisciplinar e para uma aprendizagem integrada do fenómeno musical. Naturalmente não se tratou de interferir na forma como o aluno executa o próprio instrumento musical, mas levar o aluno a compreender que os conteúdos abordados nas disciplinas de Ciências Musicais se relacionam com a *performance* musical.

A intervenção suscitou uma reflexão sobre os resultados, no que concerne a motivação e compreensão dos alunos sobre o fenómeno musical, e a forma como estes encaram a aprendizagem das disciplinas de Ciências Musicais, estabelecendo conexões com a aprendizagem do instrumento.

3.2. Metodologia: Investigação – Ação

Para Zuber-Skerritt (1992) a investigação-ação é:

[...] participativa e colaborativa, no sentido em que implica todos os intervenientes no processo. Todos são co-executores na pesquisa. O investigador não é um agente externo que realiza investigação com pessoas, é um co investigador com e para os interessados nos problemas práticos e na melhoria da realidade. (Zuber-Skerritt, 1992) citado por (Coutinho, et al., 2009, p. 362)

Segundo Elliot (1991) a Investigação – Ação é como um estudo de uma situação social que tem como objetivo melhorar a qualidade de ação dentro da mesma, enquanto para Lomax (1990) trata-se de uma intervenção na prática profissional cuja intenção é proporcionar uma melhoria no processo didático enquanto para Bartolomé (1996) é como um processo reflexivo que vincula dinamicamente a investigação, a ação e a formação, realizada por profissionais das ciências sociais, acerca da sua própria prática. (Coutinho, et al., 2009)

Segundo Latorre (2007) este processo assenta em quatro pontos essenciais, em forma de espiral, sendo eles a Planificação, Ação, Observação e Reflexão sugerindo que é necessário ter presente que os ciclos de Investigação – Ação são mais formas de disciplinar os processos de investigação do que formas de representar a investigação. (Latorre, 2007)

A Investigação – Ação não só constitui um conjunto de critérios, associações e princípios teóricos sobre a prática educativa, mas também um marco metodológico que sugere a realização de uma série de ações que devem ser desempenhadas pelo professor, como profissional da educação. (...) em modo de síntese, a Investigação – Ação é uma espiral de ciclos de investigação e ação constituídos pelas seguintes fases: planificar, atuar, observar e refletir. (Latorre, 2007, p. 32)

Outro autor, Benavente (1990), refere que os processos de mudança são uma problemática desta metodologia e esclarece qual é a finalidade de uma Investigação – Ação:

Pretende-se analisar condições, potencialidades, obstáculos, mecanismos, procedimentos, agentes de mudança; pretende-se intervir em situações e processos reais, com os atores neles envolvidos, e pretende-se analisar essas experiências de intervenção e de transformação. Isto significa trabalhar simultaneamente em vários níveis interligados de estruturação das relações sociais (Benavente, 1990, p. 11)

Santos (s.d.), no seu artigo sobre a Investigação – Ação, considera que esta metodologia pressupõe que os professores tenham informação acerca do processo de ensino – aprendizagem dos seus alunos e fruto desse conhecimento entendem quais as estratégias que podem melhorar e aperfeiçoar durante a lecionação, e, por conseguinte, melhorar a aprendizagens dos alunos.

A opção desta metodologia de Investigação permite desenvolver a pesquisa que tem como principal finalidade melhorar a prática educativa e desenvolver em torno da problemática da prática musical nas aulas de Ciências Musicais através de experiências de práticas musicais integradoras dos saberes inerentes à aprendizagem musical. Com a realização deste projeto e com a utilização desta metodologia no campo de Investigação em Educação, pretende-se assim contribuir para uma reflexão crítica sobre esta temática, conhecendo as suas potencialidades, as suas dificuldades e as suas limitações.

3.3. Caracterização das Turmas Envolventes

A Intervenção Pedagógica foi desenvolvida no Conservatório de Música do Porto, no ano letivo de 2021/2022, nas disciplinas dos dois grupos de recrutamento – Formação Musical (M28) e História da Cultura e das Artes – História da Música (M30). A Prática Pedagógica Supervisionada ocorreu em diferentes níveis de ensino, com turmas do 1º ciclo (1º e 2º ano), do 2º ciclo (5º ano), do 3º ciclo (8º ano) e do ensino secundário (10º ano e 12º ano), e em dois regimes diferentes: Ensino Integrado e Ensino Supletivo. Para melhor refletir à cerca do tema proposto, as turmas envolvidas neste projeto, apenas foram, na disciplina de História da Cultura e das Artes – a turma do 10º ano de Regime Integrado (6º Grau) e na disciplina de Formação Musical – a turma do 8ºA de Regime Integrado (4º Grau) e a turma do 8º ano de Regime Supletivo (4º Grau). A autora optou por se debruçar nestas duas turmas de Formação Musical devido ao seu caráter de regimes diferenciados.

3.3.1. Turma 10º Ano: Regime Integrado – História da Cultura e das Artes

A turma do 10º Ano do Regime Integrado do Conservatório de Música do Porto, é uma turma composta por 16 alunos, dividida em 8 rapazes e 8 raparigas. A média das idades é de 15 anos. A docente desta disciplina é a professora Sónia Marques. Durante o Estágio Pedagógico, foram assistidas 49 aulas e lecionadas 7 aulas.

De acordo com a observação direta em contexto de sala de aula, verifica-se que esta turma é bastante empenhada e interessada nas aprendizagens dos conteúdos, é também uma turma bastante competitiva em busca de bons resultados nas avaliações e por último, nota-se que no geral, é uma turma que tem gosto pela disciplina de História da Cultura e das Artes devido às imensas questões que colocam, seja de dúvidas relacionadas com os conteúdos lecionados, seja sobre compositores e obras estudadas na classe de instrumento, seja até questões do foro da cultura musical. Apesar das ótimas qualidades demonstradas, esta turma também se distrai com muita facilidade o que dificulta, por vezes, o bom funcionamento da aula. Aproveitando os inquéritos iniciais por questionário, observa-se a distribuição dos instrumentos presentes na turma, no gráfico infra.

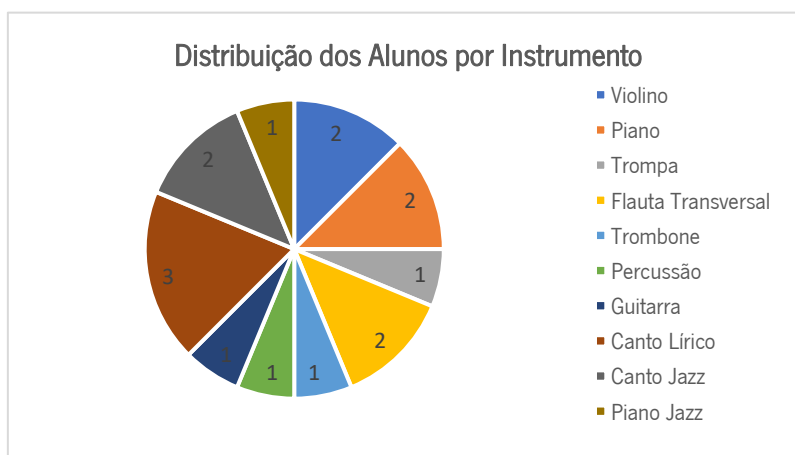


Gráfico 1 - Distribuição dos Alunos por Instrumento - Turma 10ºAno: Regime Integrado

3.3.2. Turma 8º Ano: Regime Integrado – Formação Musical

A turma do 8ºAno do Regime Integrado, é composta por 10 alunos, dividida em 3 rapazes e 4 raparigas de Ensino Regular e abarca 3 alunos com regimes diferentes, sendo dois rapazes de Articulado e uma rapariga de Supletivo. A média das idades é de 13 anos. O docente desta disciplina é o professor Nuno Rocha. Durante o Estágio Pedagógico, foram assistidas 48 aulas e lecionadas 2 aulas, além de vários momentos de intervenção, com exercícios pontuais requisitados pelo professor cooperante.

De acordo com a observação direta em contexto de sala de aula, verifica-se que esta turma caracteriza-se por ser uma turma heterogénea e equilibrada no que toca ao aproveitamento escolar, é também uma turma com bastante potencial e com imensas facilidades na perceção dos conteúdos musicais, sejam estes de carácter mais teórico designadamente construção de escalas, acordes e classificação de intervalos, sejam os de carácter mais prático designadamente leituras rítmicas, leituras solfejadas, entoação, entre outros exercícios. Por ser uma turma de regime integrado, a maior parte da turma já vem desde o 2º ciclo (5º ano) e por isso notou-se que os colegas se conheciam muito bem identificando as potencialidades e fragilidades existentes. Apesar das ótimas qualidades demonstradas, esta turma também se distrai com muita facilidade o que dificulta, por vezes, o bom funcionamento da aula. Aproveitando os inquéritos iniciais por questionário, foi possível conhecer a distribuição dos instrumentos presentes na turma, no gráfico infra.

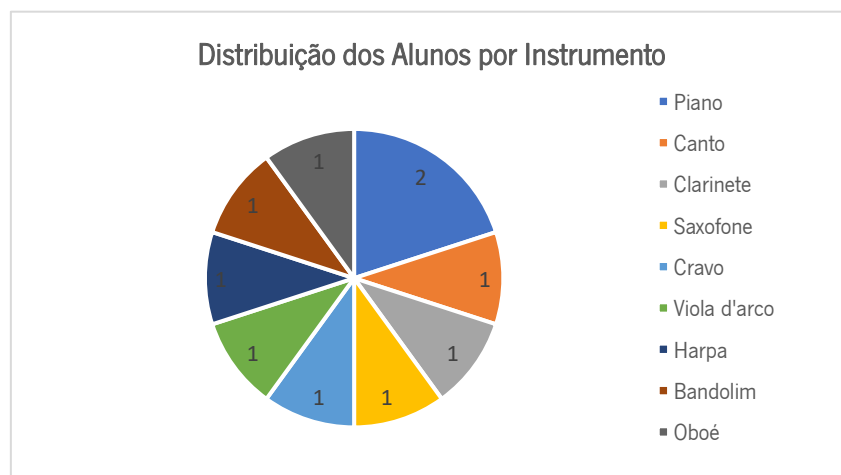


Gráfico 2 - Distribuição dos Alunos por Instrumento – Turma 8ºAno: Regime Integrado

3.3.3. Turma 8ºAno: Regime Supletivo – Formação Musical

A turma do 8º Ano do Regime Supletivo é composta por apenas 5 alunas. A média de idades é de 13 anos. A docente desta disciplina é a professora Susana Lima. Durante o Estágio Pedagógico, foram assistidas 48 aulas e lecionadas 8 aulas, além de vários momentos de intervenção, com exercícios pontuais requisitados pela professora cooperante. De acordo com a observação direta em contexto de sala de aula, verifica-se que esta turma, apesar de ter um número reduzido de alunos, tem um fraco aproveitamento escolar. A turma tem um comportamento exemplar, no que toca ao respeito e atitudes em sala de aula, notando-se, contudo, na realização das atividades propostas pela docente. Nota-se uma falta de compromisso pela disciplina de Formação Musical e isso reflete-se nos resultados das avaliações.

Em conversa informal, todas responderam que estavam a frequentar o Conservatório de Música do Porto por exigência dos encarregados de educação. Como se trata de uma turma com imensas dificuldades e desmotivação pela disciplina, o principal objetivo da intervenção foi motivar as alunas a completarem o 3º ciclo básico de estudos musicais que frequentam. Os inquéritos iniciais por questionário, fornecem informações sobre a distribuição da aprendizagem em instrumento constantes no gráfico infra.

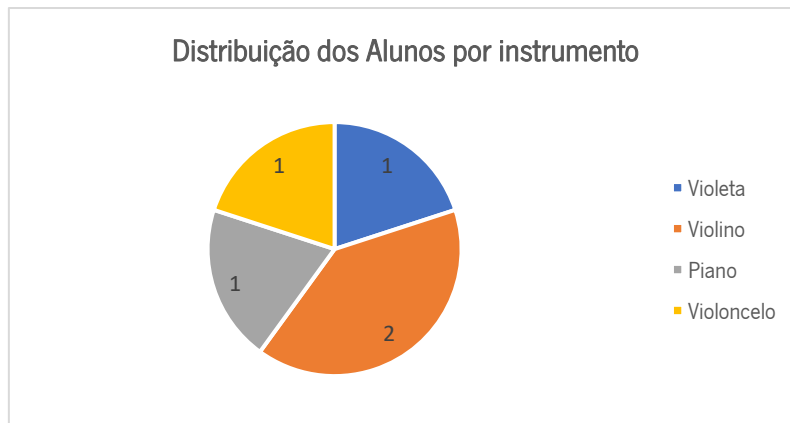


Gráfico 3 - Distribuição dos Alunos por Instrumento - Turma 8ºAno: Regime Supletivo

3.4. História da Cultura e das Artes

3.4.1. Aulas Observadas

O período de observação das aulas de História da Cultura e das Artes iniciou-se no mês de Novembro de 2021. A observação direta da Prática Pedagógica realizou-se numa turma de 6º grau do Regime Integrado. Ao longo do primeiro e segundo período, apuraram-se os dados referentes à caracterização das turmas e deu-se início à Atividade de Motivação. Durante esta fase, foram preenchidas grelhas de observação que permitiram observar os conteúdos lecionados, as metodologias adotadas pelo docente cooperante e as atitudes e valores dos alunos nomeadamente, a atenção, a participação e a aquisição de conhecimentos.

Para simplificar todo o processo de observação em contexto de sala de aula, a autora criou uma tabela que compreende três dimensões: caracterização da aula, desenvolvimento da Aula e comentários. Na primeira secção apresentam-se os elementos que caracterizaram as aulas observadas, designadamente estabelecimento de ensino, disciplina, turma, data, hora, duração da aula, número da aula observada, sala, nome do professor cooperante, nome da professora estagiária e módulo que se insere a aula e respetivo tema, anotando-se de seguida como se desenvolveu a aula, com a indicação do sumário da aula, conteúdos abordados e estratégias/ atividades realizadas. Por último anotaram-se alguns comentários de reflexão perante as estratégias de ensino-aprendizagem e atitudes e valores dos alunos.

Tabela 1 – Observação no contexto de sala de aula – História da Cultura e das Artes

Observação da Prática Educativa – História da Cultura e das Artes			
Escola: Conservatório de Música do Porto		Sala: 1.01	Turma: 10º ano
Aula nº 25 e 26	Hora: 15:15 às 16:45	Duração: 90'	Data: 24/02/2022
Professora Cooperante: Sónia Marques		Professora Estagiária: Tânia Pinho	
Módulo: A Cultura do Mosteiro (Módulo nº3)		Temas: O Mosteiro e Música e Cristianismo	
Sumário:			
<ol style="list-style-type: none"> 1. O Mosteiro: - Espaços Físicos; - O Mosteiro de Saint Gall; 2. Música e Cristianismo: - Liturgia Cristã (Ofício Divino e Eucaristia); - Partes do serviço religioso da Eucaristia (textos do próprio e do ordinário); - Tradições do Cantochão; - Canto Siríaco, Canto Greco-Bizantino, Canto Ambrosiano, Canto Moçárabe, Canto Romano Antigo, Canto Galicano e Canto Gregoriano; 			
Registo Diário de Observação:			
<p>A aula iniciou com a apresentação de dois alunos da atividade de motivação (A- Canto Jazz e B- Canto Jazz). Em seguida a professora deu continuação à exposição dos conteúdos sobre a Unidade “o Mosteiro”, referindo os espaços físicos de um mosteiro e questionando os alunos sobre o que os monges faziam nos referidos espaços.</p> <p>A professora explorou depois o Mosteiro de Saint Gall devido à sua grande biblioteca medieval e mostrou um vídeo sobre esse mosteiro. Em seguida, a professora expôs o tema da Música e Cristianismo, explicando o cerimonial litúrgico envolvente e a sua ligação com a música, abordando as partes do serviço religioso e fazendo a distinção entre os textos do próprio e do ordinário da missa.</p> <p>No final da aula a professora lecionou os conteúdos relativos à tradição do Cantochão, abordando todos os cantos que surgiram na Europa, chegando a uma unificação com o designado Canto Gregoriano.</p>			
Comentários:			
<p>Os vídeos apresentados à turma revelaram-se muito pertinentes estabelecendo ligações com os conteúdos abordados na aula. Ao longo da visualização dos vídeos, com breves pausas a professora explicou os conceitos em estudo.</p> <p>Os alunos também levantaram algumas questões. Um dos vídeos, sobre o manuscrito do “Apocalipse de Lorvão”, continha textos e iluminuras sobre a visão dos monges de Lorvão, inicialmente um mosteiro masculino, passando a feminino no século XIII. A aula teve uma metodologia ativa conjugada com partes expositivas.</p>			

3.4.2. Para uma Formação Transdisciplinar: Atividade de Motivação

A Atividade de Motivação consistia na escolha, por parte do aluno, de uma obra do repertório para o seu instrumento com o objetivo de ser o próprio aluno a apresentá-la à turma, de modo a mostrar aos colegas o seu instrumento e um pouco dos seus gostos musicais, aprofundando também o conhecimento no repertório que está a executar e motivando-o para que no futuro ganhe o gosto e o hábito de conhecer o que interpreta e não só executar as obras porque fazem parte do programa curricular do próprio instrumento. Esta atividade foi realizada extra-aula (autonomamente) e só foi apresentada na aula.

Esta Atividade de Motivação foi implementada na turma de 10ºAno, e seguia o modelo de uma ficha de atividades com o nome “Apontamentos sobre uma obra do meu repertório” . A ficha de atividades iniciava-se com a contextualização da obra escolhida, onde o aluno teria que apontar dados referentes ao Período Musical, ao Compositor (uma pequena biografia e o seu estilo musical), ao Género da Obra e à própria Obra (título, data e contexto da sua composição e outros aspetos que o aluno achasse relevante). Como se tratava da disciplina de História da Cultura e das Artes, a forma como o aluno escrevia também era tida em atenção, bem como a pertinência dos aspetos mencionados. A última questão era relacionada com aspetos de interpretação de cada aluno, onde tinham um espaço para referirem o que achavam importante saber sobre a Obra para a poderem interpretar e referir o porquê de escolherem essa Obra, se era pelo facto de estudarem na classe de instrumento, se era por gosto pessoal ou se tinham outro motivo.

Por fim, o aluno apresentava à turma a sua obra e tocava o excerto escolhido. Como se tratava de uma turma com 16 alunos, as apresentações decorreram ao longo do 2º e 3º Período Letivo, no início das aulas que tinham 90' minutos (aulas da quinta-feira). Todos os alunos realizaram esta proposta. Na tabela 2 está contemplado todas as obras escolhidas pelos alunos desta turma, bem como o instrumento, dados relativos à contextualização (se o aluno realizou ou não uma boa pesquisa, contendo todas as informações necessárias), e à obra (se o aluno aborda aspetos da obra de forma concisa ou incompleta), aspetos a realçar durante a apresentação e por último, o porquê da escolha da obra apresentada.

Tabela 2 – Atividade de Motivação relativa à disciplina de História da Cultura e das Artes – 10ºAno (6º Grau)

Instrumento	Obra Escolhida	Contextualização	Aspetos sobre a Obra	Escolha da Obra
Flauta Transversal	“Balade” – Philippe Gaubert (Séc. XX)	Boa pesquisa	Boa pesquisa	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Trombone	“Sonata Vox Gabrielli” – Stiepan Sulek (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Poucas referências	Gosto pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;
Guitarra	“Ommagio a Szymanowski – Estudo IX” – Leo Brower (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto pessoal;
Canto Lírico	“Cosi Fan Tutti – Una Donna a Quindici Anni” – Mozart (Clássico)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;
Canto Jazz	“It’s Only a Paper Moon” – Harold Arler (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto pessoal;
Canto Jazz	“These Foolish Things” – Ella Fitzgerald (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Poucas referências	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Piano Jazz	“Almost like being in love” – Frederick Lower (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Poucas referências	Gosto pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;
Trompa	“Nocturne op.7” Franz Strauss (Séc. XX)	Poucas referências	Poucas referências	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Flauta Transversal	“Estudo nº1” (Romantismo)	Poucas referências	Poucas referências	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Violino	“Prelúdio e Allegro” – Kreisler (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Canto Lírico	“Le Nozze di Figaro” – Mozart (Clássico)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;
Canto Lírico	“La Finta Giardiniera – Un Marito” – Mozart (Classico)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Obra em estudo na aula de Instrumento;
Violino	“Cavatina nº85, op. 3” – Raff (Romantismo)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto Pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;
Piano	“Estudo em Lá Maior – Rachmaninoff (Romantismo)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto Pessoal; preparação para Concurso;
Piano	“Intermezzo nº6, op.118 – Johannes Brahms (Romantismo)	Boa Pesquisa	Boa Pesquisa	Gosto Pessoal. Ligação com os temas da aula “Dies Irae” dado no séc. XIII)
Percussão – Marimba	Estudo em Dó Maior nº10, op.6 – Clair Omar Musser (Séc. XX)	Boa pesquisa	Boa pesquisa	Gosto pessoal; obra em estudo na aula de Instrumento;

- **Análise da Atividade**

A Tabela 2 contém os dados relativos à Atividade de Motivação da disciplina de História da Cultura e das Artes, relativo à turma do 10ºAno. Quanto à escolha de obras dos alunos, não houve nenhum aluno que escolhesse uma obra do Período Barroco, nem da Idade Média. A parte referente à Contextualização, demonstrou uma boa pesquisa, na maioria dos alunos, tendo apenas dois alunos esta questão incompleta, faltando muita informação. Quanto aos aspetos importantes sobre a obra, existiram vários alunos que responderam de forma incompleta, faltando aspetos teóricos sobre a forma, a métrica e tonalidade. Na apresentação, a maior parte dos alunos interpretou de memória os excertos escolhidos e apenas três alunos precisaram da partitura, o que demonstra que estão familiarizados com a obra escolhida e que se sentem capazes de a apresentar em público sem precisarem de suporte visual. Existiram dois alunos que demonstraram muita expressividade na forma como interpretaram, mostrando que estavam preparados para apresentar a obra em audição ou concerto.

É notório que todos os alunos se conhecem bastante bem, mas o facto de terem que tocar o instrumento na aula para os colegas, foi um fator que gerou ansiedade e nervosismo. Sendo uma turma de Ensino Integrado, onde a maior parte dos alunos já se conhece desde o 2º ciclo, esse nervosismo não deveria existir. Quanto à escolha do repertório, a maior parte dos alunos escolheu a obra porque está a estudar na aula de Instrumento e por gosto pessoal. Apenas dois alunos confessaram que não gostavam da obra escolhida, mas como estavam a estudá-la na aula de Instrumento, escolheram-na para auxiliar o estudo. Apenas um aluno referiu que para além do gosto pessoal, a escolha incidiu devido à participação num concurso e esta atividade proporcionou-lhe um primeiro contacto com público (a sua turma) para se preparar melhor para a apresentar no concurso.

Existiu um aluno que escolheu a obra para fazer ligação aos conteúdos abordados na aula de História da Cultura e das Artes. O aluno apresentou o “Intermezzo nº6, op.118” de Johannes Brahms que utiliza o hino “Dies Irae”, um hino em latim com origem no séc. XIII que integra a maior parte das missas Requiem. Como este conteúdo foi lecionado em aula pela professora, o aluno achou pertinente a escolha desta obra para mostrar aos colegas da turma que muitos compositores utilizam este hino nas suas composições e o mais interessante foi ele próprio aferir que não está a estudar a obra na aula de Instrumento e que só a interpretou por causa desse conteúdo.

Os alunos referiram, em conversa informal, que se sentem muito nervosos em ter que tocar para os colegas da turma porque como estão todos a estudar música e pretendem prosseguir os

estudos, já conseguem diferenciar o “tocar bem do mal” e a crítica torna-se mais evidente nesta faixa etária. Como ninguém gosta de falhar em público, se isso acontecer, serão julgados pelos colegas.

No geral, esta Atividade foi tida com muito empenho e dedicação por todos os alunos. Além de ser uma boa forma de se prepararem melhor para o estudo individual do seu repertório, também é uma forma de partilharem conhecimento uns com os outros, o que contribui em mais riqueza na cultura musical.

3.4.3. Aulas lecionadas

Os conteúdos abordados nas aulas lecionadas foram apresentados previamente à professora cooperante e à professora orientadora, para serem analisados e corrigidos, de forma a organizar e planejar melhor a aula de História da Cultura e das Artes. As aulas lecionadas recaíram sobre o Módulo 3: “A Cultura do Mosteiro” e o Módulo 4: “A Cultura da Catedral”. No primeiro módulo os conteúdos abordados eram referentes ao tronco comum, A Cultura no Mosteiro“ e o segundo módulo, os conteúdos pertenciam ao tronco específico, relacionado com o “Movimento Trovadoresco”.

3.4.4. Planificação de Aula Lecionada

Tabela 3 – Planificação de Aula Lecionada – H.C.A.

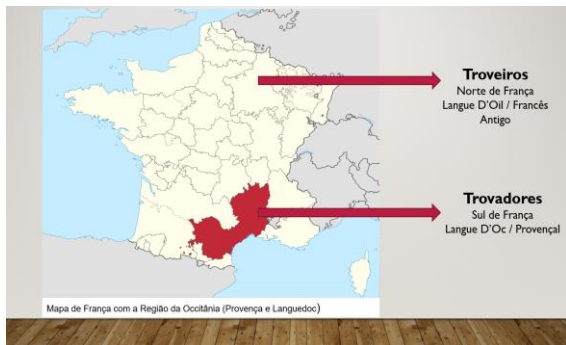
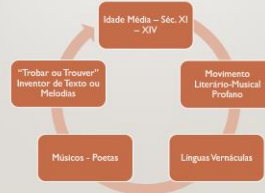
PLANO DE AULA – HISTÓRIA DA CULTURA E DAS ARTES		
Escola: Conservatório de Música do Porto	Turma: 10º Ano	Professora Estagiária: Tânia Pinho
Local da aula: Sala 1.01	Duração: 90'	Data: 21/04/2022
Módulo 4: “A Cultura da Catedral”		
Tema: “Movimento Trovadoresco”		
SUMÁRIO	Caracterização do Movimento Trovadoresco: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Movimento Literário-Musical de Índole Profana; ▪ Surgiu no Sul da França; ▪ Utilizava as Línguas Vernáculas; ▪ Europa Medieval; Os Principais Trovadores e Troveiros: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Guilherme IX (1071 – 1126) e Bernart de Ventadour (1130 – 1190); ▪ Adam de La Halle (1230 – 1280) e Grace Brulé (1163 – 1212) ; As Influências para a criação do Movimento: <ul style="list-style-type: none"> ▪ Elementos Litúrgicos, Elementos Populares, Poesia Profana Latina e Cultura Árabe. 	
OBJETIVOS – O ALUNO DEVE SER CAPAZ DE:		
- Problematizar e sintetizar os conteúdos lecionados na aula; - Localizar no tempo (Séc. XI – XIV) e no espaço (França) o Movimento Trovadoresco; - Reconhecer a importância dos Trovadores e Troveiros; - Identificar os principais Trovadores (Guilherme IX, Bernart Ventadour) e Troveiros (Grace Brulé e Adam de la Halle); - Interpretar com apoio de exemplos musicais e poéticos algumas Cantigas Trovadorescas;		
PARTE I – ATIVIDADE DE MOTIVAÇÃO		15' min
- Apresentação da atividade de motivação de dois alunos (A – Canto Lírico e B – Violino); - Contextualização da obra escolhida e considerações sobre o compositor e a obra apresentados pelos alunos; - Interpretação da obra;		
PARTE II – O MOVIMENTO TROVADORESCO		75' min
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Conteúdos Programáticos / Estratégias: 		
1- Contextualização no Tempo e no Espaço do Movimento Trovadoresco: - Contextualização Histórica através da exposição dialogante dos conteúdos;		
2- Os Principais Trovadores e Troveiros: - Apresentação de uma pequena biografia de Guilherme IX, Bernart de Ventadour, Grace Brulé e Adam de la Halle; - (.) Audição, (.) Análise e (.) Interpretação das cantigas “Farai un Verse” de Guilherme IX e, “Jeu de Robin et Marion” de Adam de la Halle; - Visualização de fontes documentais relevantes (códices, manuscritos, iluminuras);		
3- Influências importantes para a criação do movimento Trovadoresco: - reflexão síntese em diálogo com os alunos.		

GUIÃO DA AULA



MOVIMENTO TROVADORESCO

MOVIMENTO TROVADORESCO



Mapa de França com a Região da Ocitânia (Provença e Languedoc)

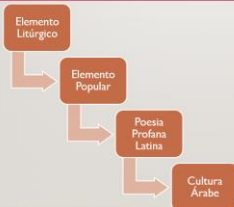
JOGRAIS E MENESTREÍS

- **Jograis:** de origem popular, deambulavam igualmente de corte em corte, muitas vezes ao serviço de trovadores/troveiros, podiam ser intérpretes, artistas de circo, saltimbancos, atores, entre outros. Em Portugal o termo jogral correspondia ao de **segrel**.
- **Menestréis:** músicos profissionais que eram intérpretes residentes numa corte ou numa capela.



Iluminação de Menestréis presente no manuscrito das Cantigas de Afonso X de Castela

INFLUÊNCIAS PARA A CRIAÇÃO DO MOVIMENTO



AFONSO X, o Sábio: Cantigas de Santa Maria. Edição facsimilada de Carlos T. T. da Biblioteca de São Lorenzo. Madrid: 1979

TROVADORES

- **Guilherme IX**, duque de Aquitânia (1071-1127) foi o primeiro poeta europeu a escrever em língua vernácula. Obra: "Farai um Vers"
- **Bernart de Ventadour** (1130-1190) Obra: "Can Vei La Lauzetta"



Iluminação de Bernart de Ventadour retirada do site <http://www.museu.iberica.com/2015/02/bernat-de-ventadour-1130-1190.html>

“FARAI UN VERS” – GUILHERME IX

Farai un vers pos mi sonelh

Farai un vers, pos mi sonelh,
E-m vauc e m'estauc al soieih.
Donnas i a de mal conselh,
El sai dir calz:
Calz c'amor de cavalier
tonnon a mails.

FAREI UM VERSO, POIS ADORMEÇO.

Farei um verso, pois adormeço
E me vou e me encontro sob o sol,
mulheres há, de má conduta,
E vou dizer quem são:
aqueles que a um amor de cavaleiro
fazem mal.

“FARAI UN VERS” – GUILHERME IX

“CAN VEI LA LAUZETA MOVER” – BERNART VENTADOUR

Can vei la lauzeta mover

Quando Vejo a Cotovia Bater Asas

Can vei la lauzeta mover
De joi sas alas contra i rai
Que s'oblida e s'laissa chazer
Per la doussor c'al cor li vai
Al! Tan grans enveja m'en ve
De cui qu'eu veyia jauzion!
Meravilhas ai, car desse
Lo cor de dezirer no m fon

Quando vejo a cotovia bater asas
De alegria contra o rai do sol
Até ela se esquecer de voar e vover
Para o deleite puro que vai para o coração
Ai, grande inveja vem a mim
Daqueles que vejo cheios de felicidade
E fico maravilhado que meu coração
Não se derrete instantaneamente do desejo



Manuscrito da Cantiga "Can Vei La Lauzeta Mover" retirada da Biblioteca Nacional de França - gallica.bnf.fr

14. Can vei la lauzeta mover

Can vei la lauzeta mover - Bernart Ventadour

Transcrição realizada por Hendrick Van Der Werf retirada da Biblioteca Nacional de Paris

TROVEIROS

- **Grace Brulé** (1163-1212) a sua obra é muito ligada ao ideal cortês e provençal. Obra: "Quant Voi La Flour Boutener"



Miniatura de Adam de la Halle, retirada do manuscrito n.º 557 da Biblioteca Municipal de Anais, França

- **Adam de la Halle** (1230-1280) tão bom poeta como músico e autor, tem duas obras dramáticas que se podem considerar como antecedentes da ópera o "Jeu de Robin et Marion".

JEU DE ROBIN ET MARION – ADAM DE LA HALLE

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Geral

- Borges, M. J., & Cardoso, J. M. (2000). *História da Música. Manual do aluno - 1ª ano*. Lisboa: Edições Sebenta..
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental* (6ª Edição ed.). (A. J.S., & L. A., Edits.) Gradiva Publicações, S.A.
- Ulrich, M. (2003). *Atlas de Música I e II*. Lisboa: Gradiva, 1ª Edição.

Bibliografia Específica

- Apel, W. (1972). *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Ferreira, M. P. (2009). *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas.
- Hughes, A. (1954). *New Oxford History of Music - Early Medieval Music Up to 1300*. Oxford University Press - London, New York and Toronto: Geoffrey Cumberlege.
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (2016). *Cantigas de seguir - Modelos Occitânicos e Franceses*. Obtido de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., & Júdice, N. (2011). *Cantigas Medievais Galico-Portuguesas*. Obtido de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Projeto Litera: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>
- Nery, R. V. (1986). *A Musicologia e a Prática da Música Antiga*. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical 48, pp. 18-20.
- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). *História da Música*. (C. S. Portuguesa, Ed.) Lisboa: Imprens Nacional - Casa da Moeda.
- Praetorius, M. (1619). *Syntagma Musicum: De Organographia*. Wolfenbüttel: tradução de Harold Blumenfeld, St Louis, 1949.

3.5. Formação Musical

3.5.1. Aulas Observadas

À semelhança da disciplina de História da Cultura e das Artes, a observação das aulas de Formação Musical iniciou no mês de Novembro de 2021. A observação direta da Prática Pedagógica ocorreu em duas turmas de 4º grau (uma de Regime Integrado e outra de Regime supletivo), uma de 1º grau (de Regime Integrado), outra de 8º grau (de Regime Supletivo) e duas turmas de preparatório, (1º e 2º ano de Regime Supletivo). Ao longo do primeiro e segundo período, apuraram-se os dados referentes à caracterização das turmas e deu-se início à atividade de motivação (Anexo 2). Durante esta fase, foram preenchidas grelhas de observação que permitiram observar os conteúdos lecionados, as metodologias adotadas pelo docente cooperante e as atitudes e valores dos alunos nomeadamente, a atenção, a participação e a aquisição de conhecimentos. No processo de observação em contexto de sala de aula da disciplina de Formação Musical foi aplicada a mesma tabela criada para a disciplina de História da Cultura e das Artes.

Tabela 5 – Exemplo de Tabela de Observação no contexto de sala de aula – Formação Musical

Observação da Prática Educativa – Formação Musical			
Escola: Conservatório de Música do Porto		Sala: 1.01	Turma: 8ºAno
Aula nº 37 e38	Hora: 10:05 às 11:35	Duração: 90'	Data: 19/04/2022
Professor Cooperante: Nuno Rocha		Professora Estagiária: Tânia Pinho	
Conteúdo Lecionado:			
1. Ritmo Simples e Composto (nova célula rítmica – colcheia e quatro fusas); 2. Improvisação (teoria e prática);			
Registo Diário de Observação:			
A aula iniciou com a aprendizagem de uma nova célula rítmica (colcheia e quatro fusas). O professor escreveu no quadro a diferença entre esta célula e a colcheia com tercina de semicolcheia. Em seguida fez uma série de exercícios no quadro com ambas as figuras onde os alunos tinham que imitar o ritmo e associar cada ritmo à célula realizada. Para consolidar estes conceitos, os alunos realizaram algumas leituras rítmicas do livro da disciplina. Em seguida o professor realizou dois ditados rítmicos, um em compasso simples e outro em composto, onde essas duas células foram inseridas. No final da aula o professor esteve a explicar em que consistia uma improvisação e escreveu um exemplo no quadro (em Sol Maior) para os alunos passarem para o caderno e criarem oralmente a sua improvisação. Esse exemplo continha dois compassos com melodia e ritmo e mais seis compassos só com ritmo para que os alunos criassem a sua melodia.			
Comentários:			
A metodologia utilizada seguiu os princípios da pedagogia ativa. Os alunos estavam bastante atentos e concentrados, voluntariando-se para realizar leituras rítmicas e correção de ditados. Relativamente aos exercícios de improvisação os alunos sentiram algumas dificuldades.			

3.5.2. Para uma Formação Transdisciplinar: Atividade de Motivação

A atividade de motivação, à semelhança da atividade realizada com a turma do 10ºAno de História da Cultura e das Artes consistiu na escolha dos alunos, de uma obra do repertório para o seu instrumento com o objetivo de serem os próprios a apresentá-la à turma, dando a conhecer aos colegas não só o instrumento que tocam como uma obra de repertório em estudo, motivando-os para que no futuro adquirisse o hábito de conhecer do ponto de vista histórico e estético as obras que interpretam. Esta atividade foi preparada extra-aula autonomamente sendo depois apresentada na aula. A atividade seguiu o mesmo modelo de História da Cultura e das Artes, mas neste caso, os alunos abordaram conceitos relacionados com a própria disciplina.

Esta atividade foi implementada nas duas turmas de 8ºAno, e seguiu o modelo de uma ficha de atividades, dividida em duas partes, com o nome “Apontamentos sobre uma obra do meu repertório”. A primeira parte fazia referência à contextualização da obra escolhida, onde os alunos pesquisaram dados referentes ao período musical histórico, ao compositor (um apontamento biográfico) e à própria obra (título, data e contexto da sua composição, estilo, contexto histórico e analítico entre outros aspetos).

Apesar de se tratar da disciplina de Formação Musical, esta atividade pretendeu ir ao encontro da visão global da obra em estudo e por isso é que a parte da contextualização foi importante para o aluno entender que cada obra tem um compositor e que esse compositor está inserido num período temporal que para além de situar no tempo e no espaço, também caracteriza a forma da escrita das suas composições. A segunda parte da atividade consistiu numa tarefa em que os alunos transcreveram cerca de 10 compassos da obra e responderam a questões sobre o excerto, designadamente questões relacionadas com a tonalidade, ritmo principal, métrica e principais intervalos utilizados. Depois da tarefa realizada, os alunos realizaram um último exercício de transposição à 2ª Maior ascendente, um dos conteúdos do programa de Formação Musical do 4º grau lecionado anteriormente. Por fim, os alunos apresentaram à turma a obra, tocando o excerto escolhido. De seguida foram escolhidos alguns excertos exemplificativos dos conteúdos, e realizados alguns exercícios. Os alunos puderam entender que a Formação Musical é parte do estudo autónomo de cada um e é parte integrante da formação de cada jovem-músico. Defende-se a ideia de que o professor tem a função de aproximar os conteúdos da disciplina ao percurso de formação de cada aluno estabelecendo conexões com as aprendizagens realizadas nas restantes disciplinas. A escolha de repertório que os alunos têm em estudo, invés de repertório já pré-definido em situações determinadas,

pode trazer vantagens no processo de aprendizagem. Seguem abaixo os dados levantados, depois da apresentação e correção da ficha de atividades.

Tabela 6 – Atividade de motivação relativa à disciplina de Formação Musical 8º Ano (4º Grau)

Instrumento	Obra Escolhida	Contextualização	Análise da Obra	Exercício de transposição
Clarinete	“Estudo nº26” – F.Denmitz (Barroco)	Não Realizou	Completa	Correto
Cravo	“Invenção 1 – Johann Sebastian Bach (Barroco)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Percussão	“Yellow After The Rain” – Michael Peters (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Bandolim	“Estudo em Lá Maior” – Theodore Ritter (Romantismo)	Não Realizou	Incompleta	Correto
Saxofone	“Jazz Variation” – Mike Garson (Séc. XX)	Poucas Referências	Incompleta	Correto
Piano	“Invenção nº3” – Johann Sebastian Bach (Barroco)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Canto	“Ferry me across the water” – Cristina Rosetti (Romantismo)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Oboé	“Partita nº2” – Telemann (Barroco)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Harpa	“Romance sem Palavras” – Félix Godefroid (Romantismo)	Poucas Referências	Completa	Correto
Piano	“Prelúdio nº15, op28” – Chopin (Romantismo)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Violino	“Concertino” – Oskar Rieding (Séc. XX)	Boa Pesquisa	Completa	Incorreta
Viola d’Arco	“Serenade For Strings” – Norman Leyden (Séc XX)	Boa Pesquisa	Completa	Incorreta
Piano	“Valse nº17 op.69” – Chopin (Romantismo)	Boa Pesquisa	Incompleta	Incorreta
Violino	“L'estro armónico” – Vivaldi (Barroco)	Boa Pesquisa	Completa	Correto
Violoncelo	“Serenade For Strings” – Norman Leyden (Séc. XX)	Poucas Referências	Incompleta	Correto

● Análise da Atividade de motivação

A Tabela 4 contém os dados relativos à atividade de motivação da disciplina de Formação Musical, relativos às turmas de 8ºAno. As obras escolhidas referem-se ao período Barroco, Romantismo e Séc. XX. Dois alunos não fizeram a pesquisa sobre a contextualização das obras e outros dois apresentaram pouca informação. A grande maioria dos alunos analisou a obra, seguindo os parâmetros do guião da atividade e conseguiram identificar a tonalidade, a métrica, o ritmo principal e os intervalos utilizados, à exceção de alguns alunos que mostraram dificuldades em conseguir identificar alguns parâmetros.

Relativamente à transposição musical, por se tratar de um conceito novo, que apenas foi lecionado este ano, na turma do 8ºAno do Regime Integrado, todos os alunos realizaram o exercício de forma correta, enquanto na turma do Regime Supletivo, apenas uma aluna conseguiu realizar este exercício.

Nas apresentações das obras à turma, constatou-se um geral nervosismo por parte dos alunos, mas todos encararam a atividade com seriedade. Os alunos referiram, em conversa informal, que não é comum tocarem uns para os outros, a não ser em audições, normalmente de classe, e que o facto de o terem que fazer na aula de Formação Musical “é interessante porque ficam a conhecer melhor os colegas e as suas potencialidades, ao nível do instrumento musical”. Tratando-se de uma escola do Ensino Artístico Especializado, seria bom que os alunos pudessem assistir às audições uns dos outros de modo a não chegarem ao 8ºAno (4ºGrau) e não fazerem ideia dos instrumentos que os colegas tocam. A implementação de Audições de turma, ainda que com realização esporádica, poderá ser uma mais-valia do ponto de vista cultural e artístico.

3.5.3. Aulas lecionadas

Os conteúdos abordados nas aulas lecionadas foram previamente acordados com a professora cooperante, de forma a organizar e planear melhor as aulas de Formação Musical. Apesar do Projeto de Intervenção recair para as turmas do 8ºAno (4ºgrau) de Formação Musical, foram lecionadas aulas ao nível preparatório 1º e 2º Ano (iniciação musical) e ao 8º Ano (4º grau). As aulas lecionadas ao 8ºAno (4º grau) estiveram, na sua maioria, voltadas para o Projeto de Intervenção que sempre que fosse possível, aliava a prática instrumental à componente teórica.

3.5.4. Planificação de Aula Lecionada

Tabela 7 – Planificação de Aula Lecionada – F.M.

PLANIFICAÇÃO DE AULA – FORMAÇÃO MUSICAL (8ºAno / 4ºGrau)		
Escola: Conservatório de Música do Porto	Turma: 8ºAno Supletivo – 4º Grau	Professora Estagiária: Tânia Pinho
Local da aula: Sala 0.06	Duração: 90'	Data: 22/03/2022
RECURSOS MATERIAIS		CONTEÚDOS DA APRENDIZAGEM
Quadro Branco, Marcador, Piano, Caderno Diário, Lápis, Partituras e Respetivos Instrumentos Musicais.		Entoação; Solfejo; Ditado Rítmico com notas dadas; Acordes; Intervalos; Escalas Maiores e Menores;
OBJETIVOS		
<ul style="list-style-type: none"> - Interpretar no próprio instrumento musical, um excerto à primeira vista; - Relacionar a aprendizagem do seu instrumento musical com os conceitos lecionados na aula de Formação Musical; - Reconhecer e Identificar frases melódicas interpretadas pelos colegas; - Entoar essas mesmas frases e escrever o ritmo associado; - Transcrever uma frase musical num intervalo de 2ªM ascendente; - Reconhecer, identificar e interpretar conceitos no seu próprio instrumento (Intervalos, Ritmos e Leituras à Primeira Vista) - Reconhecer, identificar e construir os vários tipos de Acordes de 3 sons (Maior, menor, diminuto e aumentado); 		
ESTRATÉGIAS E ATIVIDADES A DESENVOLVER		
Atividade – I		Ficha de Atividades – 70 min.
<p>A aula iniciou com a realização de uma ficha de atividades. A ficha continha vários exercícios para os alunos desenvolverem competências de Formação Musical utilizando (sempre que possível) o próprio instrumento musical. O excerto musical foi escolhido por uma aluna apresentado na atividade de motivação.</p>		
Atividade – II		Laboratório Musical – 20 min.
<p>A segunda parte da aula conta com um Laboratório Musical com uma série de questões da linguagem musical, em que os alunos exemplificaram através do seu instrumento ou cantando. O objetivo deste Laboratório foi pôr em prática a transdisciplinaridade, estabelecendo relações entre conteúdos teóricos e de execução musical. Foram colocadas as seguintes questões:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Qual a Armação de Clave de Lá Maior? Alguém pode tocar a escala no instrumento? 2) Qual é a Escala relativa menor natural da Escala de Lá Maior? Quem pode tocar? 3) Se eu alterar o 7º grau a essa Escala, como denomino a escala? Quem pode tocar? 4) A Escala menor melódica desta tonalidade é composta por quais alterações? Alguém pode tocar? 5) Num compasso em 6/8, qual é o número máximo de colcheias? Como faço a marcação do compasso? Alguém pode criar um ritmo para preencher dois compassos? Que figuras foram utilizadas? (utilizar figuras rítmicas de acordo com o 4ºGrau – ex: tercina, síncopa, colcheia com ponto e três semicolcheias, galope) 6) Neste exercício todas as alunas tocam ou cantam. A finalidade não é dizerem a nota, mas sim tocarem ou cantarem. Estou na nota Ré, quero tocar o intervalo de 5ªPerfeita ascendente. Qual é a nota? (Lá). Agora desta nota quero uma 3ªm descendente. (Fá#) Desta nota quero uma 2ªM ascendente. (Sol#) Desta nota quero uma 4ªP ascendente (Dó#). Desta nota quero uma 3ªM descendente (Lá). Desta nota quero uma 6ªM ascendente (Fá#). Por último quero meio-tom cromático descendente (Fá). 7) Neste exercício as alunas completam os Acordes de três sons, sendo que uma terá a nota fundamental e as outras vão ter que tocar as restantes notas até formarem o acorde (Maior, menor, diminuto e aumentado). Começo na nota Sol. Que notas são precisas para formar o acorde Maior, a partir de Sol? (Sol, Si, Ré). Quem tem que mudar a nota para ficar um acorde menor? (a terceira, passa a Sib). E para um acorde diminuto? (a terceira e a quinta, Sib e Réb). E para um aumentado? (a terceira e a quinta, Si e Ré#). Conseguem fazer o mesmo para a fundamental em Mi? (Mi, Sol#, Si). 		

IV. Resultados e Análise de Dados

4.1. Recolha e Análise de Dados às turmas envolvidas

A intervenção pedagógica contou com dois inquéritos por questionário, um inicial e outro final, com o objetivo de entender qual a opinião dos alunos sobre a realização de atividades que fomentem a prática musical e, se essas atividades os motivam para a aprendizagem durante as aulas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes e conduzem a melhores aprendizagens.

O inquérito por questionário abrangeu um grupo de 16 alunos, correspondentes à turma do 10º Ano da disciplina de História da Cultura e das Artes e 15 alunos, correspondentes às turmas de 8º Ano da disciplina de Formação Musical.

Para melhor compreensão dos resultados obtidos, este capítulo subdivide-se em duas partes, sendo a primeira referente à disciplina de História da Cultura e das Artes e a segunda à disciplina de Formação Musical. As questões realizadas são muito semelhantes em ambas as disciplinas, mas como se tratou de atividades um pouco diferentes e como a faixa etária também é diferente, considerou-se mais objetivo e claro assumir esta divisão.

4.1.1. Inquérito Inicial e Final à turma de História da Cultura e das Artes

- **Inquérito Inicial:**

Este Inquérito por Questionário Inicial (Anexo 3) foi realizado com o objetivo de conhecer a opinião dos alunos à cerca da realização de atividades que fomentem a prática musical, utilizando o próprio instrumento na disciplina de História da Cultura e das Artes, bem como conhecer a opinião sobre a própria disciplina que frequentam. O inquérito foi realizado a 14 alunos.

Depois da Identificação dos alunos, contendo o nome, a idade e o instrumento que tocavam foi colocada a seguinte questão: “1- Achas que faz sentido usar o instrumento que tocas nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música?” à qual todos os alunos responderam “Sim”. Ainda na mesma questão era pedido, através de uma resposta aberta, que justificassem a opção e eis algumas respostas:

Tabela 8 – Resposta dos Alunos à questão nº1 do Inquérito Inicial – H.C.A.

Aluno 1	“Eu acho que faz sentido usar o nosso instrumento na aula de HCA porque assim fazemos o que gostamos enquanto aprendemos história e temos a oportunidade de mostrar aos nossos colegas de turma o que tocamos e o que sabemos sobre as peças que interpretamos e assim, também podemos aprender uns com os outros”.
Aluno 2	“Acho que é uma maneira dos nossos colegas ficarem a conhecer melhor cada instrumento e também é uma forma de interagir uns com os outros.”
Aluno 3	“Acho que faz sentido utilizar o nosso instrumento nesta aula porque desta forma dá para conhecer melhor as nossas obras para as pudermos interpretar e também é interessante poder partilhar o nosso conhecimento com os colegas.”
Aluno 4	“Os instrumentos constituem uma parte fundamental da história da música, porque sem instrumentos não haveria maneira de fazer música, por isso, ao estarmos a estudar num Conservatório de Música, onde tencionamos ter um futuro na música, seria importante aprender sobre os instrumentos de forma individual, mas também passar esse conhecimento uns aos outros, para que todos possam aprender mais.”
Aluno 5	“Acho que faria sentido pois era uma forma de inovar as aulas de HCA, existindo partilha de todos.”

À pergunta “2- Gostavas de realizar atividades nesta disciplina em que pudesses tocar o teu instrumento com o objetivo de aprenderes mais sobre as obras em estudo?” Apenas 1 aluno respondeu “Não”, o que motivou ainda mais a autora para a realização de atividades de prática musical, visto que os alunos pareceram interessados. À pergunta “3- Achas que o facto de tocar exemplos/ extratos de obras musicais na disciplina de HCA aumentava a tua motivação para o estudo da mesma disciplina?” Todos os alunos responderam “Sim”.

À pergunta “4 – Quão importante consideras a utilização frequente do instrumento, fora das disciplinas que exigem a sua prática (como o caso das aulas de instrumento e classe conjunto)?” a maioria dos alunos respondeu “Extremamente Importante” e “Bastante Importante”. Sendo alunos do Ensino Artístico Especializado, era de esperar que o instrumento fosse utilizado muitas vezes fora das disciplinas que exigem a sua prática, até pela questão do estudo individual de cada aluno, mas 2 dos alunos consideraram essa prática “Pouco Importante”.

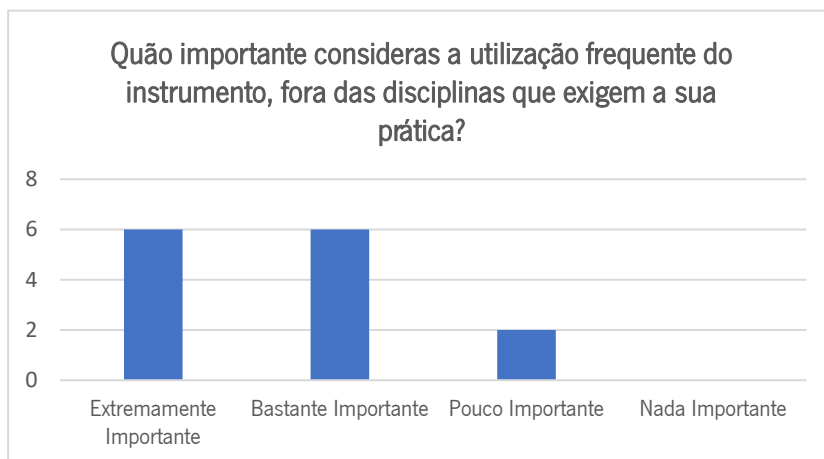


Gráfico 4 - Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Inicial – H.C.A.

À pergunta “5 – Seria motivador e facilitador, inserir momentos de performance no decorrer da aula de História da Cultura e das Artes com o objetivo de adquirires conhecimentos de História da Música?” apenas 1 aluno respondeu “Não”. A última questão deste questionário era “6 – Quanto importante é para ti a disciplina de História da Cultura e das Artes na tua formação enquanto jovem-músico?” e todos os alunos consideraram que era “bastante Importante” ou “extremamente importante”.

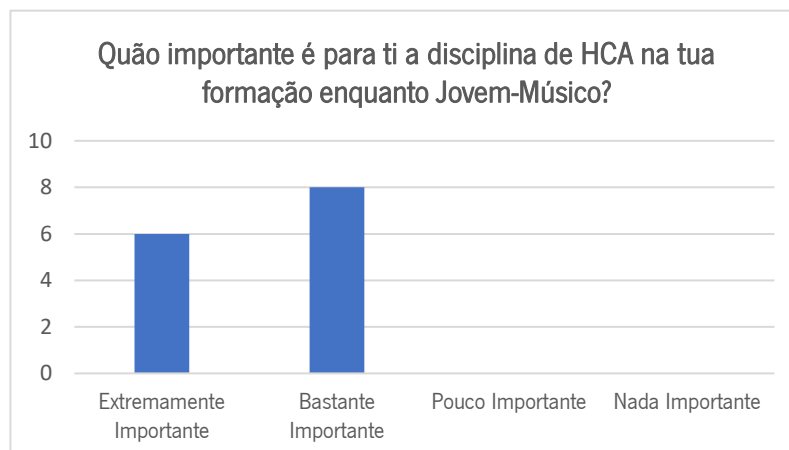


Gráfico 5 - Resultado das Respostas à questão nº6 do Inquérito Inicial – H.C.A.

➤ Breve Apontamento:

Este inquérito inicial demonstra que a maior parte da turma considera importante a realização de atividades que fomentem a prática musical, no próprio instrumento que estudam e que acham motivador inserir momentos de performance no decorrer da aula de História da Cultura e das Artes. Todos os alunos consideram que esta disciplina é Extremamente Importante/ Bastante Importante para a formação deles enquanto jovens músicos.

- **Inquérito Final:**

Este Inquérito por Questionário (Anexo 4) foi realizado no final da Prática Pedagógica com o objetivo de aferir a opinião dos alunos à cerca das atividades realizadas na disciplina, durante a Intervenção da professora estagiária. O inquérito foi realizado a 16 alunos, pertencentes à turma de 10ºAno de Integrado, no entanto só 15 alunos é que responderam.

Depois da Identificação dos alunos, foi colocada a questão “1 – Achas que o facto de incluir atividades que fomentem a prática musical nesta disciplina aumentou o teu gosto, interesse e motivação para o estudo da mesma?” Todos os alunos responderam “sim”. À pergunta “2- Todo o Trabalho de pesquisa e análise sobre a obra que escolheste para apresentar aos teus colegas, foi importante para conheceres o seu estilo e contexto de criação?” Todos os alunos responderam “sim”.

À pergunta “3- Quão importante foi para ti a apresentação/interpretação da obra em estudo?” Dois alunos responderam “Extremamente importante” e 12 alunos responderam “Bastante Importante”. Esta pergunta tinha que ser justificada e eis algumas respostas:

Tabela 9 – Resposta dos Alunos à questão nº3 do Inquérito Final – H.C.A.

Aluno 1	“Este é o meu primeiro ano em canto e nunca tinha realizado um trabalho de pesquisa deste nível. Agora entendo melhor a minha obra e irei fazer a pesquisa da contextualização para as próximas obras que for cantar.”
Aluno 2	“Senti mais confiança e gostei do facto dos meus colegas assistirem à minha interpretação. Aprendi coisas sobre a minha obra que não conhecia e facilitou-me no estudo do instrumento”.
Aluno 3	“Estava com dificuldades em termos de interpretação e com a contextualização e análise da obra, assimilei conceitos que me facilitaram o estudo. Foi muito importante para a minha performance.”
Aluno 4	“Como não conseguia trazer o meu instrumento para a aula, fiz uma gravação no auditório do CMP e o trabalho todo de pesquisa e de preparação da obra ajudou-me a ter um vídeo para próximas avaliações.”
Aluno 5	“Foi bastante importante porque me permitiu conhecer melhor a obra e o compositor e interligar com alguns temas abordados na aula de HCA”.
Aluno 6	“Para além de ter sido muito importante para mim, porque ajudou-me a entender o contexto da minha obra, foi interessante porque alargou o meu conhecimento de cultura musical ao assistir às obras dos meus colegas.”

À pergunta “4- Que contributos te trouxe, a apresentação da obra escolhida?” as opiniões foram variadas, mas todas foram ao encontro do que se pretendia. Não existiu nenhum aluno cuja resposta foi “Nenhum”, logo as atividades realizadas trouxeram contributos para todos os alunos, na disciplina de História da Cultura e das Artes.

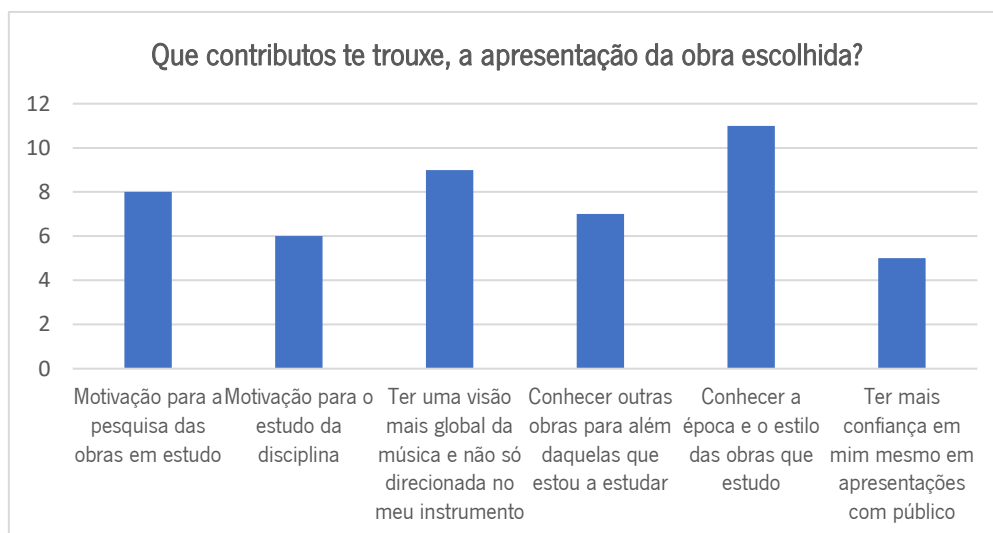


Gráfico 6 - Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Final – H.C.A

À pergunta “4.a- Achas enriquecedor apresentar a tua obra e poder assistir à apresentação dos teus colegas?” Todos os alunos responderam “Sim” alunos acharam enriquecedor a Atividade de Motivação realizada. Continuando nessa Atividade, à pergunta “ A Atividade de Motivação contribuiu para ganhares mais confiança nas tuas próximas apresentações em público?” Apenas 3 alunos responderam “Não” o que demonstra que a atividade realizada contribuiu para os alunos ganharem confiança neles próprios.

A última pergunta era a seguinte: “5- Depois do trabalho realizado achas que faz sentido existirem atividades de prática musical para potencializar a tua aprendizagem na disciplina de História da Cultura e das Artes? Todos os alunos responderam “Sim”. Esta pergunta tinha que ser justificada e eis algumas respostas:

Tabela 10 – Resposta dos Alunos à questão nº5 do Inquérito Final – H.C.A.

Aluno 1	“Porque é enriquecedor para todos, seja os colegas que estão a apresentar seja os colegas que estão a assistir, todos aprendem. Faz sentido existir estas atividades porque para além de ficarmos a conhecer melhor o nosso repertório, também nos ficamos a conhecer melhor uns aos outros”.
Aluno 2	“Foi uma dinâmica diferente das aulas de HCA que potencializava sempre um momento musical no início de cada aula. Fiquei mais motivada para aprender.”
Aluno 3	“Gostei bastante de tocar para os meus colegas e vi instrumentos que não costumo ver no dia-a-dia. Devíamos ter estas atividades todos os anos para existir pesquisa e apresentação de outras obras do nosso estudo.”
Aluno 4	“Nós estamos a estudar para sermos músicos profissionais e temos que estar muito à vontade a executar o repertório e para isso, é necessário sabermos todo o contexto da sua criação. A disciplina de História da Cultura e das Artes é muito importante para a nossa formação. Como os conteúdos dados são referentes a um programa, há instrumentos que não são tão mencionados e assim com as apresentações ficamos a conhecer uma maior diversidade de instrumentos e obras.”
Aluno 5	“Faz sentido existir este tipo de atividades de prática musical porque desperta-nos e motiva-nos para o estudo desta disciplina.”

➤ Breve Apontamento:

Com os dados recolhidos deste inquérito final, verificamos que todos os alunos concordam com o facto de existirem atividades que fomentem a prática musical, no próprio instrumento que estudam, bem como consideram importante pesquisarem a contextualização das obras em estudo. As respostas dadas à importância da apresentação da obra em estudo, foram variadas e muito claras e objetivas. Foi importante entendermos que este tipo de atividades trouxe contributos a todos os alunos e a maior parte dos alunos apontou mais do que um contributo, o que para um professor é muito gratificante saber que os alunos, para além do empenho demonstrado, também conseguiram tirar partido desta Intervenção Pedagógica.

4.1.2. Inquérito Inicial e Final às turmas de Formação Musical

- **Inquérito Inicial:**

Este Inquérito por Questionário Inicial foi realizado com o objetivo de conhecer a opinião dos alunos à cerca da realização de atividades que fomentem a prática musical, utilizando o próprio instrumento na disciplina de Formação Musical, bem como conhecer a opinião sobre a própria disciplina que frequentam. O inquérito foi realizado a 15 alunos, pertencentes à turma de 8ºAno de Integrado e Supletivo.

Depois da identificação dos alunos, contendo o nome, a idade e o instrumento que tocavam foi colocada a seguinte questão: “1- Achas que faz sentido usar o instrumento que tocas nas aulas de Formação Musical?” Apenas 1 aluno respondeu “Não”, todos os restantes responderam “Sim”. Ainda na mesma questão era pedido, através de uma resposta aberta, que justificassem a opção. O único aluno que respondeu que não, não deu nenhuma justificação para esta pergunta. Eis algumas respostas:

Tabela 11 – Resposta dos Alunos à questão n°1 do Inquérito Inicial – F.M.

Aluno 1	“Eu acho que faz sentido utilizar o instrumento nas aulas de formação musical porque a utilização do mesmo poderá nos ajudar a entender melhor os conceitos, bem como transmitir um sentimento de à-vontade e confiança. Poderá ser uma mais-valia porque nos cativava e era uma forma de pudermos ouvir outros instrumentos que não fossem em gravações.”
Aluno 2	“Acho que faria todo o sentido porque assim eu poderia praticar os exercícios da aula de Formação Musical no meu instrumento e isso facilitaria a minha compreensão.”
Aluno 3	“Acho que seria muito fixe utilizarmos o instrumento o que resultava em aulas mais dinâmicas e divertidas. Isso também seria útil para o nosso desenvolvimento a nível do instrumento musical.”
Aluno 4	“Acho que faz sentido porque podíamos aprender e conhecer outros instrumentos, bem como as suas características e o próprio som.”
Aluno 5	“Acho que faz sentido utilizar o instrumento que toco nas aulas de Formação Musical pois poderia ajudar-me a compreender alguns conceitos, como identificação auditiva de notas ou até mesmo um apoio para a entoação e leitura, visto que poderia utilizar a flauta transversal para me auxiliar.”

À pergunta “2- Gostavas de realizar atividades nesta disciplina em que pudesses tocar o teu instrumento com o objetivo de aprenderes mais sobre as obras em estudo?” Dois alunos responderam “Não” e 12 alunos responderam “Sim”.

À pergunta “3- Achas que o facto de tocar exemplos/ extratos de obras musicais na disciplina de Formação Musical aumentava a tua motivação para o estudo da mesma disciplina?” A opinião dividiu-se onde 4 alunos responderam “Não” e 10 responderam “Sim”.

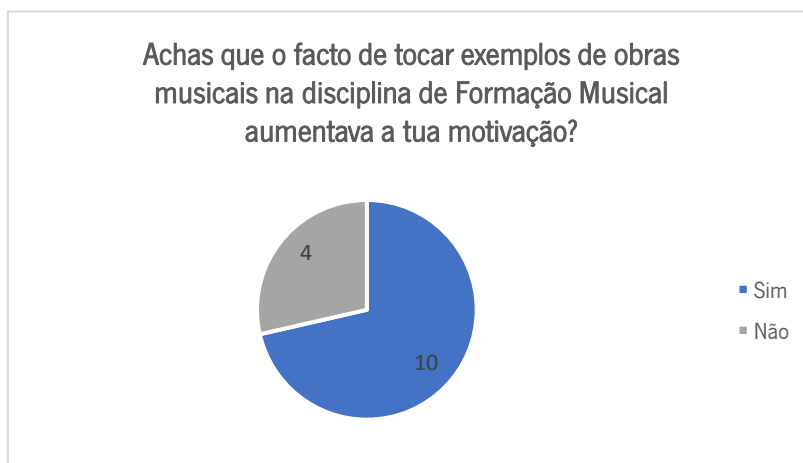


Gráfico 7 - Resultado das Respostas à questão n°3 do Inquérito Inicial - F.M.

À pergunta “4 – Quão importante consideras a utilização frequente do instrumento, fora das disciplinas que exigem a sua prática (como o caso das aulas de instrumento e classe conjunto)?” a maioria dos alunos respondeu “Bastante Importante” e 3 alunos responderam “Extremamente Importante”. Todos consideraram que a prática frequente do instrumento é importante para a sua formação.

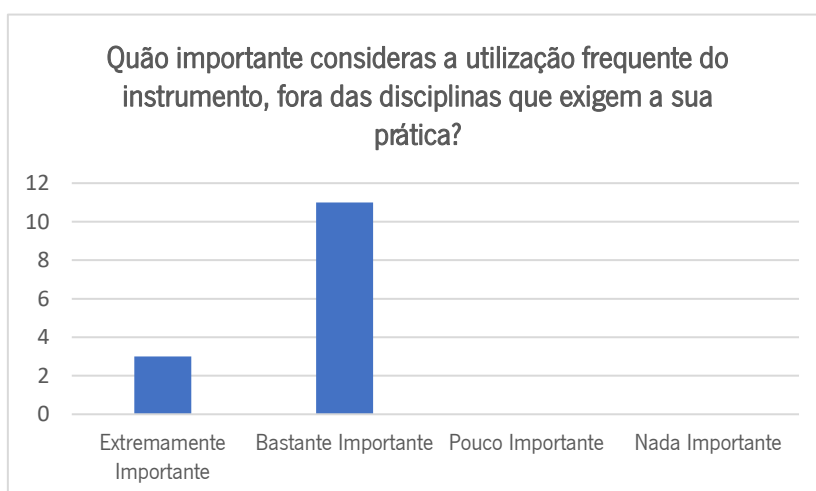


Gráfico 8 - Resultado das Respostas à questão n°4 do Inquérito Inicial - F.M.

À pergunta “5 – Seria motivador e facilitador, inserir momentos de performance no decorrer da aula de Formação Musical com o objetivo de adquirires conhecimentos não só de Formação Musical, mas também sobre o teu instrumento?” apenas 2 alunos responderam “Não”. A última questão deste questionário era “6 – Quão importante é para ti a disciplina de Formação Musical na tua formação enquanto jovem-músico?” e todos consideraram que era “bastante importante” ou “extremamente importante”.

➤ Breve Apontamento

Este inquérito inicial demonstrou que a maior parte dos alunos considera importante a realização de atividades que fomentem a prática musical no próprio instrumento que estudam e que acham motivador inserir momentos de performance no decorrer da aula de Formação Musical. A maior parte dos alunos considera que é importante a utilização do próprio instrumento musical na aula de Formação Musical a fim de ganharem mais à vontade em se apresentarem em público e em conhecerem o repertório que os colegas estão a estudar. Todos os alunos consideram que a disciplina de Formação Musical é extremamente importante ou bastante importante para a formação deles enquanto jovens músicos.

• Inquérito Final

O Inquérito por questionário foi realizado no final da prática pedagógica com o objetivo de aferir a opinião dos alunos à cerca das atividades realizadas na disciplina, durante a minha Intervenção. O inquérito foi realizado a 15 alunos, pertencentes à turma de 8ºAno de Integrado e Supletivo.

Depois da identificação dos alunos, foi colocada a questão “1 – Achas que o facto de incluir atividades que fomentem a prática musical nesta disciplina aumentou o teu gosto, interesse e motivação para o estudo da mesma?” Apenas 1 aluno respondeu que “Não”. A percentagem de alunos que confirmaram que o facto de incluir atividades de prática musical, aumentava o gosto, interesse e motivação para o estudo desta disciplina é de 93%.

À pergunta “2- Todo o trabalho de pesquisa e análise sobre a obra que escolheste para apresentar aos teus colegas, foi importante para conheceres o seu estilo e contexto de criação?”

Apenas 2 alunos responderam que “Não”, ou seja, a maioria dos alunos achou pertinente e importante o trabalho de pesquisa das obras em estudo.

À pergunta “3- Quão importante foi para ti a apresentação da obra em estudo?” Não houve nenhuma resposta “Extremamente importante”, tendo havido 2 alunos que responderam que era “Pouco Importante” e os restantes responderam “Bastante Importante”. Esta questão tinha que ser justificada. Eis algumas respostas:

Tabela 12 – Resposta dos Alunos à questão n.º3 do Inquérito Final – F.M.

Aluno 1	“A Apresentação foi bastante importante para mim porque ajudou-me a entender mais sobre a minha obra e também me ajudou a ficar mais à vontade com uma plateia, neste caso a minha turma.”
Aluno 2	“Gostei de pesquisar e apresentar o contexto e a obra à turma, mas não gostei de ter que a tocar em público. Não me sinto muito à vontade com isso.”
Aluno 3	“Permitiu-me aprender mais sobre o meu repertório e deu-me mais motivação para querer aprender mais.”
Aluno 4	“Tornou a aula muito mais divertida e conseguimos mostrar aos colegas o que estudamos no instrumento e podemos ver o que eles também estudam.”
Aluno 5	“Acho que é importante para valorizarmos o compositor da obra e incentivar os jovens compositores. Também considero importante o conhecimento do contexto da obra pois facilitará a minha interpretação”

À pergunta “4 – Que contributos te trouxe, para a tua formação enquanto jovem-músico, a apresentação da obra escolhida?” as opiniões foram variadas, mas a maior parte dos alunos considerou que a estratégia aplicada conduziu a um conhecimento global do fenómeno musical e permitiu conhecer a época e o estilo das obras ouvidas.

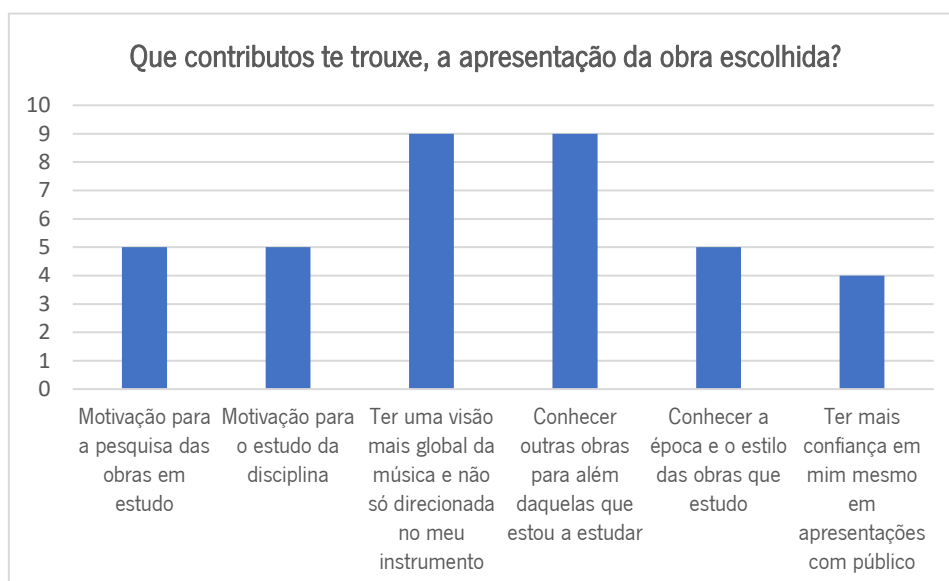


Gráfico 9 - Resultado das Respostas à questão nº4 do Inquérito Final - F.M.

À pergunta “5- Achas enriquecedor apresentar a tua obra e poder assistir à apresentação dos teus colegas?” Apenas 2 alunos responderam “Não”, os restantes alunos acharam enriquecedor a *atividade de motivação* realizada. 12 alunos responderam que “A Atividade contribuiu para ganharem mais confiança para as próximas apresentações”. A pergunta “Depois do Trabalho realizado, o conceito da transposição tornou-se mais claro?”, 12 alunos responderam que “Sim” e 3 alunos responderam que “Não” e constatou-se que os alunos que responderam que não, foram os mesmos a errar o conceito da transposição.

A última questão deste inquérito era “6- Depois do trabalho realizado achas que faz sentido existirem atividades de prática musical para potencializar a tua aprendizagem na disciplina de Formação Musical?” Apenas 2 alunos responderam “Não”. No geral, a maior parte dos alunos considerou importante a realização de atividades que fomentem a prática musical, utilizando o próprio instrumento musical nesta disciplina. A título de exemplo apresentam-se algumas justificações sobre esta questão:

Tabela 13 – Resposta dos Alunos à questão nº6 do Inquérito Final – F.M.

Aluno 1	“Se os professores criarem atividades onde podemos tocar o nosso instrumento, torna a disciplina mais cativante”.
Aluno 2	“Considero importante as atividades que foram realizadas porque a maioria das vezes não sabemos aplicar o conhecimento nas aulas de formação musical e não conseguimos ligar o que aprendemos nessa aula, com o estudo do instrumento.”
Aluno 3	“Eu acho que faz sentido realizar este tipo de atividades porque para além de ganharmos mais confiança em nós mesmos, também conhecemos mais repertório de outros instrumentos, o que faz termos mais cultura musical”.
Aluno 4	“O facto de apresentar a obra não me ajudou na aprendizagem da disciplina de Formação Musical, mas sim a nível do estudo do instrumento e no controle do nervosismo ao tocar em frente à turma”.
Aluno 5	“Acho que este trabalho ajudou a nossa confiança nas apresentações em público e nos exercícios orais da disciplina de Formação Musical”.
Aluno 6	Porque é uma maneira de tornar as aulas mais dinâmicas e divertidas e também de conhecermos as obras que estudamos e as obras que os colegas tocam.”

Considerando a resposta do aluno 1, constata-se que o aluno refere que o facto de tocar o seu instrumento torna a disciplina mais cativante, o que nos leva a considerar que este aluno não compreendeu o motivo essencial pelo qual, eventualmente terá tocado o seu instrumento nas disciplinas de Ciências Musicais: aprendizagens significativas e transdisciplinares.

➤ Breve Apontamento

Este inquérito final demonstrou que as atividades realizadas foram uma fonte importante de aquisição de conhecimentos e contributos para a formação dos alunos. Aliar a prática musical à teoria é uma estratégia que ajuda não só na aprendizagem, mas também nas relações interpessoais enquadradas na abordagem transdisciplinar.

4.1.3. Reflexão Final

Com base nas respostas dadas aos Inquéritos por Questionário Iniciais e Finais, nas disciplinas de História da Cultura e das Artes e Formação Musical, constatou-se que atividades que fomentem a prática musical são consideravelmente importantes na motivação e aprendizagem dos alunos, que demonstraram valorizar essas atividades e conseguiram estabelecer relações entre as várias disciplinas do programa curricular (disciplina de Instrumento, com Formação Musical, com História da Cultura e das Artes, com Análise e Técnicas de composição com até mesmo Organologia, entre outras).

Comparando os resultados obtidos nos Inquéritos Iniciais com os Finais de ambas as disciplinas, verificou-se que as opiniões não foram muito diferentes do esperado, visto que nos Inquéritos Iniciais a maioria dos alunos já considerava que a realização de atividades que exercessem a prática musical, durante as aulas de História da Cultura e das Artes e de Formação Musical, eram importantes para a sua formação enquanto jovens-músicos. Nos Inquéritos Finais, provou-se que de facto as opiniões que os alunos tinham no início, sobre a importância da prática musical durante estas disciplinas se mantiveram.

Assinalam-se ainda os vários contributos que a atividade de motivação trouxe aos alunos, desde a pesquisa das obras em estudo, à motivação para o estudo da própria disciplina em que estavam inseridos, aplicando conhecimentos específicos a uma visão mais global da música, até ao conhecimento de uma vasta diversidade de obras, géneros, compositores e épocas, que culminou numa partilha entre todos.

Salienta-se a forma exemplar como os alunos de ambas as disciplinas aderiram ao projeto, revelando sempre interesse e motivação, mesmo aqueles que inicialmente não se identificaram com as atividades propostas. No primeiro contacto, a maioria dos alunos mostrou entusiasmo e admiração pelas atividades sugeridas e os alunos do 8ºAno, que no currículo ainda não tinham a disciplina de História da Cultura e das Artes, acharam muito importante a pesquisa autónoma sobre a contextualização da obra escolhida bem como a possibilidade de apresentarem as suas obras uns para os outros.

V. Considerações Finais

A realização deste projeto, teve um caráter reflexivo, onde se procurou dar resposta às questões levantadas. O trabalho de investigação e a intervenção pedagógica realizados permitiu concluir que os alunos alvo pertencentes ao Ensino Artístico Especializado da Música, valorizam atividades de prática musical, dentro e fora da sala de aula. Foi possível constatar que a formação transdisciplinar em música ministrada foi um processo natural, tendo em conta a sua natureza complexa. Este tipo de abordagem esteve comprometida com a ética, com uma aprendizagem construtiva, sociocultural e transcendente que procurou alcançar uma formação integral na qual, o pensamento, o sentimento e a ação, dialogaram com as emoções, tanto nos objetivos como nas estratégias de ensino e de aprendizagem (Silva R. , 2021)

Seguiu-se o que está consignado no documento orientador *Aprendizagens Essenciais* onde é dito que as aprendizagens “estão ancoradas numa cultura de escola de autonomia e de trabalho em equipa educativa dos docentes, nomeadamente ao nível do conselho de turma, em que as áreas disciplinares e disciplinas cruzam o que deve ser ensinado e que ações estratégicas devem ser concretizadas, para que os alunos aprendam melhor e de forma mais significativa.” (Despacho 7415/2020, de 24 de Julho)

Foi possível constatar que os alunos gostaram das atividades práticas de interpretação musical propostas em que o cruzamento dos conteúdos plasmados no currículo dos cursos foi evidente e que os alunos concordaram que essas práticas os motivaram não só para o estudo das disciplinas onde foram realizadas – Formação Musical e História da Cultura e das Artes- mas também noutras disciplinas do currículo designadamente Instrumento, Música de Câmara, Análise e Técnicas de Composição e Organologia.

Ficou também demonstrado que a área das Ciências Musicais pode ter um grande contributo transdisciplinar na formação dos jovens-músicos, sobretudo se forem aplicadas estratégias que cruzem conhecimentos do foro teórico com a prática musical. Mais do que transmitir conhecimentos isolados, os alunos tiveram oportunidade de compreender, relacionar e aplicar conteúdos lecionados nas disciplinas de Ciências Musicais com aprendizagens no domínio da interpretação musical.

Em suma, o projeto realizado conduziu à participação ativa dos estudantes envolvidos e permitiu que os seus conhecimentos sobre o fenómeno musical fossem plurais, diversificados e enriquecedores enquanto artistas em formação.

A abordagem transdisciplinar e global realizada permitiu um conhecimento mais profundo do fenómeno musical conducente a um jovem músico em formação que interpreta, no quadro do nível de ensino que frequenta, obras musicais com proficiência técnica e artística, sendo capaz de justificar a sua própria interpretação.

Registe-se ainda a experiência, do ponto de vista do professor estagiário, como enriquecedora, a todos os níveis, quer do ponto de vista profissional quer pessoal, com aprendizagens renovadas, procura de novos projetos e novas ideias, e o desejo de uma contínua reflexão e formação futuras, inerentes à profissão docente.

Referências Bibliográficas

Obras Citadas

- Almeida, J. (2009). *Tese Mestrado - O Repertório Musical Português no Curso Básico do Ensino Especializado. Manual para os 1º e 2º graus da Disciplina de Formação Musical*. Universidade do Minho.
- Amado, M. T. (1999). *O Prazer de Ouvir Música - Sugestões pedagógicas de audições para crianças*. Lisboa: Caminho.
- Apel, W. (1972). *Harvard Dictionary of Music*. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Araujo, P. (2010). *A Pedagogia Musical de Zóltan Kodály*. Dissertação de Pós-Graduação na Universidade Federal do Amazonas.
- Arroyo, A. (1896). *Perfis Artísticos B. Moreira de Sá*. Porto: Typographia Occidental.
- Ata da Varação da Câmara Municipal*. (sessão de 9 de Novembro de 1917). Cota arquivística A-PUB 173.
- Bandeira, F. (2021). *Otimização da prática de escalas como meio de aperfeiçoamento global do aluno*. (T. d. Mestrado, Ed.)
- Benavente, A. C. (1990). *Práticas de Mudanças de Investigação - Conhecimento e Intervenção na Escola Primária*. (29).
- Borges, M. J., & Cardoso, J. M. (2000). *História da Música. Manual do aluno - 1º ano*. Lisboa: Edições Sebenta.
- Branco, J. d. (1995). *História da Música Portuguesa* (2ª Edição ed.). Lisboa: Publicações Europa América.
- Cancela, A., & Resende, D. (2017). *1917 - 2017: A tradição do Piano no Conservatório de Música do Porto. 100 anos de História*. Obtido de <https://artsandculture.google.com/story/GgUB2kyVZkAZLQ?hl=pt-PT>

- Carneiro, H. (2014). *A Integração dos recursos tecnológicos na disciplina de Formação Musical: uma nova abordagem às atividades de leitura e transcrição melódica*. Porto: Dissertação de Mestrado. Universidade Católica Portuguesa.
- Carneiro, H., & Vieira, M. H. (2017). *A disciplina de Formação Musical no ensino especializado da música portuguesa: contributos para a caracterização da sua identidade*. Revista De Estudios e Investigación En Psicología Y Educación(04), 145-150. doi:<https://doi.org/10.17979/reipe.2017.0.04.2769>
- Carvalho, M. (2009). *As práticas pedagógicas na sala de aula e a qualidade do processo ensino-aprendizagem*. Cabo Verde: Tese de Mestrado na Universidade Jean Piaget.
- Caspurro, M. H. (1992). *O Conservatório de Música do Porto, da sua origem a sua integração no estado*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Costa, H. S. (2001). *Uma vida em Concerto*. Porto: Campo das Letras.
- Coutinho, C., Sousa, A., Dias, A., Bessa, F., Ferreira, M., & Vieira, S. (2009). *Action-Research: A Methodological Framework For Educational Practices*. (U. d. Instituto de Educação, Ed.) Revista de Psicologia, Educação e Cultura, XIII, 26.
- Delgado, A. (2002). *A Sinfonia em Portugal*. Lisboa: Editorial Caminho, Caminho da Música.
- Delors, J. (1996). *Learning: the treasure within; report to UNESCO of the International Commission on Education for the Twentyfirst Century*. Paris: UNESCO.
- Elliot, J. (1991). *Action Research for Educational Change*. Open University Press.
- Ferreira, M. P. (2009). *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas.
- Freitas Branco, L. (1987). *José Vianna da Motta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Freitas Branco, L. (s.d.). *Tratado de Harmonia*. Lisboa: Sasseti, 1ª edição.
- Gimenes, M. (2017). *Do caráter Transdisciplinar dos sistemas interativos musicais*. Conferência para o Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora, Unicamp.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V. (1994). *História da Música Ocidental* (6ª Edição ed.). (A. J.S., & L. A., Edits.) Gradiva Publicações, S.A.

- Honing, H. (2006). *On the growing role of observation, formalization and experimental method in musicology*. Empirical Musicology Review 1, nº1.
- Hughes, A. (1954). *New Oxford History of Music - Early Medieval Music Up to 1300*. Oxford University Press - London, New York and Toronto: Geoffrey Cumberlege.
- Iria, A. (2011). *O ensino da música em Portugal – desde 25 de Abril de 1974*. Dissertação de Mestrado: Universidade de Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte.
- Latorre. (2007). *La investigación-acción: conocer e cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Editorial Graó.
- Leman, M. (2007). *Musical Creativity Technology and Social Interaction*. Shaping Future FET Proactive Initiatives, Emerging Research Topics, European Commission, Information Society and Media.
- Liberal, A. M., Pereira, R., & Andrade, S. (2009). *Casas da Música no Porto - 1º Volume: Séculos XVIII e XIX*. Porto: Fundação Casa da Música.
- Lima, d. F., Morin, E., & Nicolescu, B. (2 - 6 de Novembro de 1994). *Carta da Transdisciplinaridade*. (Adotada no Primeiro Congresso Mundial de Interdisciplinaridade no Convento de Arrábida).
- Lopes, G. V., & Ferreira, M. P. (2016). *Cantigas de seguir - Modelos Occitânicos e Franceses*. Obtido de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/contrafacta.asp>
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., & Júdice, N. (2011). *Cantigas Medievais Galico-Portuguesas*. Obtido de Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Projeto Litera: <https://cantigas.fcsh.unl.pt/listacantigas.asp>
- Macedo, A. (2016). *Teoria e Prática nas aulas de Formação Musical e História da Cultura e das Artes*. Tese de Mestrado, Universidade do Minho.
- Moraes, M. C. (2008). *Ecologia dos Saberes: complexidade, transdisciplinaridade e educação: novos fundamentos para iluminar novas práticas educacionais*. São Paulo: Antakarana/WHH – Willis HarmanHouse.
- Moreira, J. M. (2001). *Ensinar História, Hoje*. Revista da Faculdade de Letras e História.
- Nery, R. V. (1986). *A Musicologia e a Prática da Música Antiga*. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical 48, pp. 18-20.
- Nery, R. V. (2014). De Moreira de Sá a Michael Zilm: um mosaico de grandes regentes. Em I. N.-C. Moeda (Ed.). Lisboa.

- Nery, R. V., & Castro, P. F. (1991). *História da Música*. (C. S. Portuguesa, Ed.) Lisboa: Imprens Nacional - Casa da Moeda.
- Nicolescu, B. (1999). Um Novo Tipo de Conhecimento - Transdisciplinaridade. *1º Encontro Catalisador do CETRANS*, pp. 9-25.
- Nogueira, I. (Outubro de 2013). Transdisciplinaridade em Filosofia no Ensino Secundário. (U. d. Interior, Ed.)
- Parejo, E. J. (2008). *Escuta Musical: uma estratégia transdisciplinar privilegiada para o Sentipensar*. (T. d. Douturamento, Ed.) Pontifícia Universidade Católica - São Paulo.
- Parncutt, R., Kessler, A., & Zimmer, F. (2004). *Aims and Ethos of CIM 04*. Conference on Interdisciplinary Musicology. Graz, Austria. Khil.
- Paynter, J., & Aston, P. (1970). *Sound and Silence*. Londres: Cambridge University Press.
- Pinheiro, J. (1999). *A iniciação instrumental: o necessário e o suficiente*. APEM, nº100, pp. 19-25.
- Pinheiro, J. (2000). *O instrumento ao serviço do desenvolvimento musical da criança*. Educação Musical. Revista APEM, nº104.
- Pinto, A. I. (2020). *História da Cultura e das Artes - Módulos 1 a 5 - Ensino Profissional*. Porto Editora.
- Pinto, S. (2014). *Tratamento do Arquivo do Conservatório de Música do Porto*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Pombo, O. (2005). *Interdisciplinaridade e Integração dos Saberes*. LIINC em Revista 1, no.1.
- Porto, C. d. (1917). *Algumas Palavras Proferidas pelo seu director B. V. Moreira de Sá na Sessão Inaugural de 9 de Dezembro de 1917*. Casa Moreira de Sá Editora.
- Porto, C. M., & Porto, C. M. (2017-2021). Projeto Educativo.
- Ribeiro, A., & Vieira, M. (2010). *O ensino da música em regime articulado: projeto de investigação ação no Conservatório do Vale do Sousa*. In XIX Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical.
- Rocha, M. I. (2007). *O Conservatório de Música do Porto - 90 anos*. Revista de Educação Musical, nº27, jan./mar.
- Roldão, M. (2000). *Currículo e gestão das aprendizagens: as palavras e as práticas*. pp. 7-25.

- Santos, A. (2008). *Complexidade e Transdisciplinaridade em Educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido*. Revista Brasileira de Educação n°13, Art. 37. doi:<https://doi.org/10.1590/S1413-24782008000100007>
- Santos, J. R. (s.d.). *A Investigação - Ação e o desenvolvimento de práticas educativas e de liderança educacional conducentes à eficácia nas escolas*. Universidade Aberta.
- Santos, T. (2013). *A regulação do ensino vocacional da música. Um estudo sobre o regime articulado na perspetiva dos atores*. Dissertação de Mestrado: Instituto Superior de Educação e Ciências. Unidade Científico-Pedagógica de Ciências da Educação.
- Schafer, M. (1974). *The New Soundscape*. Universal Edition, Berandol Music Limited.
- Silva, D. (1999). *Marcos Conceituais para o Desenvolvimento da Interdisciplinariedade - o paradigma transdisciplinar: uma perspetiva metodológica para a pesquisa ambiental*.
- Silva, R. (2021). *Transdisciplinaridade, uso de software de simulação e vídeo no desenvolvimento da coaprendizagem e de inter-relações entre Educação Matemática, Científica, Musical e Socioambiental*. Fortaleza, Brasil: Tese de Pós-Graduação - Universidade Federal do Ceará.
- Soares, D. (2012). *O ensino da Música no 1.º Ciclo do Ensino Básico: Das orientações da tutela à prática lectiva*. Dissertação de Mestrado em Supervisão Pedagógica e Formação de Formadores, Universidade de Coimbra.
- Sousa, C. (2019). *Uma audição por dia não sabe o bem que lhe fazia: projeto educativo transdisciplinar em História da Cultura e das Artes*. Universidade de Aveiro.
- Souza, A. G. (2003). *Interdisciplinaridade e Transdisciplinaridade no conhecimento musical*. Goiania: II Seminário de Pesquisa em Música da UFG.
- Swanwick, K. (1979). *A Basis for Music Education*. Londres: Routledge.
- Szony, E. (1996). *A Educação Musical na Hungria através do Método Kodály*. São Paulo.
- Toscano, M. (1992). *A Sinfonia à Pátria de Viana da Mota: latência de modernidade?* in Revista Portuguesa de Musicologia, II, p.185-198.
- Tramontina, L. (s.d.). *Uma análise Crítica do Ensino de História da Música na Graduação Norte-Americana e as suas possíveis contribuições à Academia Brasileira*. Universidade de São Paulo.
- Vários. (1947). *In Memoriam Bernardo V. Moreira de Sá*. Porto: Livraria Tavares Martins.

- Vasconcelos, A. Â. (2012). *Políticas e atores na educação artística-musical: das hierarquias às independências colaborativas*. Guimaramus - Políticas Educativas e Pedagogia Musical.
- Vieira, A. (2003). *Ensino especializado da música numa escola privada. Centralidade (s) e liderança do director pedagógico*. Dissertação de Mestrado: Universidade do Minho. Instituto de Educação e Psicologia.
- Vieira, A., Bataloso, J., & Moraes, M. (2012). *A esperança da pedagogia: Paulo Freire – consciência e compromisso*. Brasília: Liber Livro.
- Vilares, R. (2015). *Um Sagrado Enlevo: Moreira de Sá e o culto da música de câmara no Porto*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro.
- Zuber-Skerritt, O. (1992). *Action Research in Higher Education: examples and reflections*. London: Kogan Page.

- [1835] Decreto-Lei de 5 de Maio de 1835 – Criação do Conservatório de Música de Lisboa.
- [1919] Decreto-Lei nº5546 de 9 de Maio de 1919 – Restrutura o Conservatório Nacional e define os planos relativos ao ensino da música.
- [1924] Decreto-Lei 10424 de 31 de Dezembro - Atribuída validade oficial aos certificados de exames e diplomas de cursos efetuados no referido Conservatório.
- [1930] Decreto-Lei nº 18881 de 25 de Setembro – Reestruturação do sistema de ensino da Música.
- [1964] Decreto-Lei nº 45810, de 9 de Julho – Expansão e Organização curricular das 4 classes e o ensino primário é ampliado para mais duas classes.
- [1967] Decreto-Lei nº47 587/67 de 10 de Março, surge a possibilidade de se realizarem “experiências pedagógicas” nos conservatórios e em escolas de missão idêntica de forma a adaptar planos de estudo, programas curriculares e metodologias de ensino à realidade do ensino.
- [1972] Decreto-Lei nº 519/72 – O Conservatório de Música do Porto passa a reger-se pelo Conservatório Nacional.
- [1983] Decreto-Lei nº 310/83 de 1 de Julho - Insere o ensino artístico nos moldes do ensino genérico através da reconversão dos Conservatórios de Música em Escolas Básicas e Secundárias. Cria as Escolas Superiores de Música inseridas na estrutura do Ensino Superior Politécnico.
- [1988] Decreto-Lei nº 397/88 de 1 de Julho – Introdução dos 3 graus de Ensino (elementar, complementar e superior) para todos os instrumentos.
- [1990] Decreto-Lei nº 344/1990, de 2 de Novembro - Define o Sistema de Ensino da Música sendo Genérico, Vocacional, Extraescola e com medidas especiais.
- [1998] Portaria n.º 693/98 de 3 de setembro – Define os grupos e subgrupos das disciplinas curriculares dos cursos do ensino vocacional da música e aprova o respetivo elenco de habilitações para a docência.
- [2000] Portaria n.º 833/2000 de 22 de setembro – Aprova os planos de estudos e regulamenta os cursos bietápicos de licenciatura em Música, variante de Canto, Música, variante de Canto Gregoriano, Música, variante de Composição, Música, variante de Direção Coral, Música, variante de Formação Musical, Música, variante de Instrumento, da Escola Superior de Música de Lisboa.

[2012] Portaria nº243-B/2012, de 13 de Agosto - estabelece a criação dos cursos secundários artísticos especializados de Dança, Música, Canto e Canto Gregoriano e aprova os planos de estudos.

[2020] Despacho n.º 7415/2020 de 24 de julho – Homologa as Aprendizagens Essenciais das disciplinas da componente de formação científica dos cursos artísticos especializados do ensino secundário e de Formação Musical das áreas de Música e de Dança dos cursos artísticos especializados do ensino básico.

Anexo 1: Declaração para Efeitos de Autorização de Identificação



Declaração para Efeitos de Autorização de Identificação

Nos termos previstos na Parte 1, nº18 do Despacho RT-31/2019 da Universidade do Minho, declara-se que a estagiária Tânia Cristina Ferreira de Pinho, portadora do cartão de cidadão 15009371, está autorizada a identificar o Conservatório de Música do Porto, no âmbito do seu relatório de estágio, por tempo indeterminado, salvaguardando o anonimato dos alunos intervenientes.

Porto, 11 de Novembro de 2021

Diretor do Conservatório de Música do Porto

ANTÓNIO MANUEL
GOMES MOREIRA JORGE

Assinado de forma digital por ANTÓNIO
MANUEL GOMES MOREIRA JORGE
Dados: 2021.11.12 09:27:56 Z

Anexo 2: Atividade de Motivação da disciplina de Formação Musical



Universidade do Minho – Estágio Profissional
Professora Estagiária: Tânia Pinho

Apontamentos sobre uma obra do meu Reportório

A presente tarefa é referente a uma obra do Reportório que estás a estudar. Deverás escolher uma obra e responder às questões abaixo. A atividade consiste na apresentação da obra e na interpretação de um pequeno excerto/ frase melódica (entre 8 a 10 compassos) na aula de Formação Musical. A finalidade é saberes mais sobre o reportório que tocas e partilhares esse conhecimento com os teus colegas. Agradeço desde já a tua participação, Bom Trabalho!

1. Identificação:

Nome: _____ Idade: _____ Instrumento: _____

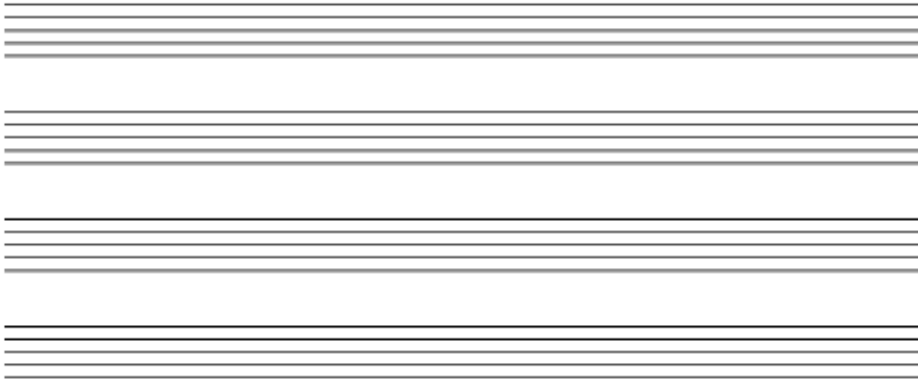
2. Contextualização da Obra:

- a) Período: _____
- b) Compositor: _____
- c) Título: _____

3. Sobre o compositor (alguns apontamentos biográficos, a época em que viveu, o seu estilo musical).

4. Dados sobre a obra (data e contexto da sua composição). Aspectos relevantes.

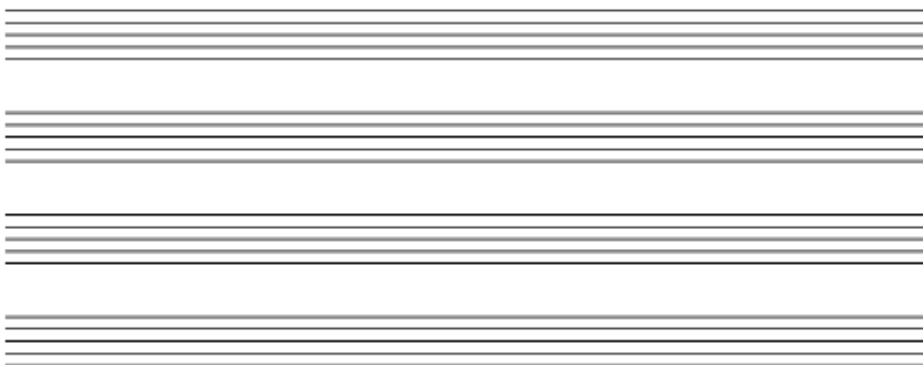
5. Transcreve o excerto da obra que vais executar na apresentação à turma e indica os compassos.



6. Foca-te só neste excerto e responde às seguintes questões:

- a) Tonalidade: _____
- b) Ritmo Principal: _____
- c) Métrica: _____
- d) Quais os Intervalos mais utilizados? _____

7. Transpõe o teu excerto para uma 2ª Maior Ascendente. Procede a todas as alterações necessárias.



Anexo 3: Inquérito Inicial por Questionário da disciplina de História da Cultura e das Artes



Universidade do Minho – Estágio Profissional
Professora Estagiária: Tânia Pinho

Questionário aos alunos

O Presente questionário constitui um instrumento de recolha de dados para o Projeto de Intervenção Pedagógica com o tema "Para uma formação Transdisciplinar dos Jovens Músicos: o contributo da área das Ciências Musicais", desenvolvido no âmbito da Unidade Curricular de Estágio Profissional do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música - Ciências Musicais. A sequência de questões tem como objetivo conhecer e compreender a tua perspetiva sobre a utilização do instrumento musical nas disciplinas de Ciências Musicais, nomeadamente em História da Cultura e das Artes – História da Música. Desde já agradeço a tua colaboração.

1. Identificação:

Nome: _____ Idade: _____ Instrumento: _____

2. Achas que faz sentido usar o instrumento que tocas nas aulas de História da Cultura e das Artes – História da Música?

Sim

Não

a. Porquê?

3. Gostavas de realizar atividades nesta disciplina em que pudesses tocar o teu instrumento com o objetivo de aprenderes mais sobre as obras em estudo?

Sim

Não

4. Achas que o facto de tocar exemplos/extratos de obras musicais na disciplina de HCA aumentava a tua motivação para o estudo da mesma disciplina?

Sim

Não

5. Quão importante consideras a utilização frequente do instrumento, fora das disciplinas que exigem a sua prática (como o caso das aulas de instrumento e classe conjunto)?

- Extremamente Importante;
- Bastante Importante;
- Pouco Importante;
- Nada Importante;

6. Seria motivador e facilitador, inserir momentos de performance no decorrer da aula de HCA com o objetivo de adquirires conhecimentos de História da Música?

Sim Não

7. Quão importante é para ti a disciplina de HCA na tua formação enquanto Jovem Músico?

- Extremamente Importante;
- Bastante Importante;
- Pouco Importante;
- Nada Importante;

a. Porquê?

8. Tens alguma sugestão a fazer sobre esta temática? Tens alguma ideia sobre uma atividade que poderia resultar nas aulas de História da Cultura e das Artes, tendo em conta a utilização do teu instrumento?

Anexo 4: Inquérito Final por Questionário da disciplina de História da Cultura e das Artes



Universidade do Minho – Estágio Profissional
Professora Estagiária: Tânia Pinho

Questionário Final aos alunos

O Presente questionário constitui o segundo instrumento de recolha de dados para o Projeto de Intervenção Pedagógica com o tema "Para uma formação Transdisciplinar dos Jovens Músicos: o contributo da área das Ciências Musicais", desenvolvido no âmbito da Unidade Curricular de Estágio Profissional do 2º ano de Mestrado em Ensino da Música - Ciências Musicais. A sequência de questões tem como objetivo comparar os resultados entre o primeiro questionário e as atividades que foram propostas ao longo do ano. Desde já agradeço a tua colaboração.

Identificação do Aluno: _____

1. Achas que o facto de incluir atividades que fomentem a prática musical nesta disciplina, aumentou o teu gosto, interesse e motivação para o estudo da mesma?

Sim

Não

2. Todo o trabalho de pesquisa e análise sobre a obra que escolheste para apresentar aos teus colegas, foi importante para conheceres o seu estilo e contexto de criação?

Sim

Não

3. Quão importante foi para ti a apresentação/ interpretação da obra em estudo?

Extremamente Importante;

Bastante Importante;

Pouco Importante;

Nada Importante;

3.1. Porquê?



4. Que contributos trouxe, para a tua formação enquanto Jovem Músico, a apresentação/interpretação da obra escolhida?

- Motivação para a pesquisa das obras em estudo;
- Motivação para o estudo da disciplina de História da Cultura e das Artes;
- Conhecer a época e o estilo das obras que estudo;
- Ter uma visão mais global da música e não só direcionada na destreza técnica do meu instrumento;
- Conhecer outras obras para além daquelas que estou a estudar;
- Nenhum;
- Outros: _____

a. Achas enriquecedor apresentar a tua obra e poder assistir à apresentação das obras dos teus colegas?

Sim

Não

b. Essa atividade contribuiu para ganhares mais confiança para as tuas próximas apresentações/audições?

Sim

Não

5. Depois do trabalho realizado achas que faz sentido existirem atividades de prática musical para potencializar a tua aprendizagem na disciplina de História da Cultura e das Artes?

Sim

Não

a. Porquê?
