



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA DISCIPLINA
DE CLASSES DE CONJUNTO / CORO - 1º e 2º GRAUS DO
ENSINO VOCACIONAL DA MÚSICA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

Luísa Manuela Costa Rodrigues

ESCOLA DAS ARTES

Porto, abril de 2015



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

A MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA DISCIPLINA
DE CLASSES DE CONJUNTO / CORO - 1º e 2º GRAUS DO
ENSINO VOCACIONAL DA MÚSICA

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa para
obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música

Por Luísa Manuela Costa Rodrigues

Trabalho efetuado sob a orientação de

Pedro Miguel Pereira Monteiro

Porto, abril de 2015

Agradecimentos

Ao Reverendo Pe. Joaquim Machado Mesquita pela dedicação e encorajamento. Obrigado pelo apoio transmitido, pela amizade e essencialmente pelo estímulo prestado na concretização desta dissertação.

Ao Professor Doutor Pedro Monteiro pela disponibilidade, preocupação e dedicação prestada na supervisão e orientação desta dissertação.

Aos Conservatórios de Música Calouste Gulbenkian de Braga e Conservatório de Música Silva Monteiro do Porto pela disponibilidade prestada na facultação de documentos.

A todos os meus familiares e amigos que me apoiaram, cooperando para a realização desta investigação.

Resumo

A dissertação que apresentamos com o título “ A Música tradicional Portuguesa na disciplina de Classes Conjunto / Coro - 1º e 2º graus do Ensino Vocacional da Música” tem, como principal objetivo, a implementação da música tradicional, no contexto educativo, bem como a sua promoção e divulgação. Neste sentido, devidamente informados pela ação de alguns dos pedagogos e etnomusicólogos de referência, propomos um conjunto de 20 canções, dirigidas ao 1º e 2º graus das disciplinas de Classes de Conjunto / Coro e Formação Musical, no Ensino Vocacional da Música. Assim, o repertório escolhido centra-se, unicamente, em canções tradicionais Portuguesas recolhidas em diversos cancionários.

Em termos de estrutura geral, a dissertação encontra-se dividida em 3 capítulos. O capítulo I é composto por uma abordagem sobre os conceitos de música tradicional e música popular permitindo, assim, esclarecer as diferenças entre ambos. Ainda neste capítulo, procuramos desenvolver o conceito de Etnomusicologia e a sua importância na recolha da canção tradicional. Para o efeito, convocámos alguns dos contributos desenvolvidos neste campo não só em Portugal bem como na Europa.

No capítulo II, salientamos a obras de alguns dos músicos e pedagogos que contribuíram para a recolha de canções tradicionais, entre os quais, Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, Edgar Willems e Zoltan Kodály. Neste capítulo, apresentamos uma síntese sobre a importância da disciplina de Classes de Conjunto / Coro na formação do aluno enquanto músico, a voz como principal instrumento na disciplina e a ligação da mesma com a disciplina de Formação Musical.

No que concerne ao capítulo III apresentamos e analisamos 20 canções tradicionais onde abordamos aspectos musicais, etnográficos e formais. No âmbito estritamente musical, destacamos itens como a tonalidade, a estrutura rítmica, melódica e harmónica. Por sua vez, nos aspectos etnográficos, referimo-nos ao local, data de origem ou contexto da canção. Nos aspectos formais apresentamos uma ligação entre os aspectos formais literários e musicais. Ainda neste capítulo procedemos a um estudo geral e comparativo das canções onde é demonstrada a sua

aptidão pedagógica como ferramenta de ensino para o 1º e 2º graus do Ensino Vocacional da Música.

Abstract

The dissertation we present: “Traditional Portuguese Music in the 1° and 2° degrees of Class-Choir and Musical Training subjects of the Vocational Teaching Music” aims at implementing traditional music in the educational context as well as promoting it and making it known. This way, and supporting our research on the actions of some pedagogues and ethnomusicologists, we propose the analysis of a set of twenty songs addressed to the first and second degrees of Class-Choir and Musical Training subjects in Musical Education. The chosen repertoire focuses solely on traditional Portuguese songs collected in several songbooks.

As far as the general structure is concerned, the dissertation is divided into three chapters. Chapter I consists of an approach on the concepts of traditional music and popular music, clarifying the differences between both. In this chapter, we also try to expand the concept of Ethnomusicology and its importance in the collection of the traditional song. This way, we called upon some of the contributions made in this area in Portugal and in Europe.

In Chapter II, we emphasize the works of some of the musicians and pedagogues like Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, Edgar Willems e Zoltan Kodály, who have contributed to the collection of the traditional songs. In this chapter, we also refer to the importance of the Class Choir subject in the pupil’s progress as a musician, to the importance of the voice as the main tool of the subject and to the importance of the Class Choir subject interconnection with the Musical Training subject.

In Chapter III, we present 20 traditional songs and we analyze their musical, ethnographic and formal aspects. In strictly musical context, we emphasize the musical tonality, the rhythmic, melodic and harmonic structure as well as the musical form. As to the ethnological aspects, we mention the place, date of origin and the context of the songs. Regarding the formal aspects, we refer to the connection between the formal literary and formal musical aspects. Finally, we make a general and comparative study of the songs which allows us to prove that they are a

pedagogical tool of great importance for the first and second degrees of Musical Vocational Education.

Siglas

CT – Canção tradicional

CTP – Canção tradicional Portuguesa

CCC – Classes de Conjunto / Coro

EVM – Ensino Vocacional da Música

FM – Formação Musical

MP – Música popular

MT – Música tradicional

MTP – Música tradicional Portuguesa

2ª maior – 2ªM

2ª menor – 2ªm

3ª maior – 3ªM

3ª menor – 3ªm

4ª perfeita – 4ªP

5ª perfeita – 5ªP

6ª maior – 6ªM

6ª menor – 6ªm

7ª maior – 7ªM

7ª menor – 7ªm

Dó maior – Dó M

Ré maior – Ré M

Fá maior – Fá M

Sol maior – Sol M

Ré menor – ré m

Índice

ABSTRACT	V
SIGLAS	VII
ÍNDICE	VIII
INTRODUÇÃO	1
ESCOLHA DO TEMA	4
OBJETIVOS DO TEMA	6
METODOLOGIA	7
ENSINO VOCACIONAL DA MÚSICA EM PORTUGAL	10
A MÚSICA TRADICIONAL NO ENSINO VOCACIONAL DA MÚSICA	13
CAPÍTULO I	15
ESTADO DA ARTE.....	16
1. CONCEITO DE MÚSICA TRADICIONAL E MÚSICA POPULAR.....	16
2. ETNOMUSICOLOGIA.....	18
CAPÍTULO II	24
1. MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA.....	25
1.1 CONTRIBUTOS PARA A RECOLHA DE CANÇÕES TRADICIONAIS.....	25
1.2 AS RECOLHAS DE FERNANDO LOPES -GRAÇA E DE MICHEL GIACOMETTI.....	28
1.3 FINS POLÍTICOS, ARTÍSTICOS E CULTURAIS.....	30
1.4 ÉDGAR WILLEMS E ZOLTAN KÓDALY.....	31
2. DISCIPLINA DE CLASSES DE CONJUNTO / CORO.....	36
2.1 A DISCIPLINA DE CORO NA FORMAÇÃO DO MÚSICO.....	36
2.2 A VOZ COMO INSTRUMENTO NA DISCIPLINA DE CLASSES DE CONJUNTO /	
CORO.....	37
2.3 A FORMAÇÃO MUSICAL E A DISCIPLINA DE CLASSES DE CONJUNTO /	
CORO.....	39

CAPÍTULO III	41
CRITÉRIOS DE ESCOLHAS DAS OBRAS.....	42
FICHA DE ANÁLISE	46
CANÇÃO 1 - <i>FUI -TE VER ESTAVAS LAVANDO</i>	48
CANÇÃO 2 - <i>AS ONDAS DO TEU CABELO</i>	49
CANÇÃO 3 - <i>AO MENINO DEUS</i>	50
CANÇÃO 4 - <i>SAN JOÃO</i>	51
CANÇÃO 5 - <i>TOCA A CAIXA AXERTA A MARCHA</i>	52
CANÇÃO 6 - <i>NUN ERA ASSIM</i>	53
CANÇÃO 7 - <i>ROSA DA ALEXANDRIA</i>	54
CANÇÃO 8 - <i>VERDE CARACOL</i>	55
CANÇÃO 9 - <i>SI, CAROLINA</i>	56
CANÇÃO 10 - <i>ESTE PANDEIRO</i>	57
CANÇÃO 11 - <i>TRAI - TRAI</i>	58
CANÇÃO 12 - <i>OS OLHOS DA MARIANITA</i>	59
CANÇÃO 13- <i>MEU LIRIO ROXO DO CAMPO</i>	60
CANÇÃO 14 - <i>CHAPÉU NOVO</i>	61
CANÇÃO 15 - <i>TIA ANICA</i>	62
CANÇÃO 16 - <i>MIRANDUM SE FUI A LA GUERRA</i>	63
CANÇÃO 17 - <i>REGADINHO</i>	64
CANÇÃO 18 - <i>VIRA DO MINHO</i>	65
CANÇÃO 19 - <i>Ó RAMA DA OLIVEIRA</i>	66
CANÇÃO 20 - <i>CANÁRIO, LINDO CANÁRIO</i>	67
ANÁLISE GERAL DAS CANÇÕES	68
CONCLUSÃO	73
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.....	77
ANEXOS.....	84

INDICE DOS ANEXOS

ANEXO I - CANÇÃO 1 <i>FUI -TE VER ESTAVAS LAVANDO</i>	85
ANEXO II - CANÇÃO 2 <i>AS ONDAS DO TEU CABELO</i>	86
ANEXO III - CANÇÃO 3 <i>AO MENINO DEUS</i>	87
ANEXO IV - CANÇÃO 4 <i>SAN JOÃO</i>	88
ANEXO V - CANÇÃO 5 <i>TOCA A CAIXA AXERTA A MARCHA</i>	89
ANEXO VI - CANÇÃO 6 <i>NUN ERA ASSIM</i>	90
ANEXO VII - CANÇÃO 7 <i>ROSA DA ALEXANDRIA</i>	91
ANEXO VIII - CANÇÃO 8 <i>VERDE CARACOL</i>	92
ANEXO IX - CANÇÃO 9 <i>SI, CAROLINA</i>	93
ANEXO X - CANÇÃO 10 <i>ESTE PANDEIRO</i>	94
ANEXO XI - CANÇÃO 11 <i>TRAI - TRAI</i>	95
ANEXO XII - CANÇÃO 12 <i>OS OLHOS DA MARIANITA</i>	96
ANEXO XIII - CANÇÃO 13 <i>MEU LIRIO ROXO DO CAMPO</i>	97
ANEXO XIV - CANÇÃO 14 <i>CHAPÉU NOVO</i>	98
ANEXO XV - CANÇÃO 15 <i>TIA ANICA</i>	99
ANEXO XVI - CANÇÃO 16 <i>MIRANDUM SE FUI A LA GUERRA</i>	100
ANEXO XVII - CANÇÃO 17 <i>REGADINHO</i>	101
ANEXO XVIII - CANÇÃO 18 <i>VIRA DO MINHO</i>	102
ANEXO XIX - CANÇÃO 19 <i>Ó RAMA DA OLIVEIRA</i>	103
ANEXO XX - CANÇÃO 20 <i>CANÁRIO, LINDO CANÁRIO</i>	104
ANEXO XXI – CANÇÕES AGRUPADAS POR NÚMERO DE VOZES	105
ANEXO XXII – PROGRAMA FM 1º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA C.GOULBENKIAN DE BRAGA	106
ANEXO XXIII - PROGRAMA FM 2º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA C.GOULBENKIAN DE BRAGA	107
ANEXO XXIV - PROGRAMA CCC 1º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA C.GOULBENKIAN DE BRAGA.....	110
ANEXO XXV - PROGRAMA CCC 2º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA C.GOULBENKIAN DE BRAGA.....	111

ANEXO XXVI - PROGRAMA CCC 1º 2º GRAUS CONSERVATÓRIO DE MÚSICA SILVA	
MONTEIRO - PORTO	112
ANEXO XXVII - PROGRAMA FM 1º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA SILVA	
MONTEIRO - PORTO	115
ANEXO XXVIII - PROGRAMA FM 1º GRAU CONSERVATÓRIO DE MÚSICA SILVA	
MONTEIRO - PORTO	117

Introdução

A implementação de Canções tradicionais Portuguesas (CTP) no Ensino Vocacional da Música (EVM), principalmente na disciplina de Classes de Conjunto / Coro (CCC), tornou-se a base deste projeto.

Ao longo da prática pedagógica, verificamos que o ensino da CTP é pouco aplicado nas escolas do EVM e quando estas são implementadas nas aulas, os alunos revelam interesse e empenho na sua aprendizagem. Podemos acrescentar que a CTP deve ser aplicada, periodicamente, nas aulas de CCC, no EVM.

A CTP oferece uma diversidade de características que as torna num importante meio de auxílio na aprendizagem musical. São inúmeras as competências musicais que o aluno pode adquirir, através da inclusão da CTP, nas aulas de CCC, nomeadamente ao nível rítmico e melódico, deste modo seguimos com alguns exemplos: as melodias, na sua maioria, são curtas e muito repetitivas, o que facilita o seu estudo e memorização; a simplicidade da linha melódica predominando graus conjuntos e âmbitos melódicos pequenos, o que auxilia na sua entoação, ao nível rítmico destacamos as células rítmicas que, frequentemente, são repetidas ao longo da canção. Assim, com a implementação da CTP, nas aulas de CCC, alargamos novos horizontes e fomentamos a ligação com o património musical Português.

Para a implementação da CTP nas aulas de CCC, procedemos à recolha de cancioneros populares e, através duma análise cuidadosa, selecionamos uma série de canções que se podem enquadrar na faixa etária, dos 10 aos 12 anos. Estas canções podem ser vistas como “estratégia de ensino aprendizagem, que se tornam acessíveis aos alunos, porque as conhecem e identificam-nas como parte do seu património cultural.” (Reis, 2007).

Esta seleção destina-se, não só à disciplina de CCC, mas também à de FM visto que a CTP possuem qualidades musicais, quer ao nível rítmico, melódico e harmónico. Ao nível rítmico englobamos os compassos de divisão simples e compostos; a diversidade de células rítmicas (divisão binária e ternária). Ao nível

melódico destacamos intervalos (2^a M e m, 3^a M e m, 4^a P e 5^aP); tonalidades maiores e menores e âmbito melódico. No que concerne à harmonia teremos em conta o número de vozes (2 e 3 vozes).

Apresentado o tema central da nossa investigação, procedemos à sua organização em 3 capítulos.

- No capítulo I, elaboramos uma revisão da literatura que abrange os conceitos de Música tradicional (MT) e Música popular (MP), não esquecendo uma breve abordagem à Etnomusicologia vista como “estudo da música enquanto processo cultural e social” (Castelo-Branco, S., Lima M. 1998, p.1) na Europa e em Portugal. Diversos músicos e pedagogos, contribuíram para a recolha do repertório tradicional, destacando-se Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça.

No âmbito do ensino da música, a canção tradicional (CT) revela-se importante no desenvolvimento de diversas áreas musicais como a FM; as Classes de Conjunto (CC) (não só vocal mas também instrumental) e até mesmo no instrumento.

Como podemos verificar ao longo desta dissertação, pedagogos como Edgar Willems e Zoltan Kodály são apologistas da implementação da CT no EVM. Raposo (2009) destaca que

Kodály foi um dos pedagogos que mais defendeu a importância da canção de cariz tradicional para a aquisição de competências musicais de uma criança, defendendo que é no canto e, mais particularmente, através da canção tradicional que a criança adquire competências musicais básicas. (Raposo, 2009, p.13)

Para estes pedagogos, a prática do canto, através da CT, torna-se num importante recurso para a aprendizagem musical. Através da entoação de canções o aluno desenvolve aptidões musicais, quer ao nível rítmico, melódico e até harmónico.

- No capítulo II, procuramos destacar a importância da disciplina de CCC para a formação do músico, visto que diversos autores, promovem o canto coral, não só para a aquisição de competências musicais, (ao nível rítmico, melódico e harmónico)

mas também como forma de estimular a socialização entre os alunos. Ainda neste capítulo, destacamos a voz como instrumento principal da disciplina de CCC, procurando integrá-la com a FM;

- No capítulo III, tendo por base os programas de CCC e FM, procedemos ao levantamento de algumas obras do repertório tradicional português. Após uma breve análise dos programas destas disciplinas, seleccionamos 20 canções.

Com o intuito de uniformizar as análises musicais, tivemos em conta os seguintes itens: estrutura do texto, número de vozes, tonalidade, indicação de compasso, âmbito melódico, intervalos melódicos, estrutura rítmica e, para finalizar uma breve análise melódica e harmónica. Todos estes itens vão de encontro aos conteúdos que devem ser abordados não só na disciplina de CCC mas também na de FM, nos 1º e 2º graus do EVM.

Ainda no último capítulo desta dissertação, elaboramos uma análise geral que pretende sistematizar os seguintes conteúdos: número de vozes (1, 2 e 3 vozes); compassos (simples e compostos); estrutura rítmica (células rítmicas de divisão binária e divisão ternária); intervalos melódicos (2ª M e m, 3ª M e m, 4ª P e 5ª P); tonalidades maiores e menores e âmbito melódico.

Com a elaboração destas análises, torna-se mais simples estabelecer a ligação das obras com os conteúdos musicais a desenvolver. Foi com este objectivo que procedemos à sua análise.

Para culminar esta dissertação, apresentamos uma conclusão com o objectivo de sistematizar os seus aspectos mais importantes. Propomos, ainda, respostas aos objetivos apresentados e apelamos à inclusão da CTP no EVM, para os 1º e 2º graus.

Como complemento a esta dissertação, reunimos, em anexo, todos os materiais que consideramos relevantes, entre eles, partituras e planificações das disciplinas de CCC e FM.

Escolha do tema

As canções tradicionais parecem-nos o melhor material para iniciar o ensino da linguagem musical, já que, além do seu contributo para a formação musical, permite-nos aproveitar o seu valor estético e pedagógico para uma formação global e do aluno. (Torres, 1998, p. 23)

Escolhemos o tema, “A Música tradicional Portuguesa na disciplina de Classes de Conjunto / Coro no Ensino Vocacional da Música - 1º e 2º graus” com o intuito de enriquecer a aprendizagem musical dos alunos, através do vasto e amplo repertório musical que possuímos.

Com base na opinião de alguns autores, tais como Edgar Willems e Zoltán Kodály, as CT devem ser implementadas nas aulas de música, pelas características que apresentam para desenvolvimento e aprendizagem musical do aluno.

Como anteriormente referido, na introdução desta dissertação, o objetivo central é implementação das CT, no EVM, visto que ao nível musical poderemos desenvolver aspectos importantes como ritmo, melodia e harmonia.

Através da implementação da CTP, nas aulas de CCC, também é possível alargar conhecimentos sobre a nossa cultura e em simultâneo demonstrar o grandiosíssimo património musical Português. Motivá-los para a disciplina de CCC, através da CTP é um dos objetivos desta investigação. Nesta investigação procuramos apelar à inclusão das CT, nas aulas de CCC, no EVM.

Na nossa opinião, a CT é pouco empregue no EVM. Contudo esta possui características não só para a disciplina de CCC, mas também complementam todas as outras disciplinas que constituem os 1º e 2º graus do ensino articulado, FM e Instrumento.

Centrando-nos na opinião de Torres (1998, p. 23), percebemos o quanto a CT se torna num importante meio de auxílio na aprendizagem. A autora apresenta alguns exemplos que nos clarificam sobre a importância da CT, no ensino da música. Assim, se o aluno entoa afinadamente, melhora a sua qualidade vocal; por sua vez, se

reproduzir “frases musicais com texto, desenvolve a memória auditiva e aumenta o vocabulário da língua materna”. Através da memorização das canções, “desenvolve a memória em geral e a leitura musical”, se trabalha em conjunto, quer ao nível coral quer ao nível instrumental, “desenvolve ainda o sentido social”; também com os “textos das canções experimenta várias emoções”, permitindo assim o “desenvolvimento afetivo e o conhecimento do património português”. Continuando com a opinião de Torres, percebemos que a CT beneficia a aprendizagem dos alunos, permitindo o crescimento de diversas competências, não só ao nível musical mas também cultural e afectivo.

Neste sentido, esta investigação não tem como principal objetivo a realização de um estudo centrado nas CTP, mas, realçar os contributos que as mesmas podem difundir no EVM. Motivar alunos e docentes para a implementação de CTP, nas aulas de CCC, é a base deste projeto.

Objetivos do tema

Esta dissertação tem como centro a Canção tradicional (CT) no ensino vocacional da música (EVM), mais concretamente na disciplina de CCC, nos 1ª e 2ª graus. Para uma melhor organização teremos por base os seguintes objetivos:

- Fomentar a CTP no EVM;
- Esclarecer os 2 conceitos: tradicional e popular;
- Apresentar uma recolha de autores que contribuíram para a recolha de CTP;
- Apresentar dois dos pedagogos de referência, Zoltán Kodály, e Edgar Willems e mostrar os seus contributos na inclusão da CT no EVM;
- Recolher e analisar alguns exemplos de CT tendo como referência conceitos musicais como: tonalidade, intervalos melódicos, estrutura rítmica, análise melódica e análise harmónica;
- Recolher os programas de alguns conservatórios, centrando-nos nas disciplinas de CCC e FM, 1º e 2º graus;
- Vincar a importância da disciplina de CCC na aprendizagem do aluno;
- Mostrar a importância da interdisciplinaridade das CCC e FM;

Metodologia

Fundamentação da metodologia

Segundo Ribeiro (2008), para a realização de um projeto de investigação devemos ter em mente uma série de “etapas devidamente delineadas e associadas a determinadas opções metodológicas claras, estruturadas e enquadradas na realidade da investigação”, abordando as diferentes formas de pesquisa, “assim como identificar os instrumentos na recolha de dados e adequá-los à realização da investigação.”

O mesmo autor realça que cada projeto de investigação corresponderá a diferentes métodos de recolha de dados. Deste modo, realizada a opção que mais se enquadra na pesquisa “o investigador, se assim o entender, pode afastar-se dos métodos associados a esse tipo de abordagem desde que julgue oportuno e pertinente esse afastamento.” (Bell, 1997, cit. in Ribeiro, 2008, p. 51)

Ribas C. & Fonseca R. (2008, p. 8) explicam que um projeto de investigação deve ter por base três importantes pontos: a escolha do tema, a formulação do problema e o desenvolvimento da hipótese para a solução do mesmo.

Para se proceder à realização de um projeto de investigação, torna-se necessário recorrer a diversas metodologias que permitam um maior desenvolvimento de conhecimentos sobre o assunto a estudar. Rainbow B. (cit. in Kemp, 1995 p. 25) diz-nos que

Seleccionar um tema para investigação não é decisão que se tome apressadamente. A escolha deve recair sobre um assunto com o qual o investigador esteja preparado para conviver. Devido ao longo período de tempo necessário para localizar, reunir e avaliar os dados e submeter os resultados a testes rigorosos (...) (Rainbow B, cit. in Kemp, 1995 p. 25)

Após a leitura e análise de diversas metodologias, e atendendo a alguns autores, concluímos que esta investigação vai ao encontro de uma investigação histórica e análise documental, como base para a construção de uma sequência de CT que, posteriormente, poderão ser implementadas as aulas de CCC. As canções selecionadas encontram-se compiladas em diversos cancionários populares portugueses.

Para o autor Rainbow B.

A compreensão e o conhecimento da história são uma forma de enriquecimento em qualquer cultura: indicam os caminhos do futuro e evitam os excessos ao apontar os erros do passado: como fonte de inspiração, despertam o desejo de ir ao encontro dos desafios do futuro. Isto é verdadeiro em todos os campos da criatividade. (Rainbow B, cit. in Kemp, 1995 p. 23)

Para Hill and Kerber

The values of historical research have been categorized by Hill and Kerber (1967) as follows: It enables solutions to contemporary problems to be sought in the past; It throws light on present and future trends, It stresses the relative importance and the effects of the various interactions that are to be found within all cultures; It allows for the reevaluation of data in relation to selected hypotheses, theories and generalizations that are presently held about the past. (Hill and Kerber 1967 cit in Cohen, Manion & Marrison 2007, p. 191).¹

Cohen L., Manion L. & Marrison K. (2007, p. 191) afirmam a importância da investigação histórica na área da educação.

¹ Os valores de investigação histórica têm como princípio permitir soluções para os problemas contemporâneos, tendo por base o passado, salientando a importância relativa e os efeitos das várias interações que devem ser encontrados dentro de todas as culturas; permitem a reavaliação de dados, em relação a hipóteses, teorias e generalizações selecionadas, que atualmente são realizadas sobre o passado. (tradução da autora).

*The particular value of historical research in the field of education is unquestioned. Although one of the most difficult areas in which to undertake research, the outcomes of inquiry into this domain can bring great benefit to educationalists and the community at large. (Cohen, Manion & Marrison, 2007, p. 191)*²

Em Rainbow (citado por Kemp, 1995 p. 23, cit. in Raposo, 2009), a pesquisa histórica e documental é uma linha metodológica que tem por base conhecer e explorar práticas e doutrinas do passado. Atendendo à metodologia anteriormente referida, consideramos pertinente segui-la e enquadrá-la neste estudo de recolha CT.

No intuito de aprofundar esta investigação, tornou-se necessário voltar ao passado e perceber o conceito da CT. Procedemos à recolha de CT e apresentamos uma pequena amostra (de 20 canções) que melhor se enquadram nos objetivos propostos para a disciplina de CCC. Esta recolha tornou-se possível graças ao esforço de alguns músicos tais como Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça, Vergílio Pereira, entre outros.

Recolhidas as obras, procedemos à sua análise tendo em vista não só aspetos musicais mas também geográficos. Começamos por explorar as origens de cada obra e a zona do país onde surgiu, incluindo também a data da sua recolha. No âmbito musical, aspetos como ritmo, melodia e harmonia foram tidos em conta. Ao nível rítmico, olhamos para características como a divisão, subdivisão e células rítmicas. Por outro lado no âmbito melódico destacamos a tonalidade e intervalos.

Na seleção das obras musicais tivemos em consideração o número de vozes empregues, uma vez que são aplicadas na disciplina de CCC, (1º e 2º graus no EVM) e o seu enquadramento, no âmbito da idade dos alunos.

² O valor específico da pesquisa histórica no campo da educação é inquestionável, é uma das áreas de maior dificuldade em termos de investigação. Os resultados obtidos podem trazer grandes benefícios para educadores e comunidade em geral.

Ensino Vocacional da Música em Portugal

Para uma melhor compreensão sobre o EVM, em Portugal, procedemos a uma pesquisa que nos proporcionou entender a sua evolução, desde as origens até aos nossos dias.

A aprendizagem da música nas escolas do ensino artístico remonta a 1835, data da criação destas escolas e do Conservatório de Música em Lisboa ligado à Casa Pia, o qual, em 1836, foi incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática. (Ribeiro, 2008, p. 33)

Como menciona o autor Ribeiro (2008), o EVM inicia oficialmente o seu percurso em 1835, com a criação de escolas e conservatórios de música.

Ao longo dos anos, o EVM recebeu alterações e, em 1919, o Conservatório Nacional sofreu uma grande reforma conduzida pelo pianista Vianna da Motta, em conjunto com Luís de Freitas Branco. Esta reforma sugeriu “um currículo de formação geral e musical e a obrigatoriedade de uma prática musical regular para alunos professores”. (Ribeiro, 2008, Latino, 1986, cit. in Palheiros, 1993, p. 39)

Ribeiro (2010, p. 1426) refere que os programas e os métodos pedagógicos sofreram atualizações “fornecendo aos alunos meios de obtenção de uma cultura menos rudimentar do que era regra entre os músicos portugueses” (Freitas Branco, 1995, cit. in Ribeiro, 2010, p. 1426). Contudo, a situação política vivida na altura não possibilitou a implementação desse mesmo currículo e, em 1930, foi autorizada a explicação de um “decreto que rompe com as inovações da reforma e marca um retrocesso nítido relativamente a estas mesmas inovações”.

Neste contexto, o Decreto-Lei nº 18 881, de 25 de Setembro, concretiza a remodelação anunciada e implementa um modelo curricular que passa a ser adoptado pelo Conservatório Nacional e pelas escolas de música particulares e cooperativas com paralelismo pedagógico e haveria de vigorar durante mais de cinquenta anos. (Ribeiro, 2010, p. 1426)

Como anteriormente referido, ao longo dos anos, o EM tem sofrido mudanças. Deste modo, Ribeiro (2010, cit. in Grilo, 1986, cit. in Palheiros, 1993, p. 40) menciona que, nos anos 70 do século XX, para além do sistema educativo português,

também o ensino da música recebeu alterações. Em 1971, o Conservatório Nacional ingressou em regime de “Experiência Pedagógica”. Esta Experiência Pedagógica teve como base a implementação do ensino da dança.

Esta Experiência Pedagógica constituiu um momento problemático da legislação governamental sobre o ensino artístico especializado, devido à falta de regulamentação posterior, que se impunha, e que não foi feita durante vinte e oito anos. (Vieira, 2006, cit. in Ribeiro, 2010, p. 1426)

Ribeiro (2010) ainda nos refere que, em 1983, surge uma nova reestruturação apresentada no Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de Julho, onde as Artes são incluídas no sistema geral de ensino. É nesta fase que as áreas vocacionais como a música e dança são incorporadas no sistema de ensino preparatório e secundário. No que toca ao ensino superior, foram criadas as Escolas Superiores de Música, Cinema, Dança e Teatro.

Para Mendes I., Brito N., Ferreira R. e Ferreira T. (2013), o EVM tem como principal objetivo a formação especializada na área da música, tal como indica o artigo 11º do DL 344/90³. Os programas das disciplinas do EVM foram elaborados de forma diferente dos programas administrados no ensino regular. Compete às escolas EVM decidirem o programa que vão utilizar para cada ano curricular e em cada disciplina.

O mesmo autor afirma ainda que, atualmente o EVM é composto por duas modalidades – regime articulado e regime integrado – em oposição ao que acontecia anteriormente uma vez que a maioria dos alunos integrava o ensino supletivo. Esta modalidade de EM encontra-se na portaria nº 691/2009 de 25 de Junho. A implementação do ensino integrado e articulado permitiu aos alunos um reajuste na carga horária. À medida que avançavam no EV, o número de horas previstas para as disciplinas do ensino geral diminuía.

³ Este ensino está estabelecido através da Portaria nº 691/2009 de 25 de Junho, I série: p. 4147 ME.

Como já mencionamos, os cursos de Ensino Artístico Especializado podem ser administrados em diferentes regimes (regime articulado e regime integrado). Ribeiro (2010) demonstra-nos, através do artigo 6º, nº 1 do Decreto-Lei 310/83 que, no regime integrado, as disciplinas de formação geral e as disciplinas de formação específica e vocacional é lecionadas na instituição de ensino artístico; o mesmo autor ainda destaca que no regime articulado as disciplinas de formação geral são lecionadas numa escola de ensino geral ou secundário e somente as disciplinas de formação específica e vocacional são lecionadas no estabelecimento de ensino artístico especializado. Por último, deparamo-nos com o ensino em regime supletivo (Despacho nº 76/SEAM/85, de 9 de Outubro), onde a formação específica e vocacional é administrada no estabelecimento de ensino artístico. Neste regime, as habilitações do aluno são irrelevantes.

A Música tradicional Portuguesa no Ensino Vocacional da Música

Com o intuito de implementar a CTP no EVM, iniciamos com o pensamento da autora Torres que salienta a CT “como um importante legado cultural”, em que muitas vezes se encontra indiferente “a qualquer critério de selecção ou a qualquer política encaminhadora para um profundo reconhecimento dos nossos valores culturais” (Torres, 2001, cit. in Almeida, 2010, p. 65). A mesma autora realça que:

Tal como num conto, as canções são poemas que “cantam” a natureza na sua grande diversidade e as pessoas com os seus sentimentos, fantasias e ritos, ora, despertando ora excitando o imaginário da criança. Uma canção, interpretada em diferentes fases de crescimento do indivíduo faz-lhe despertar diferentes vibrações, quer físicas, quer mentais, quer psicológicas. (Torres, 1996, p.14)

Na nossa opinião, muitos dos conservatórios e academias não implementam, nas aulas de CCC, a CT. Deste modo, divergem da opinião de Torres, visto que são muitas as vantagens que o repertório tradicional promove no desenvolvimento musical dos alunos.

Com o testemunho dado por Torres, através da recolha de CTP podemos “descobrir verdadeiros tesouros”. Tal como a autora, também queremos despertar o interesse, dos conservatórios e academias, pela implementação do repertório tradicional nas aulas de CCC. Torres (1996), ainda afirma que quando voltou à docência começou a aplicar as CT e sentiu que as mesmas foram muito bem recebidas pelos seus alunos.

Paralelamente a Torres, Fernando Lopes-Graça realça a grande importância da CT no ensino da música vocacional, classificando – o como sendo:

(...) coisas simples e ingénuas, mas belíssimas melodias, largamente elaboradas, de um equilíbrio plástico perfeito, de uma ampla “respiração”, e carregadas de um potencial ora dramático, ora poético, ora simplesmente lírico, que faz delas pequenas maravilhas de expressão e musicalidade. (Torres, 1996, cit. in Lopes-Graça, I, 1989, p. 142)

Na nossa opinião, a inclusão das CTP nas aulas de música contribuem para o desenvolvimento musical do aluno. Torres (1996), acrescenta: “além do seu contributo para a formação musical, permite-nos aproveitar o seu valor estético e pedagógico para uma formação global do aluno”. Deparamo-nos aqui com diversos fatores em que a MT se torna numa mais-valia para o ensino artístico, desenvolvendo diversas áreas musicais: o canto, memória auditiva e leitura musical.

Capitulo I

Estado da Arte

1. Conceitos de Música tradicional e Música popular

A música tradicional portuguesa é valiosíssima, tanto em termos musicais como linguísticos. Encontramos várias formas de expressar sentimentos, alegrias, tristezas, tudo aquilo que identifica um povo, em tempos “escravo” de um trabalho agrícola, o seu modo de subsistência. (Costa, 2006, p. 64)

Musicólogos como Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti têm-se dedicado à investigação e recolha de CTP com o intuito de as compilar, permitindo assim a sua continuidade, ao longo das próximas gerações. Com esta recolha é possível enriquecer o património musical português, mostrando o que de mais valioso possuímos.

Para iniciar este capítulo procedemos à investigação de dois importantes conceitos: música tradicional e música popular. Ao observarmos alguns autores compreendemos que não existe uma diferença muito clara entre ambos os conceitos. Para Reis (2007), ambos os conceitos convergem. Ao longo deste projeto, apresentamos a designação de ”tradicional” pensando também em “popular”. Assim, o termo mais utilizado nesta investigação será “tradicional”, tal como expressamos na citação que se segue.

O termo tradicional para designar música própria de um povo, de transmissão oral, oriunda de uma determinada região geográfica e de um determinado contexto social, proveniente de um passado remoto e de autoria desconhecida. Outras designações como música folclórica, regional e mesmo popular, são também normalmente utilizadas para representar o mesmo conceito. (Fernandes, 2012 p. 4)

Fernando Lopes-Graça (2006) admite que se torna difícil estabelecer os limites ou mesmo as diferenças entre tradicional e popular. Denominar a CP “como um género poético que se impõe pela sua beleza” e, para a entendermos melhor, temos que procurar:

Junto das nossas populações rurais, (ao) no coração das nossas províncias, (...) para encontrar uma música popular forte e sadia, agreste por vezes, outra talvez tosca, mas de um saber e de um perfume incomparáveis, (...) de uma simples mas penetrante poesia, rica de aspectos, variada de formas e sempre profundamente enraizada no solo. (Reis, 2007, p. 60)

Ainda no conceito de MT e atendendo à diversidade de opiniões sobre o conceito de “Canção Tradicional”, posteriormente apresentaremos algumas definições, tendo em vista diferentes autores. Nomeadamente Resende (2008, cit. in Raposo, 2009, p.11) defende que “o conceito de Música Tradicional é o resultado da tradição de um povo, ou seja, canções transmitidas oralmente que têm, assim, um cariz de anonimato”. Diaz ainda acrescenta que:

Pode-se considerar Música Tradicional toda aquela que, servindo para diferentes actividades (dança, baile, canção), tem uma antiguidade remota e chega aos nossos dias graças ao esforço individual e colectivo da comunidade que a interpreta. (Diaz, citado por Resende, 2008, p. 6 cit. in Raposo, 2009, p.11)

O mesmo autor (2008, p. 6 cit. in Raposo, 2009, p.11) ainda refere que a MT não é “pura”, “inata”, mas o resultado da cultura de um povo ligado a actividades rurais. Lambea (Resende, 2008 cit. in Raposo, 2009, p.11) ainda considera, que é “aquela música anónima, de carácter popular, que tem chegado aos nossos dias através da tradição oral”. Também Raposo (2009, p. 11) salienta a ideia que as CT expressam a vida de um povo nas actividades ligadas à vida rural, à pesca, entre outras, abordando temas como o trabalho, a religião e o amor.

Torre (1998, cit in Reis, 2007) identifica a CT como:

Fonte informativa que reúne o cerne da individualidade de uma cultura e que faz a ligação entre o presente e o passado. Elas falam da natureza, do amor e da morte, das relações familiares e sociais”. (Torres, 1998, cit. in Reis, pp. 22,23)

Ainda na mesma linha de pensamento, encontramos Fernando Lopes-Graça (1991) que a caracteriza como:

(...) Expressão e documento da vida, sentimentos aspirações e afectos do nosso povo, a canção popular portuguesa faz parte do património espiritual da nação portuguesa (...) Amá-la é conhecer-mos do que nós existe de mais fundo e enraizado no solo natal (...). (Reis, 2007, pp. 61,62)

Fernando Lopes-Graça (2006, p. 24) aborda o reconhecimento da MT enquanto parte integrante de uma identidade cultural nacional, valorizando a estética da MT e sublinhando a relação entre a música e a vida social. Neste sentido, o autor define-a como:

Companheira da vida e trabalhos do povo português, a canção segue-o do berço ao túmulo, exprimindo-lhe as alegrias e as dores, as esperanças e as incertezas, o amor e a fé, retratando-lhe fielmente a fisionomia, o género de ocupações, o próprio ambiente geográfico, de tal maneira ela, a canção, o homem e a terra, onde uma floresce e o outro labuta, e ama, e crê, e sonha e a que entrega por fim o corpo, formam uma unidade, um todo indissolúvel. (Fernando Lopes-Graça, 2006, p. 24)

Como podemos constatar, são diversas as opiniões sobre os conceitos de MT ou popular o que torna difícil a opção de uma terminologia.

Na opinião dos autores, anteriormente referidos, ambos os conceitos convergem. Porém, ao longo desta investigação, utilizar-se-á o termo “Música tradicional” para designar a canção resultante da cultura e tradição do povo português. Tomamos por base o conceito de CT (apenas um conceito) para simplificar a leitura e organização deste estudo.

2. Etnomusicologia

Para melhor compreensão do tema – Etnomusicologia, realizámos uma intensa pesquisa e deparámo-nos com algumas reflexões que nos explicam o quanto este tema se torna tão vasto e complexo. Começamos por citar o autor Lopes (2009, p.1) que define a Etnomusicologia como a junção de 3 áreas: Musicologia, Antropologia e Etnologia.

De modo a entendermos este tão amplo conceito identificamos dois autores, Blacking e Arom. Blacking, demonstra maior inclinação para a Antropologia e Etnologia, em oposição a Arom que se foca mais na Musicologia. Segundo Blacking 1973 (p. 32, cit. in Lopes, 2009, p. 1), “a tarefa do etnomusicólogo será identificar todos os processos (extramusicais) que são importantes para uma explicação do som musical”. O mesmo autor, (1973 p. 53 cit. in Lopes, 2009, p. 1) afirma que o etnomusicólogo tem que procurar “uma correspondência entre as normas de organização social e as normas de organização musical”, tendo sempre em atenção que música não pode ser vista só como “um fenómeno social”. Blacking ainda salienta que o entendimento da música só é possível através da compreensão do seu “contexto cultural total”.

Lopes, (2009, cit. in Nattiez, 1991, p. 67) afirma que a linha de pensamento de Arom “outorga a prioridade à explicação do sistema musical. O objetivo da Etnomusicologia será, pois, pôr em evidência os princípios subjacentes ou implícitos que organizam a coerência e a sistemática de uma música”. Dá importância ao “material musical, às técnicas de gravação, transcrição e análise musical”. Observando as investigações realizadas por Blacking e Arom, concluímos que estas duas visões são “aparentemente antagónicas”, “mas podem ser duas importantes extremidades necessárias à formação disciplinar da Etnomusicologia”.

O autor Béhague (cit. in Lopes, 2009) ainda afirma que, desde 1968, os etnomusicólogos revelaram esta área de estudo como sendo:

O estudo da música na cultura e como cultura, integrando a musicologia (entendida como o estudo formal dos fenómenos sonoros) e a etnologia, considerando, não só a composição musical como processo, mas também os usos e funções da música, os aspectos comportamentais do fazer musical, a música e o comportamento social e como comportamento simbólico, a estética e a inter-relação das artes, a sinestesia (...) e as modalidades intersensuais, e as relações música -história cultural, música -dinâmica cultural. (Behague, cit. in Lopes, 2009, p. 4)

Behague (cit. in Lopes, 2009, p. 6) conclui que “pouco a pouco, veio a ser concebida como uma abordagem holística ao estudo de qualquer tradição musical.”

Para Lopes (2009, p. 7), “a Etnomusicologia está (e sempre esteve) aberta a novas teorias, métodos, questionamentos e influências das mais diversas áreas de conhecimento. Esta disciplina nasce para estudar as diversidades culturais e musicais de uma sociedade”. Para Mukana (1983, p. 23), a Etnomusicologia é definida “como campo das humanidades, que contribui com os seus conhecimentos para a compreensão do homem através da expressão musical”.

Para Silva (2009, p.1 cit. in Cooley, 1997; Pinto, 2001 e 2005), “os primeiros sinais de vida da Etnomusicologia surgiram, na segunda metade do século XIX, a partir dos esforços de dois pesquisadores: o musicólogo austríaco Guido Adler (1855-1941) e o físico e fonólogo inglês Alexander Ellis (1814-1890)”.

Segundo Sardo (2009, p. 417), Guido Adler em 1885 publicou o artigo “Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft”⁴. Este artigo é hoje “uma espécie de documento simbólico para a história da institucionalização da Etnomusicologia”.

O etnomusicólogo Adler divide as ciências musicais em 2 grandes grupos (o das ciências históricas e o das sistemáticas) e neste sentido designa uma área - Musicologia, como o estudo comparativo da música não ocidental com fins etnográficos. Esta disciplina designou-se “musicologia comparada”, tendo por base a “Escola de Berlim”, onde foram desenvolvidos os “primeiros estudos de musicologia comparativa, com o psicólogo Carl Stumpf, e com os musicólogos Erin Von Hornbostel e Otto Abraham. As questões às quais estes primeiros investigadores tentaram responder “prendiam-se por um lado, com a origem da música e, por outro, com a procura de estruturas musicais (padrões rítmicos, melódicos, frásicos e métricos)”.

Após uma síntese sobre a evolução da Etnomusicologia, seguimos com a apresentação desta área em Portugal.

⁴ Tradução - Alcance, métodos e objetivos da musicologia.

Os primeiros estudos sobre música não erudita em Portugal emergem à sombra das novas práticas etnográficas, herdeiras dos movimentos intelectuais de final do século XIX que, em Portugal, ficaram marcadas pelas célebres Conferências do Casino de 1871. (França, 1973, Reis, 1990 cit. in Sardo, 2009, p. 416)

Em Portugal, um dos nomes de maior destaque da Etnomusicologia é o de Artur Santos (A. Santos). Relativamente a este autor, citado por Cruz (2001, p. 41), é considerado um grande mestre da música erudita e se evidencia, “entre os estudiosos” na área da MTP, através dos trabalhos desenvolvidos no campo de investigação.

Pelo rigor da metodologia utilizada tanto no trabalho de campo como na edição de discos etnográficos, pela ampla cobertura geográfica que fez do território português e pelo seu trabalho pioneiro em várias regiões de Portugal continental, nas regiões autónomas e Angola. (Cruz, 2006, p. 41)

No que concerne à sua atividade etnomusicológica, desenvolvida ao longo de quase 30 anos, criou-se um “espólio inédito”, onde se incorporam diversas fontes: variada documentação escrita, gravações sonoras, fotografias e filmes etnográficos, entre outras. Artur Santos tornou-se um investigador de destaque, no âmbito musical Português. “O seu interesse por aspetos musicais e etnográficos, bem como os objetivos a que se propunha nas suas investigações, destacam-no como precursor da moderna Etnomusicologia em Portugal”. (Cruz, 2006)

Cruz (2006) ainda realça que, apesar de A. Santos ser reconhecido pelo seu vasto e valioso trabalho, difundido nos anos 50 e 60, a sua obra etnomusicológica acabou por cair no esquecimento. A. Santos, em 1936, deu início ao seu

Trabalho de campo junto das populações rurais cujas práticas musicais queria conhecer, (...). Era neste período um compositor à procura de uma linguagem nacional, pesquisando fontes musicais que pudesse incorporar nas suas obras, na senda de mestres portugueses como o próprio Viana da Mota ou como Francisco de Lacerda e sobretudo copiando modelos estrangeiros como Bela Bartók ou Vaughan Williams, compositores e folcloristas que A. Santos muito admirava. (Cruz, 2001, p. 43)

Ao longo da elaboração da sua obra, A. Santos destaca-se pelo seu contributo na área da Etnomusicologia. As suas pesquisas abrangeram grande parte do território

Português (continente e ilhas). Para Cruz (2006, p. 43), A. Santos principiou “os trabalhos de documentação de práticas musicais de populações rurais”, em pleno Estado Novo. Na sua recolha, A. Santos

Valorizava as monodias vocais caracterizadas pelo ritmo livre, por organizações modais ou pelo aparecimento de alterações ocorrentes em melodias tonais, que os intérpretes enriqueciam recorrendo à ornamentação e a outras formas de improvisação. Interessava-se também pela improvisação instrumental, pela polifonia modal e por afinações não temperadas. (Cruz, 2001, p. 43)

O etnomusicólogo, A. Santos, para além de todo o trabalho realizado no nosso país e no estrangeiro, teve o privilégio de contactar importantes personalidades da etnomusicologia, nomeadamente Vaughan Williams, Rodney Gallop. Estes contactos foram conservados ao longo de toda a sua vida e permitiram desenvolver novos métodos de pesquisa, no âmbito da recolha de MTP.

Como anteriormente referido, Cruz (2001, p. 45) salienta o importante papel que A. Santos prestou no estudo da Etnomusicologia em Portugal. Por volta dos anos 50/60, realçou a importância da fundação de um arquivo especializado em MT e aproveitava as suas palestras para demonstrar a importância da Etnomusicologia, dando sempre o exemplo do que acontecia no estrangeiro. Assim, em 1964, foi criado pelo IAC (Instituto de Alta Cultura) o primeiro centro de estudos de MTP.

O trabalho de A. Santos foi notável,

Pela sua obra discográfica, pela obra inédita, pelas tentativas de instituição da etnomusicologia em Portugal, pela divulgação internacional que fez da MTP, pelo reconhecimento dos seus trabalhos a nível internacional, A. Santos foi uma personalidade destacada na etnomusicologia em Portugal. (Cruz, 2001, p. 46)

No 1º capítulo, tivemos como objetivo clarificar 2 importantes conceitos, MT e MP. Tendo por base a opinião de conceituados autores, concluímos que não existe uma diferença muito clara entre eles, ambos os conceitos convergem. No que toca a esta dissertação, optámos pelo termo “tradicional” como forma de coerência e organização de leitura.

Ainda neste capítulo procedemos a uma breve abordagem sobre o tema – Etnomusicologia, na Europa e em Portugal. Concretamente em Portugal, destacamos A. Santos que ao longo de quase 3 décadas evidenciou-se pela documentação que produziu, pela sua vontade “em institucionalizar a etnomusicologia em Portugal, a divulgação internacional (...) da Música Tradicional Portuguesa e o reconhecimento que os seus trabalhos tiveram a nível nacional e internacional” (Cruz, 2006, p. 41)

Capitolo II

1. Música tradicional Portuguesa

1.1 Contributos para a recolha de canções tradicionais

Tal como refere Sardo (2009), entre 1913 e 1933, Portugal atravessou momentos de instabilidade com diversos acontecimentos: período da pós-monarquia, o início da 1ª Grande Guerra, a consecutiva sucessão de governos ao longo da 1ª Republica e também “a instauração das ditaduras militar (1926 – 1928) e nacional (1928 – 1933). É nesta fase que

Ganham voz alguns dos mais importantes protagonistas no estudo da música popular e folclore em Portugal, e é também aquele em que assistimos ao início de um processo de silenciamento de outros, que só agora, com os trabalhos da moderna etnomusicologia portuguesa, começam a emergir na história do pensamento sobre música em Portugal. (Sardo, 2009, p. 429)

Para Correia (1984), a verdadeira CT encontra-se nas “populações rurais”. Neste contexto, ela não sofreu grandes alterações. É com as recolhas de autores como Redney Gallop, António Joyce Diogo Correia, Padre Firmino Martins e suas respetivas coleções que a MT ganha nova importância, através das suas recolhas.

Michel Giacometti, em parceria com Fernando Lopes-Graça, realizou a recolha de CT e posterior publicação.

A música tradicional portuguesa é a parte integrante de um todo, que, em detrimento da sua complexidade, podemos designar como o sistema de cultura do povo português. Ligada à culinária, à indumentária, à linguagem, à mentalidade popular, esta característica de elemento dum sistema constituiu um dos seus aspetos importantes a reter, dada a necessidade de considerarmos, ou pelo menos supormos, o contexto, o todo, para entendermos a parte que lhe pertence. (Câmara, 2001, p. 3)

Por sua vez, Câmara (2001) refere-nos que com o aproximar do século XIX, o gosto pelas práticas da MT vai aumentando. É sobretudo a partir da segunda metade deste século que surgem em livro as primeiras edições de MTP.

Assim iniciáramos com o lançamento da obra “Músicas e Canções Populares Coligidas da Tradição”, de Adelino das Neves e Melo (1846 – 1912), no ano de 1872. Para o autor Sardo (2009, p. 418), esta obra nasce “num formato claramente inspirado em colectâneas providas dos estudos sobre literatura oral e etnografia”.

O músico César das Neves é, por Teófilo Braga, induzido à recolha de canções tradicionais, que, de colaboração com o jornalista Gualdino de Campos, publica em fascículos a partir de 1893, sob o título de Cancioneiro de músicas populares. Reunindo espécimes tradicionais a outros já de proveniência escrita, a colectânea compreende ao todo cerca de seis centenas de títulos, apresentados com acompanhamento pianístico. (Câmara, 2001, p. 8)

A obra “Cancioneiro de Música Populares”, já acima citada, abrange diferentes regiões de Portugal. Em simultâneo, começam a surgir recolhas e estudos específicos de cada região do país, nomeadamente “Danças Populares do Baixo Alentejo e Modas”; “Estrilhos Alentejanos, de M. Dias Nunes /1891”, um Romanceiro e cancioneiro do Algarve, coletado por Francisco Xavier de Ataíde Oliveira (1905). Este cancioneiro ficou completo em 1891 mas só em 1896 é publicado “com um estudo introdutório de José Leite de Vasconcelos”. Na região da Beira surgem as “Canções Populares da Beira” de Pedro Fernandes Tomás. O mesmo autor ainda publicou mais duas obras, realizadas por António Arroio “Velhas Canções e Romances Populares” (1913) e “Cantares do Povo” (1919).

Na primeira edição das “Canções Populares da Beira”, Pedro Fernandes Tomás, procedeu à recolha de obras e realça a importância da preservação da MTP:

A facilidade de comunicações que actualmente põe em contacto directo a população das aldeias com as cidades, a emigração crescente para os centros populosos tem influído de uma maneira desastrosa nas canções do nosso povo, que vai abandonando as formosas e singelas cantigas tradicionais, e as suas características danças tão variadas e originais, trocando-as pelas pretensiosas danças de sala, ou pelos “motivos” mais ou menos deturpados da “opereta” em voga, pelo “fado” transportado das vielas escuras das cidades para os campos e para as aldeias, com a substituição da antiga “viola de arame” pela moderna guitarra (...). (Câmara, 2001, p. 9)

Continuando na recolha e publicação de obras, no que toca à Região do Minho, encontramos Gonçalo Sampaio (1865-1937) que elaborou um notável trabalho com a publicação do “Cancioneiro Minhoto”.

Como foi referido, Francisco de Lacerda (1869-1934) muito cedo se interessa pela Etnomusicologia musical. Nesta linha, em Paris, no ano de 1895, surge a ideia da criação de uma Associação Internacional de Folcloristas. Só alguns anos mais tarde, e com o apoio de Claude Debussy, se publicou uma obra que tem como título “Contos de um pequeno Povo Esquecido.” Esta obra, inclui a recolha de CT açorianas.

Na continuidade da recolha e posterior publicação de obras, surgem Fernando Lopes-Graça, Cláudio Carneiro, Armando José Fernandes, entre outros, que na criação de muitas das suas obras, se inspiram na MT.

A MTP inspirou não só portugueses como também estrangeiros. Gallop, diplomata inglês, nos inícios dos anos 30 realiza a recolha e edição de obras no “A book of folkways” – Universidade de Cambridge em 1936.

Kurt Schindler, professor na Universidade de Colúmbia (Nova Iorque), também se interessa pela CTP e a sua recolha centra-se em Trás-os-Montes (1932). Infelizmente, a sua grande obra, “Folk Music and Poetry from Spain and Portugal (1941)”e não foi editada em Português.

Prosseguindo pela região de Trás-os-Montes, Kurt Schindler, Serrano Batista, Rodney Gallop, realizaram um notável trabalho na recolha das MTP. Também o Pe. Firmino Martins, entre 1928 e 1938, publicou o primeiro e segundo volumes de “Folclore do Concelho de Vinhais”, bem como Virgílio Pereira, com “Os corais Mirandeses” em 1959.

Relativamente ao Douro Litoral, encontramos a obra “O Cancioneiro do Monte Córdova” (1958) compilada por Alexandre de Lima Carneiro.

Por sua vez na região da Beira Alta, descobrimos o “Cancioneiro Folclórico do Concelho de Seia” (1967) recolhido por Jaime Ferreira Pinto. Na Beira Baixa surge-

nos os “Cantares de Malpica” (1938), organizados por Serrano Batista e Diogo Correia.

Continuando pelas regiões Portuguesas voltamo-nos para o Alentejo e encontramos os seguintes cancioneiros: “O Alentejo Canta” (1956), “O Folclore Musical do Baixo Alentejo nos ciclos litúrgicos da Igreja” (1965), “Fisionomia do Cante Alentejano” (1970) e o “Canto Alentejano” (1995), deixados pelos musicólogos João Ranita da Nazaré e o “pioneiro” Dias Nunes.

Nos arquipélagos da Madeira e Açores, encontramos as obras “Tocares e Cantares da Ilha” (1937) e “ Trovas e Bailados da Ilha” (1942) por Platão de Vaksel, o folclorista Carlos M. Santos. As recolhas destas obras, sobre o ponto de vista etnomusicológico eram, para Fernando Lopes-Graça, designadas como “período do lápis e do papel”,

pelo velho método da anotação de ouvido”. Porém “a divulgação do fonógrafo veio determinar o início de outro período, marcado pela reprodução em princípio exata, ou pelo menos adequada, do objecto de estudo, já não mediatizado por uma representação musical escrita. (Câmara, 2001, p. 16)

Rodney Gallop, no “estudo crítico” que antecipa a obra “Cantares do Povo Português” demonstra algum desagrado pelo facto de, em Portugal, não existir uma recolha fonográfica de MT, isto, mais concretamente, na década de 30. Contraditoriamente, no resto da Europa esta prática era comum desde o início do século.

1.2 As recolhas de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti

Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, realizaram uma intensa recolha de CTP, com a intenção de dar a conhecer as tradições musicais de um povo, inúmeras vezes esquecidas. Com a preparação desta obra “o que aqui se pretendeu, acaso com certa presunção, foi restituir ao povo português o que lhe pertence de uma herança legítima, nem sempre avaliada justamente como um dos mais preciosos bens do património comum”. (Giacometti, M., 1981, p. 5)

Com a preparação do “Cancioneiro Popular Português”, Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça (1981) procuraram reunir “vozes dispersas, longínquas ou familiares, de um povo induzido a considerá-las como fantasmas indesejáveis do passado e testemunhos incómodos do presente”. Deste modo, coube-lhes a

ingrata tarefa de seleccionar espécimes, cujas estruturas, estilos, géneros e funções diversificados delineassem traços fisionómicos de uma tradição, em que se reconhece, como característica essencial, um multissecular enraizamento e, ao mesmo tempo, um incessante rejuvenescimento, a sublinhar a inalterada capacidade criadora do povo português. (Giacometti, 1981, p. 5)

No exterior de Portugal, através de Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti foram publicadas as obras “Antologia da Música Regional Portuguesa” e “Cancioneiro Popular Português”.

Para Giacometti (1981, p. 6), a elaboração do “Cancioneiro Popular” teve como principal objetivo “aproximar vozes, ritmos e gestos dispersos ou perdidos no tempo, cuja confrontação permitia a traços largos a fisionomia da nossa canção popular”.

Giacometti afirma:

Quando vim para Portugal, em 1959, tinha um gravador o que era, na altura, uma coisa rara. Havia etnólogos reaccionários em Portugal até há alguns anos, os Pires de Lima, que diziam que o trabalho de recolha devia ser todo escrito, notado, que os gravadores eram uma coisa satânica. Esta gente dominava a etnografia portuguesa. Quando eu fui a Trás-os-montes, mostrei as gravações ao Lopes Graça que ficou um bocado espantado, porque não imaginava que existissem, ainda em 1959, espécimes tão puros e isso determinou-me a ficar cá e a investigar. (Correia, 1984, p. 176)

Correia (1984, p. 177) também colaborou com Fernando Lopes-Graça na recolha de obras tradicionais na zona da Beira Baixa. Esta recolha tornou-se muito limitada, devido à falta de meios. Por outro lado a cooperação deve-se ao facto de Fernando Lopes-Graça fazer “parte de uma comissão de etnomusicologia da Fundação Gulbenkian e à qual pertenciam Jorge Dias e Artur Santos.”

1.3 Fins políticos, artísticos e culturais

Até canções extraídas do nosso folclore chegaram, em determinado momento, a ser proibidas pela Inspeção – Geral dos Espectáculos! (Lopes-Graça cit. in Correia, 1984, p. 172)

Citado por Correia (1984), em Portugal, durante o período do Estado Novo, todas as obras musicais eram inspecionadas antes das suas publicações. O mesmo se sucedeu com as “ Canções Heróicas”, compostas em 1945 nas vésperas do grande frémito nacional desencadeado pelo Movimento de Unidade Democrático. Estas foram apreendidas em 1946, pela censura salazarista, ano em que foram publicadas sob o título “Marchas, Danças e Canções”.

Correia (1984, p. 173), caracterizou o “período fascista” como uma “politica de domesticação cultural, de aproximação do canto e da música tradicional para melhor controlo e neutralização de todo um conteúdo no qual se reflectia a vivencia do povo”.

Ainda Correia (1984, p. 176) recorda-nos que, em 1953, Fernando Lopes-Graça apelou ao estudo e recolha da canção popular portuguesa para a posterior publicação de um cancioneiro geral.

Michel Giacometti (cit. in Correia, 1984) afirma que a formação de ranchos folclóricos contribuiu para a divulgação das letras e canções populares. Contudo, através da censura vivida na época, estas eram analisadas antes de poderem ser executadas.

Após o 25 de Abril de 1974, Fernando Lopes-Graça, em conjunto com estudantes, realizou uma recolha de obras corais junto das diversas populações. Através deste estudo, e comparando a maioria dos cancioneiros publicados durante o período Estado Novo, concluíram que muitas quadras haviam sido retiradas pela censura.

Assim sendo, por todo o país são descobertas “centenas e centenas” de quadras que já existiam anteriormente na oralidade. “Havia camponeses que escreviam versos

e que, como na Chamusca, as escondiam debaixo do colchão, numa cana, só as tirando depois do 25 de Abril. Chegaram a ter medo da sua própria memória (...).” (Correia, 1984, p. 177)

O mesmo autor ainda afirma que Fernando Lopes-Graça recolheu obras na Beira Baixa. Contudo, a falta de meios e as dificuldades que encontrava com a polícia dificultavam a sua investigação de recolha/pesquisa. Nesta fase, Fernando Lopes-Graça integrava a comissão de Etnomusicologia da Fundação Calouste Gulbenkian juntamente com Jorge Dias e Artur Santos.

Correia (1984) relembra que a investigação musicológica, levada a cabo por estes musicólogos, era realizada de forma quase clandestina.

Portugal viveu cerca de 40 anos sobre um regime ditatorial em que prevaleceu um sistema de controlo que limitava a “liberdade de expressão”. No campo musical, esta restrição era realizada nos textos das CT. As mesmas eram revistas ou alteradas antes das suas publicações.

De modo a dar a conhecer o vasto reportório tradicional, nesta fase de investigação, realçámos alguns músicos e seus respetivos cancioneiros destacando Fernando Lopes-Graça e Michel Giacometti. Seguidamente, procedemos à investigação dois importantes pedagogos, E. Willems e Z. Kodaly. Estes 2 pedagogos motivaram a implementação de CT, nas aulas de música.

Tendo por base o principal objetivo, desta investigação, que se centra na implementação das CT, na disciplina de CCC, os inúmeros cancioneiros publicados tornam-se num importante recurso para as aulas de CCC e até mesmo FM.

1.4 Édgar Willems e Zoltán Kodaly

No âmbito da Pedagogia musical, diversos pedagogos têm destacado a implementação da CT, no EM. Assim destacamos E. Willems e Z. Kodaly.

Para melhor enquadramento deste estudo, que tem por base a MT na disciplina de CCC, torna-se importante realçar o trabalho levado a cabo por estes pedagogos. Neste sentido começaremos por Edgar Willems.

Édgar Willems

Desde há alguns anos já, as canções populares foram introduzidas no solfejo e nos métodos instrumentais para principiantes, substituindo com vantagem os exercícios de entoação ou de técnica, muitas vezes metódicos, mas desprovidos de musicalidade. Elas são também preciosas para realizar, antes do estudo da harmonia tradicional, simples harmonizações a duas, três ou quatro vozes. (Willems, 1970, p. 27)

E. Willems (1970) realça a importância da canção nas aulas de música. Para este pedagogo, o canto ocupa um importante papel na educação musical dos principiantes. Através da canção, é possível agrupar a melodia, o ritmo e a harmonia; “ele é o melhor dos meios para desenvolver a audição interior, chave de toda a verdadeira musicalidade.”

Se encararmos o canto sob o ângulo da psicologia musical, somos obrigados a distinguir diversas espécies de canções; umas favorecem o domínio do ritmo, outras preparam o ouvido musical, ou por meio de intervalos melódicos determinados, ou pela harmonia que elas fazem pressentir. (Willems, 1970, p. 23)

Como anteriormente referido, E. Willems (1970) defende a implementação da CT nas aulas de música. Para este pedagogo “todas as crianças devem aprender canções populares” e de preferência “oriundas do génio da sua raça”. O professor deve selecionar as CT que mais se adequam aos conteúdos, que pretende desenvolver, sejam eles ao nível do ritmo, melódico, intervalos, acordes ou modos. Através da CT, é possível explorar diversas características musicais que contribuem para desenvolvimento musical do aluno.

O mesmo autor (1970, p. 24) defende que a CT oferece vantagens para o desenvolvimento de conteúdos musicais, entre eles: rítmico e melódico. O professor deve abordar esses conteúdos partindo da prática para teoria, ou seja, entoar uma CT onde predominem células rítmicas, tais como semínimas, colcheias, semicolcheias e

posteriormente explicar o que foi executado. O mesmo exercício pode ser colocado em prática para a exemplificação de intervalos melódicos, “aquelas que começam por um salto melódico característico”.

Observando E. Willems, podemos acrescentar que, em qualquer das disciplinas que compõem o EVM (CCC, FM ou instrumento), a CT deve vigorar nos programas. O seu contributo para o “crescimento musical” é notório, como o próprio autor assim o expõe.

Zoltán Kodály

Aqueles que aprendem a cantar antes de aprender a tocar um instrumento, apreendem mais depressa que os outros a melodia de toda a música (...), graças ao canto, os alunos adquirem uma aptidão para a leitura, que lhes permitirá aceder mais facilmente a obras dos grandes espíritos, a conhecer mais composições em menos tempo e com menos esforço (Kodály, 1946 cit. in Torres, 1998, p. 44).

Z. Kodály dá grande importância ao canto, a solo ou em coro. “Cantar é fundamental para a compreensão e para o desenvolvimento musical da criança, pois é através da voz que esta assimila e vivência todas as noções musicais”. (Kodály, cit. in Cruz, 1995, p.8)

A autora Cruz (1988) defende que Z. Kodály, na sua metodologia, preocupa-se essencialmente com a forma como a música é ensinada aos alunos. O ensino da música não deve ser “uma tortura mas sim um prazer, incutir nos alunos uma sede de ‘boa música’ que dure a vida inteira.”

Torre (1998) explica-nos que, em 1906, Z. Kodály realizou recolhas de MT no seu país. Em 1929, com as canções “selecionadas transcritas, classificadas e analisadas”, distribuiu-as pelos diferentes níveis de ensino. Z. Kodály dedicou algumas décadas a esta recolha contando sempre com ajuda de Béla Bartók.

O seu trabalho foi notável, quer ao nível da docência quer ao nível pedagógico. Cruz (1988, p. 10) destaca a importância de Z. Kodály “não só por ter

ensinado diferentes gerações de músicos mundialmente conhecidos, mas por ter incansavelmente difundido o seu novo conceito de Educação”.

Cruz (1988, p.11) ainda realça que “Kodály acreditava firmemente na importância de manter vivas as tradições folclóricas e na continuidade de uma cultura através da Língua e da Música”. A mesma autora ainda nos revela que Z. Kodály deu grande importância ao Ensino da Música na infância e na juventude, mostrando deste modo como

Os elementos musicais são instrumentos preciosos na educação: o ritmo desenvolve a atenção, a concentração, a determinação e o auto-controle; a melodia abre o mundo das emoções; as variações dinâmicas e imbricas aguçam a audição; finalmente o canto favorece tantas actividades físicas que os seus efeitos na educação física são imensuráveis. (Cruz, 1988, p. 11)

Z. Kodály defendia o uso das CT, estimulando os seus discípulos a ouvir atentamente canções folclóricas não só porque as considerava como tesouros, por conterem as “mais belas melodias”, mas também porque estas permitiam “conhecer o carácter dos povos” (Kodály, 1974, tradução nossa cit.in Fernandes, 2012, p. 4).

O autor Fernandes (2012, p. 4) ainda destaca que, Z. Kodály era apologista da MT na vida do aluno, através dela seria possível incentivar o contacto, dos mesmos, com o seu património musical, sensibilizando-os para a sua identidade cultural.

Segundo Torres (2006, p.43), Z. Kodály elaborou o seu próprio método mas com o apoio de “outros pedagogos húngaros e compositores seus contemporâneos, como Béla Bartók, Jenó Ádám, Benjamin Rajeczky, Gyorgy Kérényi, Antal Molnár, László Lajtha e Lajos Bardos.”

Tal como E. Willems e Z. Kodály defendem, as CT devem ser integradas na prática musical dos alunos, pelo benefício que as mesmas promovem no desenvolvimento musical.

Implementar a CT, nas aulas de CCC, é grande objetivo desta investigação. Como vem sendo referido, a CT beneficia o crescimento musical do aluno, contudo,

também merece destaque o contributo, que as mesmas fomentam, no conhecimento do património musical português. Deste modo motivá-los a cantar CT, nas aulas de CCC, torna-se numa mais-valia não só ao nível musical mas também cultural.

Ainda no ponto 2, deste 2º capítulo, destacaremos a importância de cantar em coro, os benefícios que esta prática pode beneficiar, no crescimento, não só musical mas também social, do aluno. Assim, cantar CT, nas aulas de CCC é o grande objetivo desta investigação.

2. Disciplina de Classes de Conjunto / Coro

2.1 A disciplina de Coro na formação do músico

Diversos autores apresentam inúmeros benefícios de cantar em coro. Iniciamos com Cartolano (2011, cit. in Nascimento, 2011, p. 38) que destaca o canto coral como uma antiga e importante atividade cultural, social e humana. Desde a antiga Grécia que o canto coral ocupava uma posição de destaque entre as artes. Para os gregos a música desempenhavam um papel muito importante, pois representava ordem, harmonia e equilíbrio na sua totalidade estrutural. (Leining, 1977, cit. in Nascimento, 2011, p. 38)

Zander (1985, cit. in Figueiredo, 2005, p. 364) realça a importância do canto como união entre o ser humano. Cantar torna-se numa força que conserva grupos unidos ou une outros para uma participação e vivência coletiva.

Figueiredo (2006 cit. in Nascimento, 2011) caracteriza o cantar em coro como uma atividade marcante que permite cooperar no desenvolvimento individual e coletivo do aluno. Cantar em coro desenvolve a “musicalidade e a capacidade de se expressar através da voz”, o “crescimento intelectual e afetivo do cantor; o desenvolvimento da sociabilidade e da capacidade de exercer uma atividade em conjunto”.

Almeida (2011) ainda acrescenta que a atividade coral torna-se “disciplinadora, socializadora, integrada e integradora”, através do convívio entre os elementos que o compõem, da junção “das vozes na harmonização dos sons e dos ritmos na comunhão dos sentimentos”.

O mesmo autor (2011) afirma que o canto em coro é importante, não só porque desenvolve a audição e a percepção mas também pelo âmbito de socialização que proporciona, ao aluno, através da vivência em grupo.

Almeida (2011) é apologista de que todos os instrumentistas, deveriam entoar as suas peças, antes de as executarem nos instrumentos musicais. O mesmo autor ainda salienta “ que é ao cantar que o aluno descobre, como por encanto, o sentido de uma peça e, pelo mesmo meio, o andamento real e o fraseado.”

O mesmo autor (2011) defende que “cantar é por um lado aprender a conhecer-se” visto que o aluno é impulsionado a compreender-se vocalmente ao nível tímbrico, bem como outros aspectos ligados ao ser humano: postura, respiração, articulação e expressividade.

O coral é a experimentação da vida social, é tirar de si o melhor e aceitar compartilhá-lo com os outros na generosidade anónima de ser mais uma voz, é aprender que sempre se pode fazer melhor o que se faz, e surpreender – se, agradavelmente, por contribuir para o crescimento do grupo, por alegrar a sua própria vida e a vida dos ouvintes. (Almeida, 2011, p. 23)

Na nossa opinião, e atendendo às considerações dos autores acima citados, o canto em coro é uma atividade que, para além de promover a socialização entre os alunos também apresenta vantagens no campo musical visto que diversos conteúdos programáticos podem ser desenvolvidos.

Fuks (1999, cit. in Almeida, 2011, p. 21) o canto é o melhor dos meios para desenvolver a audição interior de toda musicalidade.

2.2 A voz como instrumento na disciplina de Classes de Conjunto / Coro

O canto é de uma vez por todas a linguagem pela qual o homem se comunica aos outros musicalmente. O órgão musical mais antigo, o mais verdadeiro, o mais belo é a voz humana. E é só a este órgão que a música deve a sua existência. (Willems, 1985, p. 25)

Tal como Willems anteriormente afirma, a voz humana é considerada o órgão musical mais antigo e é ainda através dele que o homem se comunica aos outros musicalmente. O canto é realmente um importante instrumento na aprendizagem do aluno visto que “apenas a melodia mesmo se (...) cantada a uma só voz, reúne todos os elementos da arte musical; (...) ela leva além do movimento rítmico, o conteúdo harmónico”. (Willems, 1985, p. 58)

Almeida (2011) realça que a voz não é e nem pode ser desenvolvida isoladamente, porque há uma exigência completa de outros aspectos ligados ao ser humano: postura, respiração, articulação, ressonância, expressividade e filosofia, e quando se refere à voz como objeto de arte ou de ensino, desenvolve-se repertório.

Ainda Almeida (2011, p. 25) destaca que, para se principiar o a atividade coral, mais especificamente cantar, torna-se relevante e imprescindível que o grupo “realize alguns momentos de preparação para que se cante com segurança e sem agressão a voz ou vozes das crianças”. Ainda devemos acrescentar que qualquer ensaio de coro deve ser iniciado com um conjunto de exercícios vocais, ou seja, com um aquecimento vocal.

Almeida (2011, p. 24) defende que “a voz é o resultado sonoro de um instrumento que exige cuidado, principalmente porque esse instrumento é o corpo humano. Como mencionado anteriormente, a voz é um instrumento que necessita de ser bem cuidado. Deste modo, devemos salientar alguns fatores que contribuem para uma boa saúde vocal: alimentação, o repouso, o equilíbrio e a ausência de vícios.

A música é uma forma de expressão construída a partir de uma reflexão e leitura do mundo, através do qual a criança pode manifestar emoções e sentimentos. Ao expressar uma ideia através do canto a criança pode representar intelectualmente e afectivamente, o ambiente ao seu redor bem como sua forma de percebê-la e assimilá-la. (Beyer, 1999, cit. in Almeida, 2011, pp. 21-22)

Para lecionar a disciplina de CCC, o professor tem que lidar com diferentes vozes. Neste sentido, para Almeida (2011, p. 25), a escolha do repertório deve ser muito cuidada a fim de se adaptar às condições vocais que o grupo apresenta.

Voz de criança é suave como os cantos dos passarinhos. As crianças devem cantar sempre suave até que se atinja certa maturidade (que dura uns aninhos). É bom cantar leve com as crianças isso também para não forçar as cordas vocais. A voz da criança não é como a voz do adulto que é mais forte, mais cheia e mais grave. A voz da criança vai se formando aos poucos é por isso que se canta mais com mais suavidade, e um pouquinho mais (agudo). (Linhares, 2002, cit. in Almeida pp. 25, 26)

Deste modo quando realizamos um ensaio de coro, principalmente com crianças, é fundamental verificar a sua maturidade e tessitura vocal. Por isso o repertório escolhido deve ter em conta o grupo de alunos que dispomos.

2.3 A Formação Musical e a disciplina de Classes de Conjunto / Coro

Diversos autores defendem que a atividade coral se interliga com a disciplina de FM, tanto no EMV como também no ensino regular.

Figueiredo (2005, p. 363) “defende que a prática coral acompanha a Formação Musical em diversos níveis”, assim para além da FM em concreto, também “as funções da atividade coral podem ser bastantes diversas”. Cantar em coro encontra-se associado ao desenvolvimento de diversas áreas que compõem a disciplina (FM). Aqui podemos incluir “questões de leitura musical, percepção de elementos sonoros, técnica vocal”, entre outros. Deste modo, percebemos que a actividade coral / vocal é administrada em muitos momentos desta disciplina.

Para os autores Robinson & Winold (cit. in Figueiredo, 2005), cantar em coro, para além de proporcionar uma atividade de música em conjunto, também se torna numa “experiência social” através da qual todos os membros do grupo são valorizados. O espírito de união é a base de um bom desempenho. Os mesmos autores realçam ainda a experiência coral como “prazer estético e crescimento pessoal para quem participa deste tipo de atividade”.

Para Amato (2007, cit. in Ramos, 2003), são muitas as atividades que podem ser desenvolvidas a nível coral entre elas a leitura musical, o solfejo e o ritmo.

Autores como Pedroso (2007, p. 8) realçam que a FM tem como prioridade a “educação do ouvido, isto é, o desenvolvimento das capacidades de identificação e escrita dos sons musicais, bem como a capacidade de imaginar / ouvir os sons / estruturas sonoras escritos”.

O mesmo autor (2003) ainda destaca que a disciplina de FM

pode/deve igualmente ser um espaço para se fazer música. Cantar, em particular, deve ter um papel central, por ser o instrumento próprio de cada um (que todos podem utilizar) e que permite vivenciar e sentir a música de forma especial. (Pedroso, 2003, p. 16)

Tendo por base as opiniões anteriormente realçadas, as disciplinas de CCC e FM devem-se articular.

Realçando a importância dada pelos autores referenciados, alusivos à articulação das disciplinas de CCC e FM, prosseguimos com Torres (1996) que ainda destaca a CT como o melhor material para principiar “o ensino da linguagem musical”. Neste sentido, a autora exemplifica algumas situações onde a CT contribuiu para o desenvolvimento musical dos alunos, nomeadamente se o aluno “cantar corretamente” está a desenvolver a formação vocal. Seguidamente, se imitar “frases musicais com texto, desenvolve a memória auditiva e aumenta o vocabulário da língua materna”. Se decorar canções com texto e o nome das notas, desenvolve não só a memória mas também a leitura musical. Por último, se tem acesso a diferentes versões da mesma canção, podemos dizer que desenvolve o sentido estético e se interpreta em conjunto, tanto em coro como em orquestra, desenvolve o sentido social.

Tendo como base os autores acima citados e a sua experiência, concluímos que a disciplina de CCC auxilia na aprendizagem da FM. Ainda acrescentamos que a CT contribui para o desenvolvimento musical através de aspectos como a memória a linguagem e a formação vocal. Mais concretamente, para a disciplina de FM, a inclusão de CT permite desenvolver aspectos musicais quer ao nível rítmico, melódico e harmónico.

Capítulo III

Crêterios de escolha das obras

Neste 3  e último capítulo apresentamos e analisamos 20 CTP. Para o efeito, o modelo de análise que formul mos teve por base os conteúdos programáticos das disciplinas de CCC e FM, dos 1  e 2  graus do EVM.

As Classes de Conjuntos Instrumentais são únicas pela sua capacidade de abranger alunos das várias áreas instrumentais, independentemente do grau e da idade. Têm como objetivo comum e específico o ato de fazer música em grupo (instrumental ou coral), o que reforça laços entre alunos, potencia os conhecimentos adquiridos e revela-os através das práticas. Este tipo de atividade de grupo potencia ainda as qualidades cognitivas dos respetivos alunos e desponta neles a assun o do seu papel enquanto músicos instrumentistas, quer inseridos num contexto coral ou instrumental.⁵

As can es seleccionadas, (ver páginas 48 a 67) integram diversos cancioneiros portugueses ou obras tradicionais (e encontram-se harmonizadas a 2 e 3 vozes).

Na escolha das obras, foi possível verificar que a mesma can o pode ser apresentada com diferentes arranjos. Assim, o arranjo proposto   aquele que mais se enquadra nas disciplinas de CCC e FM para o 1  e 2  graus do EVM. Esta sele o teve por base os conteúdos programáticos das disciplinas de FM e CCC dos Conservatórios de Música Calouste Gulbenkian de Braga e Conservatório de Música Silva Monteiro do Porto.

Para uma sele o mais adequada das can es, observámos a planifica o anual das disciplinas de CCC e de FM de dois conceituados conservatórios nacionais, o Conservatório de Música Calouste Gulbenkian, de Braga, e o Conservatório de Música Silva Monteiro, no Porto, tal como consta dos anexos XXII ao XXVIII.

Um dos pontos essenciais desta disserta o reside na implementa o de CT na disciplina de CCC, no EVM. Deste modo, prosseguimos com a análise dos programas

⁵ Conservatório de Música Silva Monteiro (CMSM) – Programa da Disciplina de CCC/ 2013/2014.

da disciplina de CCC e destacamos os principais objetivos que a mesma pretende fomentar:

- Conceber a CCC como uma atividade letiva consistente e empenhada por todos os intervenientes da comunidade escolar;
- Fomentar o gosto pela disciplina; motivar os alunos para as aulas de coro;
- Estimular o canto em grupo para desenvolvimento cultural, artístico e educacional;
- Realçar a importância da audição em grupo promovendo assim a unidade sonora;
- Promover a realização de atividades em grupo e das experiências que daí resultem, ao nível da sua construção, método utilizado e edição para posterior performance;
- Apresentar, sempre que possível, as obras preparadas em contexto de audições, recitais ou concertos;
- Instituir a atividade musical em grupo como uma aprendizagem motivadora da FM dos alunos;
- Melhorar a afinação vocal, audição e entoação, individual e em grupo;
- Reconhecer e identificar simples processos harmónicos, melódicos e rítmicos;
- Promover a leitura à 1ª vista, através da sua prática constante;

No âmbito das competências propostas para a disciplina de CCC, propomos desenvolver aspectos estruturais como ritmo, melodia, harmonia e forma. No âmbito da entoação, sugerimos desenvolver fatores, como técnica vocal, respiração, apoio e articulação (dicção das vogais e consoantes); ressonância, timbres, extensão e agilidade; acentuação e aspectos rítmicos; treino da memória melódica e harmónica; realização de frases e dinâmicas; escuta e equilíbrio de cada voz em diferentes naipes.

Relativamente à disciplina de FM, esta é apresentada através dos seguintes conteúdos: rítmicos, melódicos e harmónicos.

- **Conteúdos rítmicos:**

- Figuras e células rítmicas abordadas nos 1º e 2º graus da disciplina de FM (anexos XXII, XXIII, XXVII e XVIII)
- Compassos simples (2/4, 3/4, 4/4) e compassos compostos (6/8, 9/8, 12/8).

- **Conteúdos melódicos e harmónicos:**

- Tonalidades maiores e suas relativas menores harmónicas (até 3 alterações);⁶
- Intervalos melódicos de 2ª, 3ª, 6ª e 7ª maior e menor, 4ª, 5ª e 8ª perfeita;
- Funções tonais: I, IV e V graus, nos modos Maior e menor;
- Acordes perfeitos de I, IV e V graus, nas tonalidades maiores e relativas menores dadas. Inversões dos acordes perfeitos.

⁶ Tonalidades maiores (DóM, SolM, RéM, LáM; FáM, SibM; MibM); tonalidades relativas menores harmónicas (lám, mim, sim, rém)

- **Complementos teóricos:**
 - Agógica e dinâmica: *forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando*;
 - Andamento (*Presto, Allegro, Andante, Adágio*);
 - Formas musicais: AB, ABA, ABACA;
 - Ponto de aumentação;
 - Sinais de repetição (D.C, 1ª vez, 2ª vez);
 - Ligaduras: prolongação e expressão;

No que concerne à análise dos programas facultados pelos conservatórios referidos, foram evidenciados os objetivos propostos para a disciplina de CCC. Na disciplina de FM, foram tidos em conta os conteúdos programáticos, propostos para a mesma.

No seguimento dos objetivos indicados para a disciplina de CCC e os conteúdos programáticos da disciplina de FM, procedemos à preparação de uma ficha de análise. Esta bem como a sua relevância permitirá uma análise mais detalhada de cada uma das canções para uso em contexto educativo.

Ficha de análise

Para uma melhor compreensão das obras, Carvalhinho (2010) propõe-nos uma grelha de análise que incluiu parâmetros musicais e etnográficos. Baseados neste autor, preparámos uma grelha de análise que reúne os critérios necessários para as obras propostas, em função dos objetivos delineados. Ao nível musical destacamos a tonalidade, a estrutura rítmica, melódica e harmónica e ainda a forma. Por sua vez, nos aspectos etnográficos, referimo-nos ao local, data de origem e contexto da canção.

Grelha de análise das canções

Título da canção	
Recolha / Data / Contexto	
Estrutura da letra	
Número de vozes	
Tonalidade	
Indicação de compasso	
Estrutura rítmica	
Âmbito melódico	
Intervalos melódicos	
Análise melódica	
Análise harmónica	
Forma	

Os critérios acima referidos serão desenvolvidos tendo como apoio os seguintes pontos:

- **Título da canção** – Informar o nome pela qual a canção é conhecida.
- **Recolha / Data / Contexto** - Contextualizar a origem da canção, explicitando a região do país onde esta surgiu e foi recolhida; quando conhecida, registamos a data da composição. Por último, referimos o contexto da canção onde é descrito o local onde era executada e a quem era dirigida.

- **Estrutura da letra** - O número de versos por estrofe e o número de sílabas por verso.
- **Número de vozes** – Número de vozes que compõe a obra. Algumas obras encontram-se harmonizadas para 2 ou 3 vozes.
- **Tonalidade ou modalidade** – Tonalidade ou modalidade em que a canção foi composta. Identificamos as tonalidades maiores com a letra (M) e as menores com (m).
- **Indicação de compasso** – Indicação de compasso simples ou composto.
- **Estrutura rítmica** – Apresentámos em gráfico as figuras e células rítmicas mais utilizadas na canção.
- **Âmbito** – Abordámos o âmbito de cada voz explicitando a nota mais grave e a nota mais aguda.
- **Intervalos melódicos** – Os intervalos da melodia principal são classificados quantitativamente (2^a, 3^a, 4^a, 5^a, 6^a, 7^a e 8^a) e qualitativamente maior (M) menor (m) e perfeito (p).
- **Análise melódica** - Número de compassos, âmbito melódico e o andamento.
- **Análise harmónica** – Graus aplicados na harmonização ⁷e cadências.



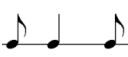
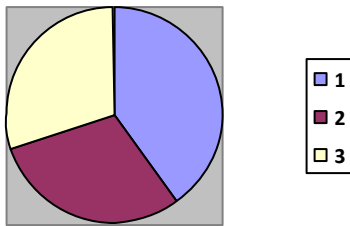
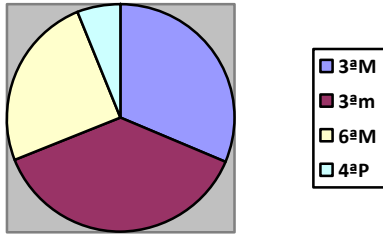
⁷ I ou i; ii ou ii^o; iii ou III; IV ou iv; V; vi ou VI, vii^o,

Canção 1

Título da canção	<i>Fui-te ver estavas lavando</i>	
Recolha Data Contexto	A canção integra a recolha de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, publicada no “Cancioneiro Popular Português” em 1981; esta obra é característica do Baixo Alentejo e data de 194.... Nesta canção, o caráter é amoroso. O cavaleiro dirige-se à sua amada e mostra o quanto a ama.	
Estrutura da letra	8 sílabas	
Número de vozes	1 voz	
Tonalidade	Sol M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	Inicia-se em anacruse de colcheia com ponto e semicolcheia (♩. ♪). A canção, na sua maioria, é constituída por esta célula rítmica.	
Âmbito melódico	Ré ₃ a Mi ₄	
Intervalos melódicos	<p>Graus conjuntos, 3^a M, 3^a m, 4^a P e 7^a M. O intervalo predominante é de 2^a M, tal como podemos verificar no gráfico.</p>	
Análise melódica:	<p>Canção composta por 2 partes sendo a 1^a constituída por 7 compassos e a 2^a com 6 compassos. O âmbito melódico é superior à 8^a. A canção deve ser interpretada num andamento lento tal como os autores indicam na partitura que se encontra no anexo I.</p>	
Forma musical	Forma AB ⁸	

⁸ Forma AB – Constituída por 2 melodias contrastantes.






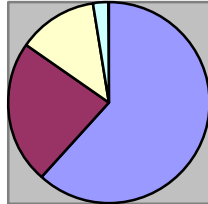

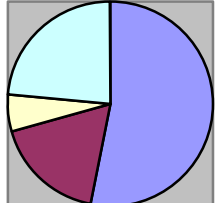

Canção 2

Título da canção	<i>As ondas do teu cabelo</i>	
Recolha Data Contexto	A canção faz parte da recolha de Rodney Gallop. Foi publicada no seu cancionero, “Cantares do Povo Português” em 1960, com tradução de António Emílio de Campos. Esta obra é característica da serra de Monfurado.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	1 voz	
Tonalidade	Sol M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>Entrada em anacruse de colcheia (uma colcheia). É composta pelas células rítmicas</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Ré ₃ a Mi ₄)	
Intervalos melódicos	<p>A canção é composta por graus conjuntos, 3^a M, 3^a m, 4^a P e 6^a M. O intervalo predominante é 3^a m.</p>	
Análise melódica:	<p>Constituída por 16 compassos</p> <p>Composta, na sua maioria, por intervalos de 3^a M e 3^a m. Especificamente, nesta canção surgem os graus de I, V e vii^o.</p> <p>Apresenta o seguinte ostinato rítmico.⁹</p> <p>As 4 frases que compõem a canção apresentam o mesmo motivo melódico à distância intervalar de 2^a M e 2^a m.¹⁰</p> <p>O âmbito melódico é superior à 8^a.</p> <p>A canção deve ser entoada num andamento <i>Allegretto</i>, tal como o autor indica na partitura que se encontra no anexo II.</p>	
Forma musical	Forma AB. ⁸	

9 

10 







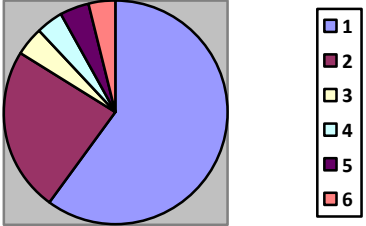
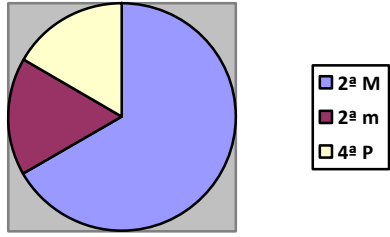
Canção 3

Título da canção	<i>Ao menino Deus</i>	
Recolha Data Contexto	A canção faz parte da recolha de César das Neves, publicada no seu “Cancioneiro de Músicas Populares”, em 1893. Este cancionário encontra-se adaptado para coro e piano. Esta obra é do século XVIII. É uma canção de carácter religioso e enquadra-se no tempo Natalício. Caracteriza a chegada dos pastores junto do Menino Deus, após o seu nascimento.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Sol M	
Indicação de compasso	Compasso ternário simples	
Estrutura rítmica	Inicia-se em anacruse de  . É composta pelas células rítmicas: 1)  2)  3)  4) 	 
Âmbito melódico	Voz 1 (Lá ₃ - Mi ₄) Voz 2 (Fá ₃ - Dó ₄)	
Intervalos melódicos	Graus conjuntos, 3ª M, 3ª m e o intervalo predominante é de 2ª M.	 
Análise melódica	Canção composta por 2 partes com 8 compassos, respetivamente. Inicia-se com intervalo de 3ª m e prossegue com graus conjuntos. O âmbito melódico é inferior à 8ª. Ao nível rítmico, é apresentada a seguinte frase rítmica. ¹¹ Esta frase rítmica é repetida 4 vezes. Deve ser executada no andamento <i>Andante</i> , tal como o autor assim o indica na partitura que se encontra no anexo	
Análise harmónica	Encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância intervalar de 3ª. Os graus que a compõem são I, IV e V, no estado fundamental e na 2ª inversão. A cadência apresentada é perfeita (V, I).	
Forma	Forma estrófica. ¹²	







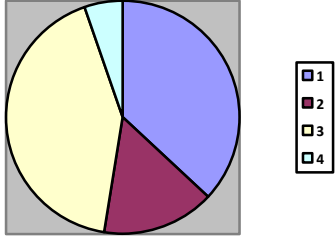
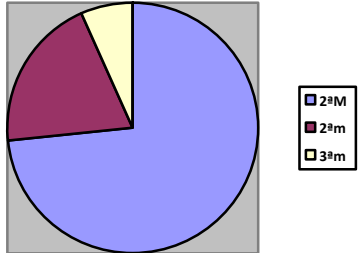
¹² Forma Estrófica - A canção repete-se, mantendo a mesma música mas mudando a letra.

Canção 6

Título da canção	<i>Num era assim</i>	
Recolha Data Contexto	A canção integra o “Cancioneiro Minhoto” realizado por Gonçalo Sampaio e publicado em 1944; esta obra é característica de Vieira do Minho e nesta zona era cantada nos finais do século XIX. Posteriormente volta a ser recuperada, no século XX, entre 1917-18 mas com alguma alteração da letra.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso quaternário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção inicia em anacrusa de semínimas e é composta pelas seguintes células rítmicas:</p> <p>1)  2) </p> <p>3)  4) </p> <p>5)  6) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Fá ₃ – Mi ₄) Voz 2 (Dó ₃ – Dó ₄)	
Intervalos melódicos	Composta por graus conjuntos e 4ª P. O intervalo predominante é de 2ª M.	
Análise melódica	A canção é composta por 2 partes com 4 compassos, respetivamente. Inicia-se com intervalo de 4º P e prossegue com graus conjuntos. Ao nível rítmico o motivo ¹⁵ surge repetido, várias vezes, ao longo da canção. Ao nível melódico ¹⁶ o motivo é repetido à distância intervalar de 2ª M e 4ª P.	
Análise harmónica	A canção é composta por intervalos harmónicos em 3ªs paralelas. Anexo VI Inicia-se a uma voz, a partir do 3º compasso é harmonizada uma 2ª voz à distância intervalar de 3ª. É composta pelos graus I, IV e V e a cadência é perfeita formada pelos acordes dominante (V) e tónica (I) no estado fundamental. O andamento deve ser <i>Andante</i> tal como o autor indica na partitura que se encontra no anexo VI.	
Forma	Forma AB. ⁸	



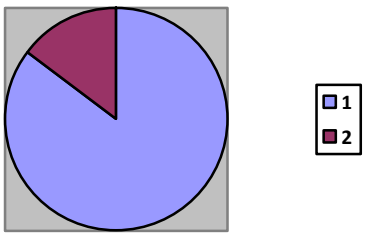
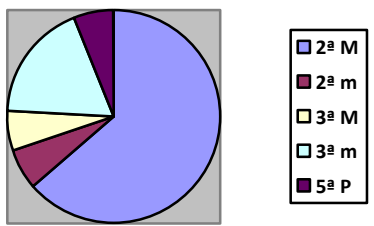


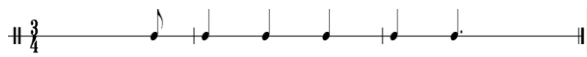
Canção 7

Título da canção	<i>Rosa de Alexandria</i>	
Recolha Data Contexto	A canção integra o “Cancioneiro Minhoto” realizado por Gonçalo Sampaio e publicado em 1944. Esta canção foi recolhida por Maria Clementina Pires de Lima, no concelho de Vila nova de Famalicão, freguesia de S. Simão de Novais. Nesta canção, o carácter é amoroso. O cavaleiro dirige-se à sua amada e mostra o quanto a ama.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso ternário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção principia em anacruse de colcheia (uma colcheia). É composta pelas seguintes células rítmicas</p> <p>1)  3) </p> <p>2)  4) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Lá ₃ a Ré ₄) Voz 2 (Fá ₃ a Si ₃)	
Intervalos melódicos	Composta por graus conjuntos e 3ª m. O intervalo predominante é de 2ª M.	
Análise melódica	<p>Canção composta por 8 compassos divididos em 4 frases sendo agrupadas da seguinte forma: ABAB.</p> <p>A canção apresenta a seguinte estrutura rítmica: ¹⁷</p> <p>É composta, na sua maioria, por graus conjuntos o que realça os intervalos de 2ª M e 2ª m.</p> <p>As 4 frases, que compõem a canção, encontram-se agrupadas 2 a 2. Apresentam o mesmo motivo melódico à distância intervalar de 2ª M. ¹⁸</p> <p>O âmbito melódico é inferior à 8ª.</p>	
Análise harmónica	<p>Encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância intervalar de 3^{as} paralelas. É composta pelos graus I, IV e V graus.</p> <p>A cadência apresentada é Perfeita (V⁷, I) contudo na versão apresentada a sensível encontra-se omitida, tal como podemos verificar na partitura que se encontra no anexo VII.</p>	
Forma	Forma estrófica. ¹²	



Canção 8





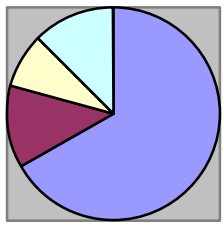
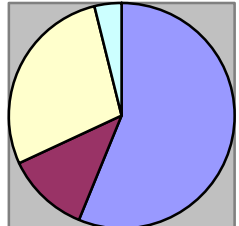
Título da canção	Verde Caracol	
Recolha Data Contexto	A canção integra o “Cancioneiro de Modas Alentejanas - A Tradição” publicado entre janeiro de 1899 e Junho de 1904. Esta obra encontra-se no volume I, deste cancionero, com a data de maio de 1899. Esta canção pode ser adaptada para bailes de roda e dançada a pares.	
Estrutura da letra	5 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>Inicia em anacruse de colcheia (uma colcheia). É composta pelas células rítmicas</p> <p>1) </p> <p>2) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Sol ₃ a Mi ₄) Voz 2 (Mi ₃ a Dó ₄)	
Intervalos melódicos	<p>A canção é composta graus conjuntos, 3ª M. 3ª m. e 5ª P. O intervalo predominante é de 2ª M.</p>	
Análise melódica	<p>Canção constituída por 16 compassos, constituída por 2 compassos, respetivamente.</p> <p>É composta, na sua maioria, por graus conjuntos o que realça o intervalo de 2ª M.</p> <p>A canção apresenta a seguinte estrutura rítmica:¹⁹</p> <p>O âmbito melódico é de uma 8ª.</p> <p>A canção deve ser entoada num andamento <i>Andante</i>, tal como indica na partitura que se encontra no anexo VIII.</p>	
Análise harmónica	<p>É composta para 2 vozes à distância intervalar de 3as.</p> <p>Graus que compõem esta harmonização (I, ii, IV, V e vi).</p> <p>A cadência apresentada é imperfeita (viiº, I), tal como apresentámos.²⁰</p>	
Forma	Forma estrófica. ¹²	

19 

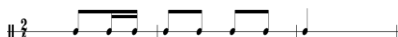
20 

V⁹ vi⁷ vii I I

Canção 9


Título da canção	<i>Si, Carolina</i>	
Recolha Data Contexto	A canção integra o “Cancioneiro Minhoto” realizado por Gonçalo Sampaio e publicado em 1944. Esta canção é tradicional da Póvoa de Lanhoso, contudo, também é interpretada em toda a zona norte. A canção tem por base o amor que sente por Carolina contudo o namorado mantém um romance com mais do que uma menina.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>Principia em anacruse de colcheias (♩). É composta pelas células rítmicas</p> <p>1)  2) </p> <p>3)  4) </p> <p>A colcheia é a célula predominante nesta canção.</p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Sol ₃ a Ré ₄) – Voz 2 (Mi ₃ a Si ₂)	
Intervalos melódicos	<p>É composta por graus conjuntos, 3ª m, 5ª P. O intervalo predominante é de 2ª M.</p>	
Análise melódica	<p>A canção inicia-se com notas repetidas seguida de um salto de 5ª P. Ao nível rítmico, a canção baseia-se em 2 diferentes motivos.²¹ Ao nível melódico, a canção tem por base 2 diferentes motivos que são repetidos à distância intervalar de 2ª m.²² A canção deve ser interpretada num andamento <i>Andante</i> tal como o autor indica na partitura que se encontra no anexo IX.</p>	
Análise harmónica	<p>Canção composta por 12 compassos dividida em 2 partes, a parte A é composta por 4 compassos e a parte B por 8 compassos. Encontra-se harmonizada para 2 vozes; inicia-se a uma voz, a partir do 4º compasso é harmonizada uma 2ª voz à distância intervalar de 3ª.²⁵ É constituída pelos I, IV e V graus. Cadência perfeita formada pelos acordes dominante (V₇) tônica (I), a cadência apresentada não tem sensível.²³</p>	
Forma	Forma AB. ⁸	

21 



22 







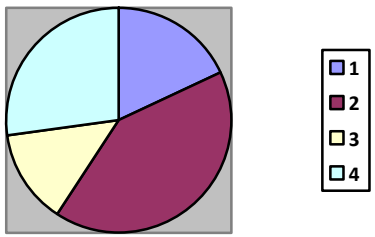
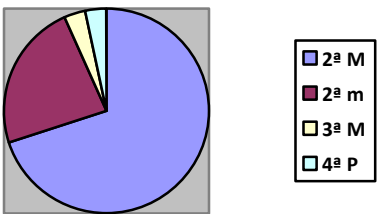
23 

Canção 11

Título da canção	<i>Trai – trai</i>	
Recolha Data Contexto	A canção faz parte do “Cancioneiro Minhoto”, recolhido por Gonçalo Sampaio e publicado em 1944 Esta canção, recolhida em Esposende, tem como base o exílio de João Brandão, para Angola, em 1870 e é extraditado pela acusação do homicídio de um sacerdote, Padre José da Anunciação Portugal.	
Estrutura da letra	5 sílabas (Redondilha menor).	
Número de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção inicia-se em anacruse de colcheia. É composta por diferentes células rítmicas. A figura rítmica que mais se destaca é a colcheia, apresentada sempre em conjunto de duas.</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p> </div> <div style="text-align: center;"> <p>4) </p> <p>5) </p> <p>6) </p> </div> </div>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Mi ₃ a Fá ₄); Voz 2 (Dó ₃ a Dó ₄).	
Intervalos melódicos	<p>Graus conjuntos, 3ª M, 3ª m e 4ª P. O intervalo predominante é o de 2ª M. Esta análise foi realizada na melodia principal que neste caso é a voz 2. Anexo XI</p>	
Análise melódica	<p>A canção é composta por 2 partes. A 1ª parte é constituída por 8 compassos e a 2ª parte por 12 compassos, respetivamente. Iniciam-se com entrada em anacruse.</p> <p>Ao nível rítmico são 4 os principais motivos apresentados na canção e encontram-se no anexo XI.</p> <p>Ao nível melódico inicia-se em uníssono e prossegue com graus conjuntos e 3ª M. Anexo XI</p>	
Análise harmónica	<p>A canção inicia-se a uma voz, a partir do 2º compasso é harmonizada uma 2ª voz à distância intervalar de 3ª. Na parte final é aplicada uma 3ª voz.</p> <p>Esta 3ª voz, em junção com as vozes existentes, forma uma cadência imperfeita (I, ii, V⁶ I).²⁶</p> <p>A canção deve ser executada num andamento <i>lento</i>, tal como o autor indica na partitura que se encontra no Anexo XI.</p>	
Forma	Forma AB . ⁸	

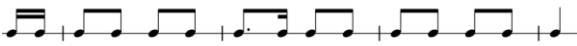
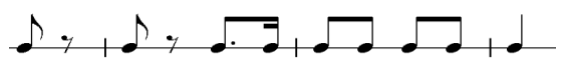
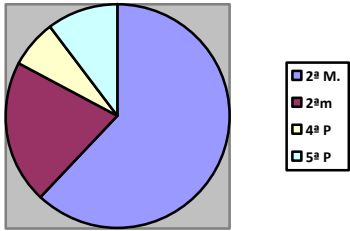


Canção 13

Título da canção	<i>Meu lírio roxo do campo</i>	
Recolha Data Contexto	A recolha desta obra esteve a cargo de Manuel Joaquim Delgado e encontra-se no “Cancioneiro Popular do Baixo Alentejo”, Volume II, 2º Edição, 1980. A 1ª edição é de 1955, contudo a versão a ser aplicada nesta investigação é a de Jos Wuytack que se encontra no seu livro “Canções Tradicionais Portuguesas” e foi publicada em 1998. Esta canção é de carácter amoroso.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Ré M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção tem início com pausa de colcheia. É composta pelas seguintes células rítmicas:</p> <p>1)  3) </p> <p>2)  4) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Ré ₃ - Dó ₄) Voz 2 (Dó ₃ - Sol ₃)	
Intervalos melódicos	<p>A canção é composta por graus conjuntos, 3ª M e 4ª P.</p>	
Análise melódica	<p>A canção é constituída por 2 partes tendo cada uma delas 7 compassos e com entrada em anacruse.</p> <p>É composta, na sua maioria, por graus conjuntos, 2ª M e 2ª m.</p> <p>Ao nível rítmico é composta pelo seguinte motivo:²⁸</p> <p>O âmbito melódico da canção é inferior à 8ª.</p>	
Análise harmónica	<p>A canção encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância de 3ª. Os Graus desta harmonização são os seguintes: I, IV e V.</p> <p>A cadência apresentada é perfeita (V, I).</p>	
Forma	Forma AB. ⁸	






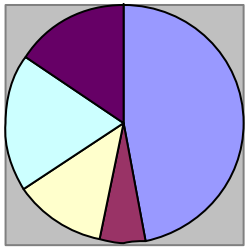
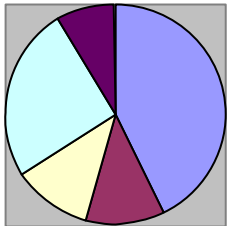
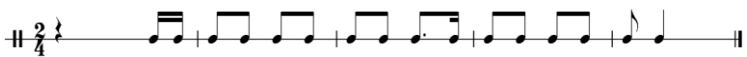
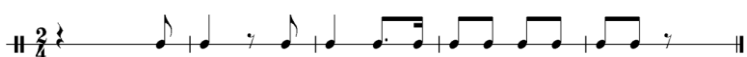


Canção 14



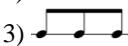

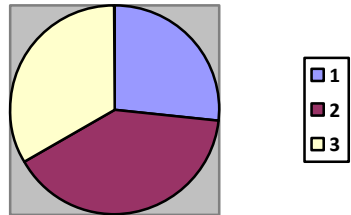
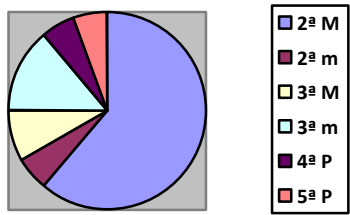
Título da canção	<i>Chapéu novo</i>	
Recolha Data Contexto	Esta canção foi recolhida em Elvas pelo Exmo. Sr. António Thomáz Pires. Faz parte da recolha de César A. das Neves, publicada no seu “Cancioneiro de Músicas Populares”. Esta obra encontra-se no Volume II publicado em 1895. A canção “Chapéu Novo”, na versão apresentada, encontra-se na tonalidade de Fá Maior, contudo, a que servirá de análise para este trabalho é a versão de Jos Wuytack que se encontra no seu livro de “Canções Tradicionais Portuguesas” publicado em 1998.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Original em Fá M mas a versão apresentada nesta investigação encontra-se em Ré M.	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	A canção principia com anacruse de semicolcheias (duas semicolcheias). É composta pelos seguintes motivos rítmicos: Parte A:  Parte B: 	
Âmbito melódico	Voz 1 (Ré ₃ a Ré ₄) Voz 2 (Dó ₃ a Lá ₃)	
Intervalos melódicos	Graus conjuntos, 4ª P e 5ª P; o intervalo predominante é de 2ª M.	
Análise melódica	A canção principia com notas repetidas seguindo-se o de intervalo de 4ªP. O âmbito melódico é superior à 8ª. Ao nível melódico e rítmico a canção é constituída por 2 diferentes motivos. ²⁹ Deve ser executada num andamento <i>Andante</i> , tal como menciona o autor na partitura que se encontra no Anexo XIV.	
Análise harmónica	Na versão apresentada, por Jos Wuytack, para 2 vozes iguais a distância intervalar, entre elas, é de 6ªs paralelas na estrofe e de 3ªs paralelas no refrão. Os Graus que compõem esta harmonização são I, IV, V e vi. A cadência apresentada é perfeita (V ⁷ , I).	
Forma	Forma AB. ⁸	





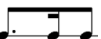
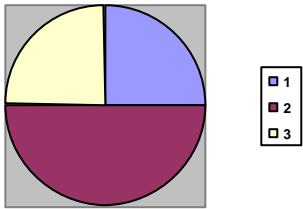
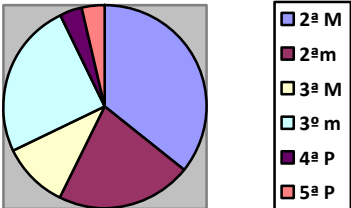
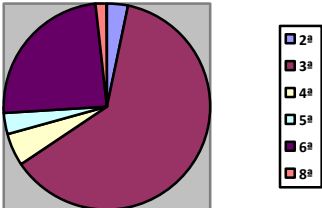
Canção 15

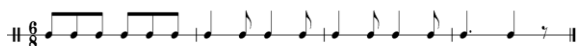
Título da canção	<i>Tia Anica</i>	
Recolha Data Contexto	Esta canção é característica do Algarve e era dançada nos bailes das aldeias. Para este trabalho, a versão é de Jos Wuytack que se encontra no seu livro de “Canções Tradicionais Portuguesas” publicado em 1998.	
Estrutura da letra	6 e 7 sílabas	
Nº de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Ré M	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção principia em anacruse de semicolcheia (2 semicolcheias). É composta pelas seguintes células rítmicas:</p> <p>1)  4) </p> <p>2)  5) </p> <p>3) </p>	 <ul style="list-style-type: none"> 1 2 3 4 5
Âmbito melódico	Voz 1 (Ré ₃ a Ré ₄) Voz 2 (Lá ₂ a Lá ₃)	
Intervalos melódicos	Composta por graus conjuntos, 3ª M, 3ª m e 4ª P. O intervalo predominante é de 2ª M.	 <ul style="list-style-type: none"> 2ª M 2ª m 3ª M 3ª m 4ª P
Análise melódica	<p>A canção é composta por 16 compassos. Inicia com notas repetidas seguida de uma sucessão de 3ªs m culminado no acorde de I grau da tónica na 1ª inversão, logo no 1º compasso da canção. A parte A é composta por 2 grupos de 4 compassos, apresenta o mesmo motivo melódico à distância intervalar de 2ª M; neste caso podemos classificar a parte A em A e A`.</p> <p>Ao nível rítmico apresenta as seguintes frases rítmicas:</p> <p>Parte A</p>  <p>Parte B</p> 	
Análise harmónica	<p>Encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância intervalar de 3ªs e 6ªs paralelas. Anexo XV</p> <p>O âmbito melódico é superior à 8ª</p> <p>Os graus que compõem esta harmonização são: I, ii, IV, V e vi.</p> <p>A cadência apresentada é perfeita (V⁷, I).</p> <p>A canção deve ser cantada em andamento <i>lento</i>, tal como o autor indica na partitura que se encontra no Anexo XV.</p>	
Forma	Forma A B. ⁸	

Canção 16


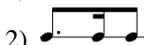

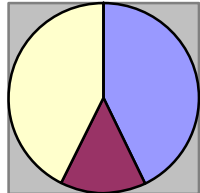
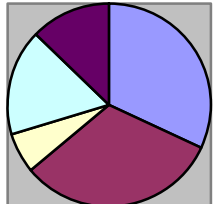

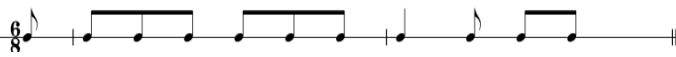
Título da canção	<i>Mirandum se fui a la guerra</i>	
Recolha Data Contexto	A canção é tradicional de Miranda do Douro (Trás os Montes). Alusiva a uma guerra, ocorrida em 1762, na cidade de Miranda. Esta foi invadida pelo general espanhol Marquez de Sarria. Nesta investigação, a versão utilizada será a de Jos Wuytack publicada no seu livro de “Canções Tradicionais Portuguesas” no ano de 1998. Canção popular com caráter de guerra.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Número de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso binário composto	
Estrutura rítmica	<p>Principia em anacruse de colcheias (duas colcheias) e é composta pelas seguintes células rítmicas:</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p> <p>A  é a figura rítmica predominante nesta canção.</p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Mi ₃ a Ré ₄) Voz 2 (Lá ₂ a Lá ₃)	
Intervalos melódicos	Composta por graus conjuntos, 3ª M, 3ª m, 4ª P e 5ª P; o intervalo predominante é de 2ª M.	
Análise melódica	<p>É constituída por 2 partes tendo cada uma delas 8 compassos, com entrada em anacruse.</p> <p>Ao nível rítmico, a canção é igual em ambas as partes só diferindo na melodia.</p> <p>Inicia-se com graus conjuntos e prossegue com notas repetidas.</p> <p>Âmbito melódico superior à 8ª.</p> <p>O andamento deve ser <i>Andante</i> tal como o autor indica na partitura que se encontra no Anexo XVI.</p>	
Análise harmónica	<p>Encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância intervalar de 3^{as} e 6^{as} paralelas e ainda com algumas notas de passagem.</p> <p>Os Graus que compõem a harmonização são :I, ii, IV e V.</p> <p>Finaliza com cadência perfeita (IV₇ V₇ I);</p>	
Forma	Forma AB. ⁸	

Canção 17





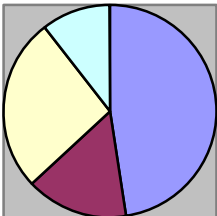
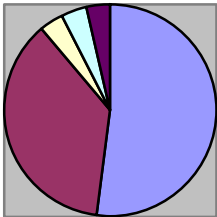

Título da canção	<i>O regadinho</i>	
Recolha Data Contexto	Esta canção é considerada uma dança popular de roda e é característica do norte e litoral de Portugal. É executada em dança e de braço dado. As primeiras referências desta canção datam de 1926. Para esta investigação, a versão apresentada é de Jos Wuytack que se encontra no seu livro de "Canções Tradicionais Portuguesas" publicado em 1998.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Número de vozes	2 vozes	
Tonalidade	Sol M	
Indicação de compasso	Compasso binário composto	
Estrutura rítmica	<p>A canção é composta pelas seguintes células rítmicas:</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p>	
Âmbito melódico	Voz 1 (Sol ₃ a Ré ₄) Voz 2 (Si ₂ a Si ₃)	
Intervalos melódicos	É composta por graus conjuntos, 3ª M, 3ª m, 4ª P e 5ª P; o intervalo predominante é de 2ª M.	
Análise melódica	A canção inicia-se com notas repetidas seguida do acorde de I grau da tónica, na 2ª inversão. Ao nível rítmico, a canção é composta pela seguinte frase: ³⁰	
Análise harmónica	<p>A canção encontra-se harmonizada para 2 vozes à distância intervalar de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª paralelas. O intervalo predominante é de 3ª paralelas.</p>	
	Os graus que compõem esta harmonização são I, ii, IV, V ⁷ e vi. A cadência apresentada é perfeita (V ⁷ , I).	
Forma	Forma AB. ⁸	







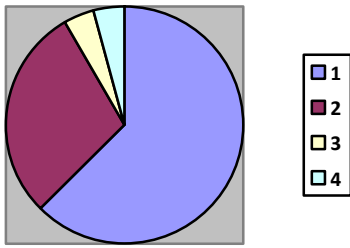
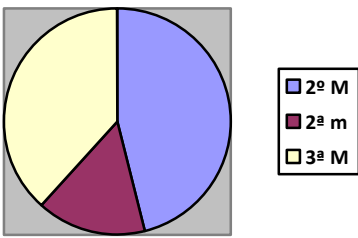
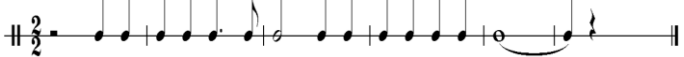
Canção 18

Título da canção	<i>Vira do Minho</i>	
<p>Recolha Data Contexto</p>	<p>O Vira é uma canção característica do folclore português e é específica da zona do Minho. As opiniões, sobre as origens do vira, divergem. Para Gonçalo Sampaio e Sampayo Ribeiro esta dança pode ser anterior ao século XVI. Para Tomaz Ribas, o Vira, é considerado uma das mais antigas danças populares portuguesas, realçando que na peça Nau de Amores de Gil Vicente este já a destacou como uma dança do Minho. Para esta análise recorreremos à obra harmonizada por Jos Wuytack que se encontra no seu livro de “Canções Tradicionais Portuguesas” publicado em 1998.</p>	
<p>Estrutura da letra</p>	<p>7 sílabas</p>	
<p>Nº de vozes</p>	<p>2 vozes</p>	
<p>Tonalidade</p>	<p>Ré m</p>	
<p>Indicação de compasso</p>	<p>Compasso binário composto</p>	
<p>Estrutura rítmica</p>	<p>Inicia em anacruse de colcheia. O ritmo da canção é baseado nas seguintes células rítmicas:</p> <p>1) </p> <p>2) </p> <p>3) </p>	 <ul style="list-style-type: none"> 1 2 3
<p>Âmbito melódico</p>	<p>Voz 1 (Ré₃ a Fá₄) Voz 2 (Lá₂ a Si₃)</p>	
<p>Intervalos melódicos</p>	<p>A canção é composta por graus conjuntos, 3ª M, 3ª m e 4ª P. Os intervalos predominantes são os de 2ª M e 2ª m</p>	 <ul style="list-style-type: none"> 2ª M 2ª m 3ª M 3ª m 4ª P
<p>Análise melódica</p>	<p>A canção é composta por 2 partes. A parte A é composta por 8 compassos e a parte B por 4. Ao nível rítmico são 2 os motivos apresentados na canção.</p> <p>Parte A </p> <p>Parte B </p>	
<p>Análise harmónica</p>	<p>A versão apresentada, de Jos Wuytack, para 2 vozes iguais, encontra-se harmonizada à distância intervalar de 2ª, 3ª, 5ª, 6ª e 7ª paralelas, as 3ª e 6ª são os intervalos predominantes. Anexo XVIII. É composta pelos graus de i, iv e V. Cadência perfeita (V⁷, i).</p>	
<p>Forma</p>	<p>Forma AB. ⁸</p>	

Canção 19

Título da canção	<i>Ó rama da oliveira</i>	
Recolha Data Contexto	A recolha desta obra esteve a cargo de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez e encontra-se no “Cancioneiro de Serpa”, publicado em 1994. Para esta investigação a versão apresentada é de Jos Wuytack que se encontra no seu livro de “Canções Tradicionais Portuguesas”, publicado em 1998.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	3 vozes	
Tonalidade	Fá M	
Indicação de compasso	Compasso ternário simples	
Estrutura rítmica	<p>A canção principia em anacruse de colcheia. O ritmo da canção é baseado nas seguintes células rítmicas:</p> <p>1)  3) </p> <p>2)  4) </p> <p>A célula rítmica 1) é aquela que mais se evidencia na canção.</p>	 <ul style="list-style-type: none"> 1 2 3 4
Âmbito melódico	Voz 1 (Dó ₃ a Dó ₄) Voz 2 (Dó ₃ a Lá ₃) Voz 3 (Dó ₃ a Mi ₄)	
Intervalos melódicos	<p>A canção é composta por graus conjuntos 3ª M, 4ª P e 5ª P. O intervalo predominante é de 2ª M.</p>	 <ul style="list-style-type: none"> 2ª M 2ª m 3ª M 4ª P 5ª P
Análise melódica	<p>A canção inicia-se em anacruse, com intervalo de 4ª P e prossegue com notas repetidas. Ao nível rítmico o principal motivo é</p>  <p>A canção deve ser cantada em andamento <i>lento</i> tal como o autor indica na partitura que se encontra no Anexo XIX.</p>	
Análise harmónica	<p>Na versão apresentada, o compositor cria uma 3ª voz, entoada num registo mais agudo à distância intervalar de 3ªs paralelas, algo característico no canto alentejano. A canção encontra-se harmonizada à distância intervalar de 3ªs paralelas. Os graus desta harmonização são: I, ii, IV, V e vi. Cadência Perfeita (V⁷, I).</p>	
Forma	Forma estrófica ¹²	

Canção 20

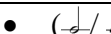


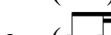
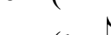


Título da canção	Canário, lindo canário	
Recolha Data Contexto	A canção integra a recolha de Michel Giacometti e Fernando Lopes-Graça, publicada no “Cancioneiro Popular Português” em 1981; Esta canção popular, de caráter amoroso, foi recolhida em 1953 e é característica da região de Arouca – Aveiro.	
Estrutura da letra	7 sílabas	
Nº de vozes	3 Vozes	
Tonalidade/ Modo	Modo Lídio / Fá M (ambíguo)	
Indicação de compasso	Compasso binário simples	
Estrutura rítmica	<p>Inicia-se com anacruse de semínimas (duas semínimas) e as células rítmicas predominantes são:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1)  2)  3)  4)  	
Âmbito melódico	Voz 1 (Si ₃ – Fá ₄); Voz 2 (Sol ₃ a Ré ₄) Voz 3 (Mi ₃ a Dó ₄)	
Intervalos melódicos	<p>Graus conjuntos e 3ª M. O intervalo predominante é de 2ª M.</p>	
Análise melódica	<p>O tema principal da canção encontra-se na Voz 3, tendo a seguinte estrutura rítmica:</p>  <p>O âmbito melódico é superior à 8ª.</p>	
Análise harmónica	<p>A canção é composta por 3 vozes e o tema principal encontra-se na voz 3 e todas as vozes se iniciam em anacruse. A melodia das três vozes, apesar de iniciar em diferentes compassos, quando em simultâneo, são entoadas à distância intervalar de 3ªs paralelas o que provoca 5ªs paralelas em toda a canção.</p> <p>Apresenta movimento paralelo entre as vozes abordando as tríadas. Ver partitura que se encontra no anexo XX</p> <p>A canção apresenta um tratamento homofónico (mesmo texto e ritmo).</p>	
Forma musical	Forma estrófica ¹²	

Análise geral das canções





Ao longo desta dissertação mostrámos como é importante inserir a CT no percurso educativo da FM em paralelo com as CCC. Pedagogos como E. Willems e Z. Kodály mostraram-nos os resultados positivos das suas metodologias.

Com base nas metodologias de Z. Kodály e E. Willems, construímos um quadro de sugestões de CT relacionadas com os conteúdos de FM.

Após a análise das 20 canções selecionadas, precedemos à apresentação de um quadro de sugestões que se encontra-se dividido por itens e, em cada um deles, é sugerida uma ou mais canções. Para esta seleção, tivemos por base os programas das disciplinas de FM e de CCC 1º e 2º graus do EVM.

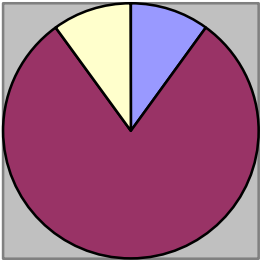
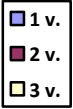
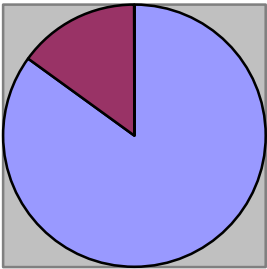
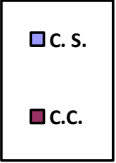




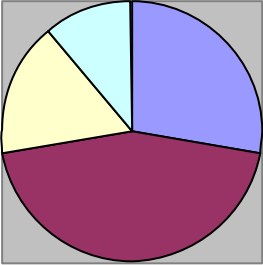
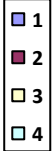


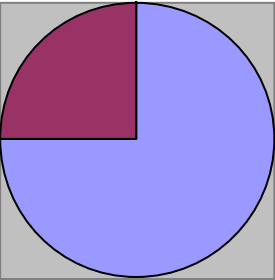

Quadro de sugestões de canções		
Nº de Vozes	1 voz	<ul style="list-style-type: none"> • <i>As ondas do teu cabelo</i>
	2 vozes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Chapéu novo</i>
	3 vozes	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Canário, lindo canário</i>
Compassos	simples	<ul style="list-style-type: none"> • 2/4 – <i>Tia Anica</i> • 3/4 – <i>Este pandeiro</i> • 4/4 – <i>Nun era assim</i>
	compostos	<ul style="list-style-type: none"> • 6/8 – <i>O regadinho</i>
Estrutura rítmica	células rítmicas de divisão binária	<ul style="list-style-type: none"> •  – <i>Ao menino Deus</i> •  – <i>Fui-te ver estavas lavando</i> •  – <i>Este pandeiro; Si Carolina</i> •  – <i>Os olhos da Marianita</i> •  – <i>Meu lírio roxo</i> •  – <i>Trai - trai</i> •  – <i>Os olhos da Marianita</i>

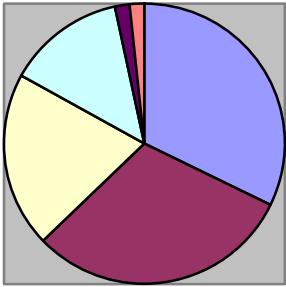

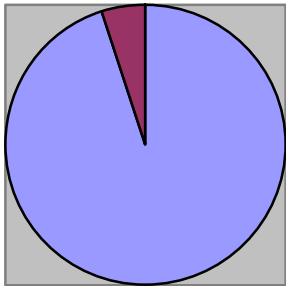

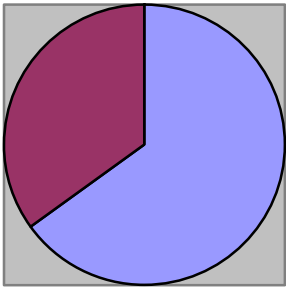

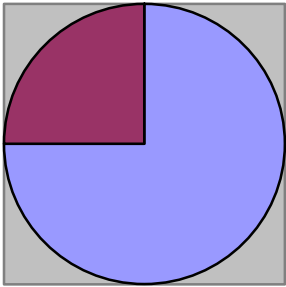

Continuação

	células rítmicas de divisão ternária		<ul style="list-style-type: none"> •  – <i>O regadinho</i> •  – <i>O regadinho</i> •  – <i>Mirandum</i> •  – <i>Vira do Minho</i> •
Intervalos melódicos	2ª M e 2ª m		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ao menino Deus; Toca a caixa</i> • <i>Rosa da Alexandria</i>
	3ª M e 3ª m		<ul style="list-style-type: none"> • <i>As ondas do teu cabelo; San João</i>
	4ª P		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Num era assim</i> • <i>Trai – trai</i>
	5ª P		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Verde caracol</i>
	6ª M		<ul style="list-style-type: none"> • <i>As ondas do teu cabelo</i>
Tonalidades	maiores	dó M sol M ré M fá M	<ul style="list-style-type: none"> • <i>San João</i> • <i>Fui-te ver estavas lavando</i> • <i>Tia Anica</i> • <i>Rosa da Alexandria</i>
	menores	ré m	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Vira do Minho</i>
Forma musical	estrófica		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Ó rama da oliveira</i>
	AB		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Chapéu novo</i>
Âmbito melódico	superior à 8ª		<ul style="list-style-type: none"> • <i>Rosa da Alexandria</i>
	8ª		<ul style="list-style-type: none"> • <i>San João</i>

Após a leitura do quadro, concluímos que as CT desenvolvem uma analogia com os diversos conteúdos programáticos das disciplinas de FM e CCC, tal como planeámos. Encontramos várias semelhanças no que se refere a ritmo, melodia, compassos e tonalidade.

Para além do quadro anteriormente referido, achámos relevante a construção gráfica de um quadro de sugestões relativamente ao número de vozes, compassos, estrutura rítmica, intervalos melódicos, tonalidades, forma musical e âmbito melódico. Os gráficos gerais, (ver páginas 70 e 71), tiveram como principal objetivo agrupar, pelos conteúdos musicais acima referidos, as 20 canções analisadas.

Nº de Vozes	1 voz	 
	2 vozes	
	3 vozes	
Compassos	simples	 
	compostos	
Estrutura rítmica	células rítmicas de divisão binária 1)  2)  3)  4) 	 
	células rítmicas de divisão ternária 1)  2) 	 

<p>Intervalos melódicos</p>	<p>1) 2ª M e m 2) 3ª M e m 3) 4ª P 4) 5ª P 5) 6ª M 6) 7ª M</p>	 
<p>Tonalidades</p>	<p>1) M 2) m</p>	 
<p>Forma musical</p>	<p>1) AB 2) Estrófica</p>	 
<p>Âmbito melódico</p>	<p>1) Superior à 8ª 2) Uma 8ª</p>	 

Após a análise dos gráficos, concluímos que:

- Relativamente ao número de vozes, a grande maioria encontra-se harmonizada para 2 vozes;
- No que concerne aos compassos, a divisão simples é a mais utilizada nas CT;
- Relativamente à estrutura rítmica, as células mais utilizadas nos compassos de divisão binária e divisão ternária são compostas por colcheias.
- No que diz respeito aos intervalos melódicos, destacamos os de 2^a e 3^a m e M;
- Por sua vez, ao longo das CT apresentadas, o modo maior é o mais comum;
- Quanto à forma musical destacámos a forma AB;
- Por último, a maioria das canções, apresenta um âmbito melódico superior à 8^a.

Conclusão

O nosso país tem valores culturais extremamente importantes, que ao longo dos tempos não têm sido aproveitados devidamente. Sendo assim, corremos o risco, se não fizermos nada para os valorizarmos ou mesmo explorarmos, de perdermos irremediavelmente aquilo que nos pertence, aquilo que é nosso, aquilo que nos identifica, pois fomos nós que os criámos nas nossas vivências intemporais, passando de geração em geração. (Costa, 2006, p. 55)

Esta dissertação tem como principal realçar a importância da CTP como património válido e apto na aprendizagem das disciplinas de CCC e FM, nos 1º e 2º graus do EVM. De modo a tornar esta investigação mais completa e coerente, procedemos à recolha e análise de alguns programas de 2 conceituados conservatórios nacionais, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga e o Conservatório de Música Silva Monteiro do Porto. Paralelamente, realizámos uma recolha de cancioneros populares.

Tendo por base a CTP, partimos para o campo da recolha de algumas CT, com o intuito de inculcar repertório tradicional português, na disciplina de CCC, 1º e 2º grau do EVM. Devido à escassez de programas que compõem esta disciplina sentimos a necessidade de aplicar a escolha de repertório não só para a disciplina de CCC mas também para a FM.

Com o repertório selecionado e devidamente analisado torna-se mais simples a sua implementação, dentro da sala de aula, visto que as análises apresentadas abrangem conteúdos musicais (rítmicos, melódicos e harmónicos) que podem ser aplicados nas disciplinas de CCC e FM, nos 1º e 2º graus, do EVM.

Após a recolha e análise das canções, constatamos que estas contribuem não só para o desenvolvimento musical dos alunos (nível rítmico, melódico e harmónico) como também para a divulgação do património musical português.

Para Costa (2006, p. 64), a MTP é valiosíssima, tanto em termos musicais como linguísticos. Encontramos várias formas de expressar sentimentos, alegrias, tristezas, tudo aquilo que identifica um povo (...). Concretamente nesta investigação,

através da seleção de CTP, é-nos permitido desenvolver aspetos não só ao nível musical mas também cultural.

Se o aluno canta correctamente, faz a sua formação vocal, se emite frases musicais com texto, desenvolve a memória auditiva e aumenta o vocabulário da língua materna; se compreende e identifica os conceitos da linguagem musical e os adapta a outras canções, desenvolve o nível intelectual; se memoriza canções com texto e o nome das notas, desenvolve a memória e a leitura musical; se interpreta ou observa várias versões da mesma canção desenvolve o sentido estético; se pratica música do conjunto coral e instrumental, desenvolve ainda o sentido social. (Torres, 1998, cit. in Costa, 2006, p. 66)

Segundo Torres (1998), as CTP evidenciam a importância da canção no desenvolvimento musical, cognitivo e social do aluno. Nesta investigação, destacámos as CTP como instrumento cooperante nas disciplinas de CCC e FM.

Nas análises apresentadas, ilustrámos a utilidade das mesmas no EVM, através de alguns aspectos no domínio da análise melódica e harmónica. Estas análises abordam itens, como tonalidade, âmbito melódico, intervalos melódicos, células rítmicas.

Apresentámos e analisámos 20 canções de diversas regiões do país. Esta seleção apresenta-se satisfatória para os níveis de 1º e 2º graus das disciplinas de CCC e FM.

Procurando concretizar uma sequência pedagógica das 20 canções analisadas, através do grau de dificuldade (número de vozes, o âmbito melódico e figuras e células rítmicas) e enquadradas nos conteúdos programáticos, sugerimos que as mesmas podem ser aplicadas pela ordem que se segue:

Canção 1 - *Fui-te ver estavas lavando*;

Canção 2 - *Ondas do teu cabelo*;

Canção 3 - *Ao menino Deus*;

Canção 4 - *San João*;

Canção 5 - *Toca a caixa, acerta a marcha*;

Canção 6 - *Num era assim*;

- Canção 7 - *Rosa da Alexandria*;
Canção 8 - *Verde Caracol*;
Canção 9 - *Si Carolina*;
Canção 10 - *Este pandeiro*;
Canção 11 - *Trai – Trai*;
Canção 12 - *Os olhos da Marianita*;
Canção 13 - *Meu lírio roxo*;
Canção 14 - *Chapéu novo*;
Canção 15 - *Tia Anica*;
Canção 16 - *Mirandum se fui a la guerra*;
Canção 17 - *O regadinho*;
Canção 18 - *Vira do Minho*;
Canção 19 - *Ò Rama da Oliveira*;
Canção 20 - *Canário, lindo canário*.

Através desta proposta, contribuímos para a difusão das tradições musicais do património português, que em grande parte se encontram compiladas e publicadas em cancionários. Esta recolha tornou-se, em diversas situações, um trabalho árduo e de penosa realização. Alias, nesta investigação, destacámos a difícil recolha de Michel Giacometti e Fernando Lopes -Graça.

Analisando os pedagogos E. Willems e Z. Kodaly, constatámos que estes empregaram com sucesso as CT no EVM. Mostrámos também que a sua implementação, nos mais diversos aspectos formativos (musicais, culturais e geográficos), terá consequências positivas no desenvolvimento musical dos alunos.

Com a realização desta dissertação, conseguimos igualmente alargar conhecimentos sobre a CT, mais especificamente, sobre o variado repertório tradicional português, por vezes esquecido.

Como anteriormente referido, a disciplina de CCC encontra-se deficitária na construção dos seus programas. Deste modo, e através da proposta de canções acima apresentadas, poderemos, num futuro, pensar na criação de um programa para a CCC.

Reconhecendo a continuidade a dar a esta investigação, não devemos colocar de lado a possibilidade de construir esse programa.

Com a preparação desta pesquisa, fica o incentivo a uma indubitável valorização da CTP para proveito das disciplinas de CCC e FM.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, J.C.P, (2009) *O repertório Musical Português no curso básico do ensino especializado, manual para os 1º e 2º graus da Disciplina de Formação Musical*. Univerdidade do Minho - Instituto do Estudo da Criança. Tese de Mestrado em Estudos da Criança, Área de Especialização em Educação Musical.

AMATO, R. F. (2007) *Canto Coral, Educação Musical e Performance na Universidade: o caso do IA-UNESP*. Trabalho apresentado no XVI Encontro Anual da ABEM e Congresso Regional da ISME na América Latina.

http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_c/Canto%20coral_educ_a%C3%A7%C3%A3o%20musical%20e%20performance%20na%20universidade.pdf

AMATO, R. F. (2007) *O Canto Coral como Prática Sócio - Cultural e Educativo-Musical*. Opus, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 75-96, junho 2007.

http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/13.1/files/OPUS_13_1_Amato.pdf

ANDRADE, L. P. (2011). *Aprendizagem Musical no Canto Coral: Interações entre jovens em uma comunidade de prática*. Programa de Pós - Graduação em Música, Universidade do Estado de Santa Catarina Centros de Artes - CEART, Florianópolis.

http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/defesas/10dissertacao_lucila.pdf

ARROYO, M. *Música popular em um Conservatório de Música*. Revista da ABEM, n. 6, setembro 2001, pp. 59-67.

BLACKING, J. (1987). *A Commonsense View of All Music. Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*. Cambridge: Cambridge University Press.

BRAGA, S. M. (s.d.). *Canto coral no contexto escolar: Definindo conteúdos a serem desenvolvidos*. Universidade Federal da Bahia. pp. 99 - 101.

<http://www.revista.ufal.br/musifal/cantocoral.pdf>

BÜNDCHEN, D. B. (2005). *A relação ritmo-movimento no fazer musical criativo: Uma abordagem construtivista na prática de canto coral*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação programa de Pós - Graduação.

<http://www.revista.ufal.br/musifal/cantocoral.pdf>

CÂMARA, J. B. (2001). *O Essencial sobre a Música Tradicional Portuguesa*. Imprensa Nacional: Casa da Moeda.

CARVALHO, M. V. de F. Lopes-Graça, et al. (2006). Prefácio. *A canção Popular Portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa, Caminho.

CIRINO, G. (2009). *Narrativas Musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume.

COHEN, L., MANION, L. & MORRISON, K. (2007). Historical and documentary research. In *Research Methods in Education*, pp. 191-204. London: Routledge.

COOK, N. (1987). *Agora somos todos (etno)musicólogos*. São Paulo. Tradução de Pablo Sotuyo Blanco. Pp 7 – 32.

<http://hugoribeiro.com.br/bd-etnomusicologia.php>

CORREIA, M. (1984). *Música Popular Portuguesa – Um ponto de partida* Nº1, Abril de 1984, coleção cantares de amigo nº 1, centelha.

CORTEZ, M. R. (1994). *Cancioneiro de Serpa* (Edição da Câmara Municipal de Serpa ed.). Serpa.

COSTA, J. M.G. (2006). *O folclore e a Música Tradicional no Sistema Educativo Português*, (Tese de Mestrado), Universidade do Minho, Braga.

COUTO, A.C.N. (2009). *Música Popular e Aprendizagem: algumas considerações*, *Opus*, Goiânia, v. 15, n. 2, dez. 2009, pp. 89-104.

CRUZ, C. B. (2006). *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*
Revista APEM – estudos

CRUZ, C. B. (1998). *Sobre Kodály e o seu conceito de Educação Musical. abordagem geral e indicações bibliográficas*” in Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical – Metodologias comparadas de Educação Musical: abordagens, Boletim nº 98, Julho/Setembro 1998. Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio. pp 3-9.

CRUZ, C. B. (1995). *Conceito de Educação Musical de Zoltán Kodály e Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon – Uma abordagem comparativa*, in Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim nº87, Outubro/Dezembro 1995 (pp. 4-9). Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio.

DIAS, L. M. M. (2010). *A prática coral e a formação dos sujeitos: uma reflexão teórica e algumas práticas pedagógicas*. In: Anais do IX Encontro Regional da ABEM Nordeste. Natal: ABEM.

FERNANDES, M.M.G. (2012) *Criação de Arranjos para Classes de Conjunto Instrumentais*, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Artes.

FIGUEIREDO, S. L. (2005). *A prática coral na Formação Musical: Um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelato em música*. Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC. pp. 362-369.

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao8/sergio_figueiredo.pdf

GALLOP, R. (1960). *Cantares do Povo Português*. Instituto para a alta cultura (2ª edição), Lisboa.

GIACOMETTI, M., LOPES–GRAÇA, F. (1981) *Cancioneiro Popular Português*. Lisboa: Círculo de Leitores.

GORDON, E. E. (2000a). *Teoria da Aprendizagem Musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

KEMP, A. E. (1995). *Introdução à Investigação em Educação Musical*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LOPES GRAÇA, F., & Weffort, A. B. (2006). *A canção popular portuguesa em Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho.

LOPES GRAÇA, F. (1974). *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho SA. 2006

MERRIAM, A. P. (1983) *Novas Perspectivas em Etnomusicologia – Seminário*: Instituto de Investigação Científica Tropical, Museu de Etnologia, Lisboa.

MENDES, I., BRITO, N., FERREIRA R., FERREIRA T. (2013). *A Avaliação em música no ensino regular e no ensino vocacional*, European Review of artistic studies, 2013, vol. 4, nº 1 pp. 1-30.

<http://www.eras.utad.pt/docs/MAR%202013%20musica.pdf>

NAZARÉ, J. R. (1979). *Música Tradicional Portuguesa - Cantares do Baixo Alentejo*. Venda Nova Amadora: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura Portuguesa.

NERY, R. V., CASTRO, P. F. (1991). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

NEVES, C. (1893). *Cancioneiro de Músicas Populares*. Porto: Typographia Occidental .

NEVES, J. A. d. M. E. d. (2000). *A Cultura Popular como Factor de Desenvolvimento Local - Um olhar a partir da música*. Instrumentos e Técnicas de Apoio ao Desenvolvimento Rural. Vila Real, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. Mestre.

<http://dited.bn.pt/29298/331/496.pdf>

OSÓRIO, J. A. (1978). *Anotações sobre o "Cancioneiro Geral" de Resende*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos.

http://z3950.crb.ucp.pt/biblioteca/Mathesis/Mat15/Mathesis15_169.pdf

PEDROSO, M. d. F. M. (2003). *A disciplina de Formação Musical: Contributos para uma reflexão sobre o seu papel no currículo do ensino especializado da música (Básico e Secundário)*. Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação. Porto, Universidade do Porto. Mestrado em Ciências da Educação (Especialização em Educação Musical).

PEREIRA, M. J. T. A. (2010). *A obra para Flauta e Guitarra de Fernando Lopes – Graça*. Tese de Mestrado em Ensino da Música. Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte. Aveiro.

PINTO, M.; OLIVEIRA, J.; OLIVEIRA, C. (2000). *Cancioneiro Geral de Lafões*. S. Pedro do Sul: ALAFUM – Grupo de Cantares de Lafões.

RAPOSO, J. M. (2009). *Das palavras à música: As canções infantis para coro e piano de Sérgio Azevedo sobre textos próprios [2007-2009] e o seu papel no enriquecimento estético do imaginário português*. Tese de Mestrado em Estudos da Criança. Área de Especialização em Educação Musical. Braga.

RAPOSO, M. M. (2009). *As canções de embalar nos cancioneiros populares portugueses*. Sugestões para a sua aplicação didática no ensino pré-escolar. Instituto dos Estudos da Criança Braga, Universidade do Minho.

REIS, F. A. (2007). *A Música Popular e Folclórica, como Estratégia de Ensino/Aprendizagem na Disciplina de Educação Musical do Ensino Básico (Uma Abordagem Estética)*. Vila Real. Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro. (Doutoramento em Estudos Musicais).

file:///C:/Users/luisa/Downloads/phd_fareis.pdf

RESENDE, A. (2008) *Prática da música tradicional portuguesa no 1º ciclo do ensino básico*. Universidade do Minho.

RESENDE, G. (1910). *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. (J. Literárias, Ed., & D. A. Guimarães, Trad.) Coimbra, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

RIBEIRO, H. L. (2000). *A análise musical na etnomusicologia*. Mestrado em Etnomusicologia pelo PPGMUS - UFBA.

http://www.academia.edu/3117159/A_an%C3%A1lise_musical_na_Etnomusicologia

SARDO, S. (2009). *Música Popular e Diferenças Regionais VIII. Multiculturalidade: Raízes e Estruturas*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa.

SILVA, M. F. (2013). *A Música Tradicional Portuguesa no ensino vocacional*. Relatório de Estágio Mestrado em Ensino de Música, Braga.

SILVA, S. J. A. (2009) *Memória dos sons e os sons da memória: um encontro entre a História Oral e a Etnomusicologia* – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.v

TORRES, R. M. (2001). *As canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály (2ª edição). Lisboa: Caminho.

TORRES, R. M. (1998). *As canções Tradicionais Portuguesas no Ensino da Música*. Contribuição da Metodologia de Zoltán Kodály (2ª edição). Lisboa: Caminho.

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

WELCH, G. F. (2004). *Investigar o desenvolvimento da voz e do canto ao longo da vida*. Revista Música, Psicologia e Educação, 5, pp. 5-20.

WILLEMS E. (1970). *As bases psicológicas da educação musical*. Bienne (Suíça); Edições ProMúsica,

WUYTACK, J. (1998). *Canções Tradicionais Portuguesas* (Associação Wuytack de Pedagogia Musical ed.). (F. J. Faraldo, Trad.) Impresión Gaiagráfica.

Sites consultados

http://www.joraga.net/gruposcorais/pags05_pautas_05_CPP_RGallop/0214_CPP_RGallop_00_listade31pautas.htm - acedido em 13-03-2014

<https://tradicao.files.wordpress.com/2011/02/michel-giacometti1981-cancioneiro-popular-portugues.pdf> - acedido em 13-03-2014

<file:///C:/Users/luisa/Downloads/bb026.pdf> - acedido em 21-04-2014

http://purl.pt/742/3/mpp-21-a-1/mpp-21-a-1_item3/index.html# - acedido em 21-04-2014

<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/11022/1/tese.pdf> - acedido em 24-04-2014

<https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/1865/11998> - acedido em 04-05-2014

<http://www.cantabilis.org/partituras/partituras.html> - acedido em 11-06-2014

<http://www.joraga.net/gruposcorais/> - acedido em 11-04-2014

<http://amusicasuasmetodologias.blogspot.pt/2012/06/edgar-willems.html#!/2012/06/edgar-willems.html> - acedido em 13-07-2014

http://www.dianagoulart.com/Canto_Popular/Educadores.html - acedido em 15-03-2015

Anexos

Anexo I

Canção 1 - Fui-te ver estavas lavando

66 FERNANDO LOPES GRAÇA

14. FUI-TE VER, 'STAVAS LAVANDO
Canção amorosa Alentejo

Dolente

The musical score is written on three staves in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff begins with a fermata over the first note. The lyrics are: 'Fui-te ver, 'sta-vas la- van-do, Fui-te ver, 'sta-vas la- van-do, No ri- o sem as- sabão; La- vas em á- guas de ro- sas, La- vas em á- guas de ro- sas, Fi- ca-te o chei- ro na mão.

2

*Fica-te o cheiro na mão, (bis)
Fica-te o cheiro no fato;
Se eu morrer e tu ficares, (bis)
Adora-me o meu retrato.*

3

*Adora-me o meu retrato, (bis)
Adora meu coração;
Fui-te ver, 'stavas lavando, (bis)
No rio sem assabão.*

Anexo II

Canção 2 – As ondas do teu cabelo

CANTARES DO POVO PORTUGUÊS 41

I. Cantiga bailada do Passáreiro do Monte, na Serra de Monfuradô.

Allegretto.

As on-das do teu ca-be-lo São lou-ras e per-fu-
ma-das, As ma-das, São rê-de on-de se
pren-dem .As al-mas a-pal-xo-na-das. São na-das,

Levantei-me um dia cedo
E fui passear ao campo.
Encontrei o teu retrato
Na flor do lírio branco.

Ó alta torre da Palma
Foi feita pelos ingleses.
Ó meu amor da minha alma
Que me lembrás tantas vezes.

Ó Primavera da Índia,
Ó damasco em botão,
Na praia de esse teu peito
Navega o meu coração.

Anexo III

Canção - 3 Ao Menino Deus

AO MENINO DEUS
LOAS PASTORIS

À Ex.^{ma} Ser.^a D. Içabel Maria de Carvalho.

Andante

49 *dolce* En - trae, en - trae pas - to - ri - - - nhos, por es - - te
por - tal sa - gra - - - do; vin - de ver o Deus Me - ni - - -
no, n' u - mas pa - lhi - nhas dei - ta - - - do. D. C.

<p>Entrae, entrae, pastorinhos, Por este portal sagrado; Vinde ver o Deus Menino, N'umas palhinhas deitado.</p> <p>As palhinhas deitam lírios; Menino, sois meus allivios. As palhinhas deitam cravos; Menino, sois meus cuidados.</p> <p>Vimos dar as boas-festas A estes nobres senhores. Que é nascido o Deus Menino, Em Belem entre os pastores.</p>	<p>Já a redempção humana Chegou ao praso marcado; Em Belem nasceu, ha dias, O Messias desejado.</p> <p>— Oh meu menino Jesus, Que é da vossa cabelleira? — Deixei-a em Santa Clara, No regaço d'uma freira!</p> <p>— Oh meu menino Jesus, Oh minha mimosa flôr: Fizeste-vos tão pequenino, Sendo tão grande Senhor!</p>	<p>— Oh meu menino Jesus, Boquinha de marmellada, Quem vol-a comêra toda, Sem lhe deixar ficar nada!</p> <p>— Oh meu menino Jesus Que estaes sobre o altar, Quando fôr missa acabada, Quem irá sem vos beijar?</p> <p>Já se ouve a gaita de folle, Já nasceu o Deus Menino, Gloria do ceu e da terra, Seu thesouro peregrino.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Esta musica é do seculo XVIII.

Anexo IV

Canção – 4 São João

21

SAN JOÃO

VARIANTE DE VILLA DO CONDE E POVOA DE VARZIM

Sar.ª D. Sophia Gomes Quarzema.

Andante

O San Jo - ão cho - ra, cho - ra, la - gri - mas de
pra - ta fi - na Que lhe fe - gin o car - nei - ro,
Por a - quel - la ser - ra - ci - ma.

D. C.

<p>San João vem do ceu, nem o traz são os anjinhos: ão guiados por estrelas ue lhe ensinam os caminhos.</p> <p>se é aquilo, que é aquilo? Ai, San João é caçar um grillo.</p> <p>San João, d'onde vindes, na calma sem chapéu? Vinho de ver as fogueiras ue metizaram no ceu.</p> <p>Tr meu rico San João, onde vindes orvalhado? Venho do Rio Jordão e fazer um baptisado.</p>	<p>Oh que lindo baptisado Se fez no Rio Jordão: San João baptisou Christo Christo baptisou João.</p> <p>Não é nada, não é nada, não é nada! Ai, San João a comer pescada.</p> <p>San João á minha porta, Eu não tenho que lhe dar; Dou-lhe uma caninha verde, Para pôr no seu altar.</p> <p>Te os moiros da Moirama Festejam o San João, Quando os moiros o festejam, Que fará quem é christão?</p>	<p>Vivam todos os ranchinhos Das moças que aqui estão: Ninguem deixe n'este dia De cantar o San João.</p> <p>Não é muito, não é muito, não é muito Ai San João a comer presunto.</p> <p>Alegrae-vos, raparigas, E mais toda a vossa gente, Que San João está no ceu Gozando gloria eminente.</p> <p>O San João da Lapa Escreveu ao do Bomfim: Que lhe mandasse dizer Se a coisa ficava assim.*</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Anexo V

Canção 5 - Toca a caixa, acerta a marcha

243. TOCA A CAIXA, ACERTA A MARCHA

Retreta de D. Maria II (1832)

Soeiro de Brito e Vitorino de Almada
(?) / Alentejo
1870-1898

Marcial



293

Anexo VI

Canção 6 – Num era assim

Nun era assin!

VIEIRA
(7.º decénio do Século-XIX.)

t. = 100

Ó bi - da da mi - nha bi - - da, bi -
da do meu co - ra - ção. En min to - do ben são
pe-nas! Pois nun e - r'á - ssin, pois nun e - ra não!

Ó bida da minha bida,
bida, do meu coração;
para que quero a bida,
se ela 'stá na tua mão?

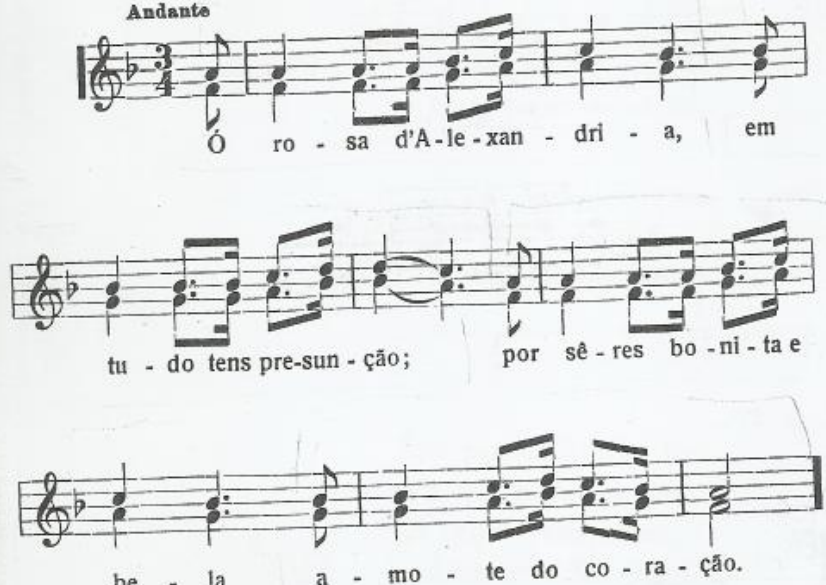
(Cantava-se em Vieira, em 1870-3. Voltou a usar-se em 1917-18, mas com o estribilho; «*Pois nun era assin, etc.*» substituído pelo de *Ó do léque, léque si, Ó do léque léque não!*)

Anexo VII

Canção 7 – Rosa da Alexandria

Rosa de Alexandria
FAMALICÃO: S. Simão de Novais

Andante



Ó ro - sa d'A-le-xan - dri - a, em
tu - do tens pre-sun - ção; por sê - res bo - ni - ta e
be - la a - mo - te do co - ra - ção.

Da rosa gosto do cheiro,
da rosa gosto do pé;
gosto da fôlha do meio:
só na rosa tenho fé...

(Recolhida pela Ex.^{ma} Senhora D. Maria Clementina Pires de Lima.)

Anexo VIII

Canção 8 – Verde Caracol

A TRADIÇÃO

CANCIONEIRO MUSICAL

V

VERDE CARACOL

(DESCANTE)

Fine
And.

Ver-de ca-ra-cól-a. Mi
nha ri-ca pom-ba! Eu an-do com
te-go Da sôl pa-rá som-bra. Do
sôl pa-rá som-bra Da som-bra pró
sôl-a. Mi-nha ri-ca pom-ba, Mi
de ca-ra-cól-a!

Modas-estribilhos alemtejanas

Verde caracol

Verde caracóla,
Minha rica pomba!
Eu ando contigo
Do sôl pará sombra.

Do sôl pará sombra,
Da sombra pró sóla.
Minha rica pomba,
Verde caracóla!

Anexo IX

Canção 9 – Si Carolina

Si, Carolina!
PÓVOA-DE-LANHOSO, PÔRTO, etc. (todo o NORTE)

t. = 84



Eu te - nh'ũ a - mor no Pôr - to, ou - tro
no cais da Ri - bei - ra; Si, Ca - ro - li - n'ó ai, ó
ai, si, Ca - ro - li - n'ó ai, meu ben! Eu a -
mo a Ca - ro - li - na, nun a - mo a mais nin - guém.

Eu tenho um amor no Pôrto,
outro no Cais da Ribeira;
a do Pôrto é mais linda,
é pena ser regateira.

Anexo X

Canção 10 – Este Pandeiro

Este pandeiro...

VIEIRA : Salamonde

t. = 66



Ês - te pan - dei - ro qu'eu to - co,
ês - te que te-nho na mão, fui pe - di - lo em-pres-
ta - do p'ra tra - zer ò São Jo - ão.

Êste pandeiro qu'eu toco,
êste que tenho na mão,
fui pedi-lo emprestado
p'ra trazer ò São João.

P'ra trazer ò São João,
p'ra trazer à romaria;
êste pandeiro qu'eu toco
nun é meu, é da Maria.

Anexo XI

Canção 11 – Trai – trai

Trai - Trai! ESPOSENDE

(Anfiguri)

t. = 69

Lá ben Jo-ão Ba-ran-dão a to - car no bi-o -
lão ca - sa - c'á mo-da na mão e à - tãõ? e à-tãõ? e à -
tãõ? Trai - trai, ó-la-ré, trai - trai! e - r'á mo-da de meu
pai. Oh pas - to - r(e) ah! ah! ah! La - bra-dor in-ga - na -
dor. re-nhi-nhi re-nhó-nhó! ah! ah! ah! oh! oh! oh!

Análise melódica

2
4
7
10

Anexo XII

Canção 12 – Os olhos da Marianita

1º Os o lhos da Ma-ria - ni-ta são ver des cor de li- mão. Os o lhos da Ma-ria-

2º Os o lhos da Ma-ria - ni-ta são ne-gros cor de car- vão. Os o lhos da Ma-ria-

3ª Os o lhos da Ma-ria - ni-ta te - nho-os a -qui na mão. Os o lhos da Ma-ria-

7
ni-ta são ver-des cor de li- mão. Ai! sim, Ma-ria-ni-ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai
ni-ta são ne-gros cor de car- vão. Ai! sim, Ma-ria-ni ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai
ni-ta te - nho-os eu a-quina mão. Ai! sim, Ma-ria-ni ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai

13
não. Ai sim Ma-ria-ni-ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai não.
não. Ai sim Ma-ria-ni-ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai não.
não. Ai sim Ma-ria-ni-ta ai sim. Ai não, Ma-ria-ni-ta ai não.

Anexo XIII

Canção 13 – Meu lírio roxo

Meu lírio roxo do campo

The image shows a musical score for the song 'Meu lírio roxo do campo'. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with lyrics underneath. The second system begins with a measure rest labeled '8', indicating the start of a new phrase. The lyrics continue below the staff.

1º Meu lí-rio ro - xo do cam - po___ cri - a - do na Pri - ma ve - ra, quem me de
2º A tu - a ten - ção qual e - ra,___ de - se - ja - va a - mor sa - ber,___ meu lí - rio

8
ra a mor sa - ber, ai ai,___ A tu - a ten - ção qual e - ra.
ro - xo do cam - po ai ai,___ Quem te pu - des se va - ler.

Anexo XIV

Canção 14 - Chapéu Novo

Chapéu novo



Eu com-prei um cha-péu no-vo pa-ra ir a pas-se - ar, Eu com-prei um cha-péu
O cha-péu vai - se rom-pen-do vai-se o pas-scio a - ca - bar. O cha-péu vai - se rom
Às a - bas do meu cha - péu de-vo mil o-bri-ga ções. Às a - bas do meu cha
Por me li - vra-rem do sol em mui-tas o - ca - si - oes. Por me li - vra-rem do


7
no - vo pa - ra ir a pas - se - ar. Ai, ai, pa - ra
pen - do vai - se o pas - scio a - ca - bar. Ai, ai, vai - se o
péu de - vo mil o - bri - ga - ções. Ai, ai de - vo
sol em mui - tas o - ca - si - ões. Ai, ai, em mui -

11
ir a pas - se - ar, Ai, ai, pa - ra ir a pas - se - ar.
pas-scio a - ca - bar, Ai, ai, vai - se o pas-scio a - ca - bar.
mil o - bri - ga - ções, Ai, ai de - vo mil o - bri - ga - ções.
tas o - ca - si - ões, Ai, ai, em mui - tas o - ca - si - ões.

Anexo XV

Canção 15 - Tia Anica de Loulé

Tia Anica



Ti a A-ni-ca, ti a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca de Lou-lé, a quem dei-xa-ri-a e-la a cai
Ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca da Fu-ze-ta, a quem dei-xa-ri-a e-la a bar
Ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca de Al-por-tel, a quem dei-xa-ri-a e-la a bar

8
xi-nha do ra-pé, Ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca de Lou-lé a quem
ra-da sai-a pre-ta, Ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca da Fu-ze-ta, a quem
ra-do seu man-tel, Ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca, ti-a A-ni-ca de Al-por-tel, a quem

14
dei-xa-ri-a e-la a cai-xi-nha-do ra-pé, O-lé, o-lá, es-ta
dei-xa-ri-a e-la a bar-ra da sai-a pre-ta, O-lé, o-lá, es-ta
dei-xa-ri-a e-la a bar-ra do seu man-tel. O-lé, o-lá, es-ta

20
mo-da não es-tá mal, o-lá, o-lé Ti-a A-ni-ca de Lou-lé.
mo-da não es-tá mal, o-lá, o-lé Ti-a A-ni-ca de Lou-lé.
mo-da não es-tá mal, o-lá, o-lé Ti-a A-ni-ca de Lou-lé.

Anexo XVI

Canção 16 – Mirandum se fui à la guerra

Musical score for 'Canção 16 – Mirandum se fui à la guerra'. The score is written in 6/8 time and consists of four systems of music with lyrics. The lyrics are in Portuguese and describe a soldier's perspective on war and the consequences of going to war.

Mi-ran-dum se fui a la guer - ra, Mi-ran-dum se fui a la guer - ra, Mi-ran
La Trê - ni - da - de se pas - sa, la Trê - ni - da - de se pas - sa, Mi-ran
Bi - ra be - nir um pas - se, Bi - ra be - nir um pas - se, Mi-ran

6
dum, Mi-ran-dum Mi-ran - de - la, num sei quan - do be - ne - rá. Se be - ne - rá por la
dum, Mi-ran-dum, Mi-ran - de - la, Mi-ran-dum num be - ne - iá. Chu - bi - ra a hu - a
dum, Mi-ran-dum, Mi-ran - de - la, que no - bi - da - des trai - rá? Las no - bi - da - des que

11
Pas - qua, se be - ne - rá por lá Pas - qua, Mi - ran -
tor - re, chu - bi - ra a hu - a tor - re, Mi - ran -
trá - io, las no - bi - da - des que trá - io Mi - ran -

14
dum, Mi-ran-dum, Mi-ran - de - la, ou se por la Trê - ni - da - de.
dum, Mi-ran-dum, Mi-ran - de - la, pa - ra ber se lo a - bis - ta - va.
dum, Mi-ran-dum, Mi-ran - de - la, bos an - de fa - zer cho - rar.

Anexo XVII

Canção 17 – Regadinho

Á-gua le-va o re-ga - di - nho, á - gua le - va e vai re - gar. — A á - gua do nos - so
Á-gua le-va o re-ga - di - nho á - gua le - va e vai re - gan - do. En-quan-to re-ga e não

6
ri - o co - re to - da pa - ra o mar. — Á-gua le-va o re - ga - di - nho vai re -
re - ga em quem de - vo vou pen - san - do. Á-gua le-va o re - ga - di - nho á - gua

11
gar o meu jar- dim. — En-quan-to re - ga e não re - ga vou pen - san - do cá p'ra mim.
le-va o re - ga dor — En-quan-to le-va e não le - va vou fa - lar ao meu a - mor

Anexo XVIII

Canção 18 – Vira do Minho

Me - ni - nas, va - mos ao vi - ra ai, que o vi - ra é coi - sa bo - a. Me
Me - ni - nas, va - mos ao vi - ra ai, que lá vem a vi - ra - ção, Me
Me - ni - nas, va - mos ao vi - ra ai, a - té o sa - pa - to rom - per. Me

6
ni - nas va - mos ao vi - ra ai, que o vi - ra é coi - sa bo - a. Eu já vi dan - çar o
ni - nas va - mos ao vi - ra ai, que lá vem a vi - ra - ção. Vol - tar nas vol - tas do
ni - nas va - mos ao vi - ra ai, a - té o sa - pa - to rom - per. Que o sa - pa - tei - ro é

11
vi - ra ai, às me - ni - nas de Lis - bo - a. Eu já vi dan - çar o vi - ra ai, às
vi - ra ai, cri - a - mor no co - ra - ção. Vol - tar nas vol - tas do vi - ra ai, cri -
po - bre ai, a - ju - dai - o a vi - ver. Que o sa - pa - tei - ro é po - bre ai, a -

16
me ni - nas de Lis - boa. Ó vi - ra , ó vi - ra, ó vi - ra vi - rou, as viol - tas do vi - ra sou eu quem as
a a mor no co - ra - ção.
ju - dai - o a vi - ver.

21
dou, ó vi - ra ó vi - ra, ó vi - ra vi - rou, as vol - tas do vi - ra sou eu quem as dou.

Anexo XIX

Canção 19 – Ô rama da oliveira

The image shows a musical score for the song 'Ô rama da oliveira'. It consists of two systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the melody. The second system starts with a measure rest labeled '6', indicating the start of a new line of music. The melody and accompaniment continue, with lyrics written below. The score ends with a double bar line.

Ô ra-ma, ó que lin - da ra - ma, ó rá - ma da o - li - vei - ra, o
Que an - da a - qui na ro - da in - tei - ra, a - qui em qual - quer lu - gar, — ó
Eu gos - to mui - to de ou vir, — cann - tar a quem a - pren - deu, se ou
Não me in - ve - ja de quem be - be, car - ros, pa - re - lhas e mon - tes, só me

6
meu par é o mais lin - do que an - da a - qui na ro - da in - tei - ra.
ra - ma ó que lin - da ra - ma, ó rá - ma da o - li - vei - ra.
ver a quem me en - si - na - ra, quem a - pren - di e - ra eu.
in - ve - ja de quem be - be, a á - gua em to - das as fon - tes.

Anexo XX

Canção 20 – Canário, lindo canário

208. CANÁRIO, LINDO CANÁRIO

V. Pereira
Merujal, Urró/Arouca, Aveiro
1953

Musical score for the first system, featuring three staves: Rasoio (Soprano), Meio (Alto), and Baixo (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: ca - ná - rio, lin - do ca - ná - rio. ca - ná -

Musical score for the second system, featuring three staves: Rasoio (Soprano), Meio (Alto), and Baixo (Bass). The lyrics are: - rio, meu lin - do bem ca - ná - rio, meu lin - do bem; - rio meu lin - do bem ca ná - rio, meu lin - do bem; -

2

Canário, lindo canário,
canário, meu lindo bem; *(bis)*
quem me dera ter as penas
que o lindo canário tem! *(bis)*

Anexo XIX

Canções agrupadas por nº de vozes

1 Voz

Canção 1 - *Fui-te ver estavas lavando*

Canção 2 - *Ondas do teu cabelo*

2 Vozes

Canção 3 – *Ao menino Deus*

Canção 4 – *San João*

Canção 5 – *Toca a caixa, acerta a marcha*

Canção 6 - *Num era assim*

Canção 7 – *Rosa da Alexandria*

Canção 8 – *Verde Caracol*

Canção 9 – *Si Carolina*

Canção 10 – *Este pandeiro*

Canção 11 – *Trai – Trai*

Canção 12 – *Os olhos da Marianita*

Canção 13 - *Meu lírio roxo*

Canção 14 – *Chapéu novo*

Canção 15 – *Tia Anica*

Canção 16 – *Mirandum se fui a la guerra*

Canção 17 – *O regadinho*

Canção 18 – *Vira do Minho*

3 Vozes

Canção 19 – *Ò Rama da Oliveira*

Canção 20 – *Canário, lindo canário*

Anexo XXII

Programa de Formação Musical 1º grau do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga



Planificação Anual – Formação Musical – 5º Ano de Escolaridade

Ano letivo – 2013 / 2014

Unidade didática	Conteúdos programáticos
Aspetos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none">• Figuras rítmicas: Todas até à semicolcheia. Representação numérica das figuras.• Compassos: Compasso simples (todos com unidade de tempo à semínima e colcheia.) - Compasso binário composto (semínima pontuada).• Modos rítmicos: Ritmo, tempo, divisão do tempo, compasso.
Aspetos Melódicos e Harmónicos	<ul style="list-style-type: none">• Tonalidade: tonalidades maiores e relativas menores (natural e harmónica) até duas alterações.• Intervalos: 2ª, 3ª Maiores e menores; 6ª Maior e menor; 4ª, 5ª e 8ª perfeitas;• Funções tonais: I, IV e V graus no modo maior e menor.• Monodia• Polifonia• Acordes: acordes perfeitos de I, IV e V graus nas tonalidades maiores e relativas menores dadas. Inversões dos acordes perfeitos.
Aspetos Teóricos	<ul style="list-style-type: none">• Alterações musicais: utilização do sustenido, bemol e bequadro como alterações nas tonalidades dadas.• Agógica e Dinâmica: <i>Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, ritardando.</i>• Forma musical: AB, ABA, A – A var. – B, ABACA...• Ligaduras: prolongação e expressão.• Andamento: <i>Presto, Allegro, Andante, Adágio.</i>• Claves: Fá, Sol e Dó (móvel)• Ponto de Aumentação.• Sinais de repetição (mais usuais – D.C., 1ª vez, 2ª vez)• Escalas: Maiores e relativas menores (natural e harmónica até quatro alterações).• Acordes: Acordes perfeitos de I, IV e V graus nas tonalidades

	Maiores e relativas menores dadas.
Literatura a usar	<ul style="list-style-type: none"> • Canções tradicionais portuguesas e/ou de outros países que tenham as mesmas características musicais. • Música erudita: gregoriano, renascimento, classicismo e romantismo: música contemporânea tonal e atonal.

Nota: Salienta-se a necessidade de consultar os programas de anos anteriores.

Anexo XXIII

Programa de Formação Musical 2º grau do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga



Planificação Anual – Formação Musical – 6º Ano de Escolaridade Ano letivo – 2013 / 2014

Unidade didática	Conteúdos programáticos
Aspetos Rítmicos	<ul style="list-style-type: none">• Figuras rítmicas: Aprofundamento da relação de valor entre as figuras rítmicas até à semicolcheia. Representação numérica das figuras.• Células rítmicas: Introdução à duína de colcheias.• Compassos: Compasso simples (todos); compassos compostos (binário 6/8; introdução ao ternário 9/8 e quaternário 12/8). Unidade de tempo à semínima, colcheia, mínima e semínima com ponto.• Modos rítmicos: Ritmo, tempo, divisão do tempo, compasso.
Aspetos Melódicos e Harmónicos	<ul style="list-style-type: none">• Intervalos: 2ª, 3ª, 6ª e 7ª Maiores e menores; 4ª, 5ª e 8ª perfeita. Meio-tom cromático; meio-tom diatónico; uníssono e enarmonia.• Tonalidade: tonalidades Maiores e relativas menores até três alterações.• Funções tonais: (I, IV e V) do modo maior e menor.• Acordes: acordes perfeitos de I, IV e V graus das tonalidades maiores e relativas menores dadas e suas inversões. Acordes de sétima da dominante (vivência)
Aspetos Teóricos	<ul style="list-style-type: none">• Alterações musicais: sustenido, bemol e bequadro.• Agógica e Dinâmica: <i>Forte, piano, crescendo, diminuendo, accelerando, ritardando.</i>• Forma musical: AB, ABA, A – A var. – B, ABACA...• Ligaduras: prolongação e expressão.• Andamento: <i>Presto, Allegro, Andante, Adágio e Grave.</i>• Claves: Fá, Sol e Dó.• Ponto de Aumentação

	<ul style="list-style-type: none"> • Sinais de repetição: mais usuais • Escalas: Maiores e relativas menores (natural e harmónica)
Literatura a usar	<ul style="list-style-type: none"> • Canções tradicionais portuguesas e/ou de outros países que tenham as mesmas características musicais. • Música erudita: gregoriano, renascimento, classicismo e romantismo: música contemporânea tonal e atonal.

Nota: Salienta-se a necessidade de consultar os programas de anos anteriores.

Anexo XXIV

Programa de Classes de Conjunto / Coro

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga



Planificação anual da Disciplina de Coro - Grau da Disciplina – I grau

Competências / Objetivos	Conteúdos programáticos	Estratégias / Atividades	Instrumentos de Avaliação
<ul style="list-style-type: none">-Cumprir os objetivos programáticos.- Ser afinado.- Desenvolver a respiração.- Ter uma boa dicção.- Ter uma boa correção fonética.- Ser capaz de realizar diferentes articulações.- Ser capaz de realizar diferentes intensidades vocais.- Ser capaz de transmitir uma ideia musical.- Ter uma boa postura.- Desenvolver o potencial a nível vocal individual e coletivo.- Integração do aluno no grupo tendo em vista o desenvolvimento da sensibilidade.- Desenvolver métodos e hábitos de trabalhos regulares.- Desenvolver uma boa compreensão dos estilos e formas.- Promover a auto confiança.- Fomentar o gosto pela disciplina e pela música.- Participação em audições.	<ul style="list-style-type: none">-Exercícios técnicos específicos.-12 Peças de cariz contrastantes.	<ul style="list-style-type: none">-Técnica vocal específica para cada aluno.-Estruturar e organizar métodos de trabalho na aula.-Estruturar e organizar métodos de trabalho em casa com vista a organizar a apreensão e realização técnica e musical.-Criar condições para uma boa participação nas atividades e interesse da disciplina.- Desenvolver a leitura e o trabalho de memorização.	<ul style="list-style-type: none">-Avaliação contínua.-Aquisição e aplicação de conteúdos e conhecimentos.- Assiduidade e pontualidade.-Provas trimestrais.-Participação em audições.- Interesse e empenho.

Anexo XXV

Programa de Classes de Conjunto/coro

Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga

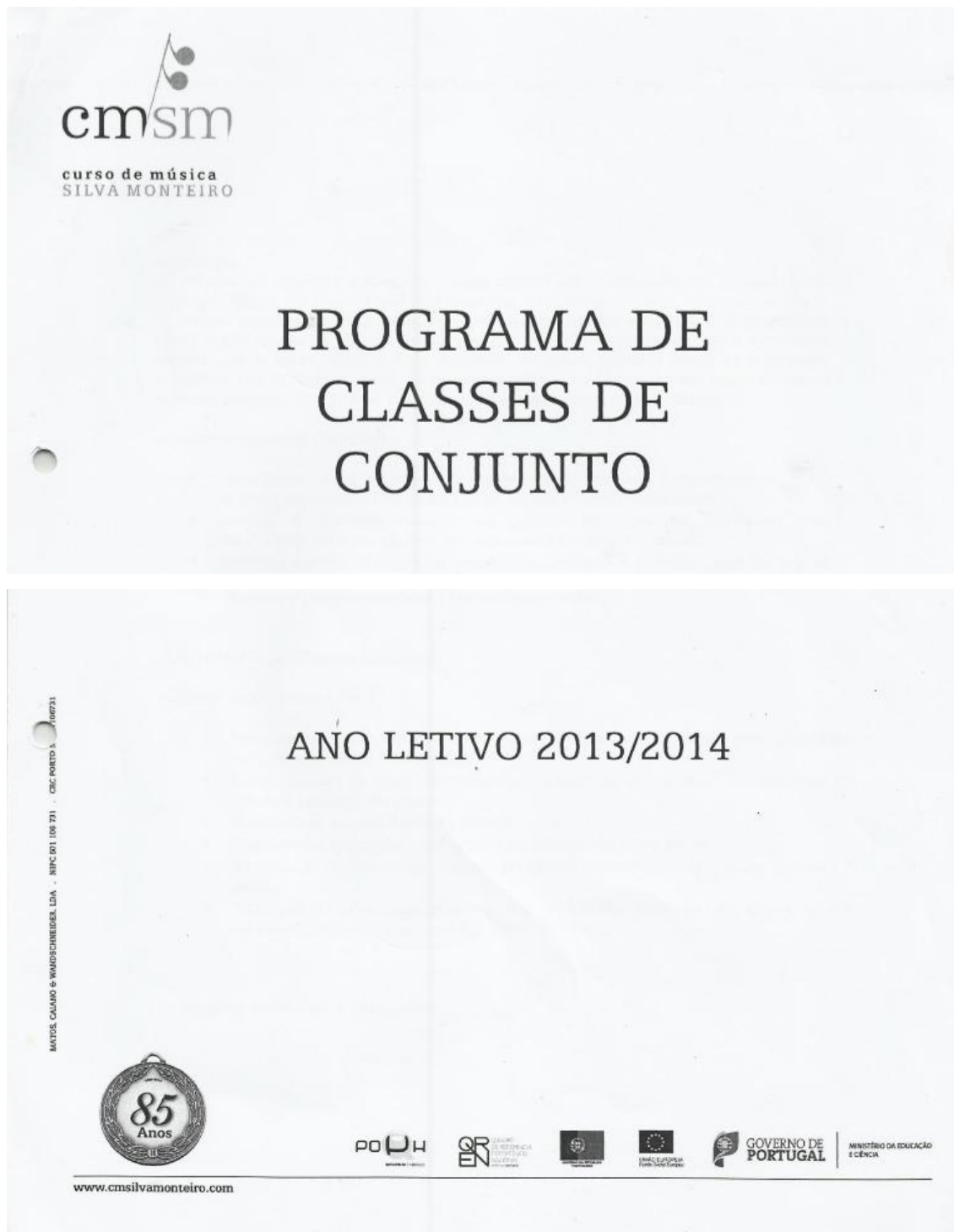


Planificação anual da Disciplina de Coro - Grau da Disciplina – II grau

Competências / Objetivos	Conteúdos programáticos	Estratégias / Atividades	Instrumentos de Avaliação
<ul style="list-style-type: none">- Cumprir os objetivos programáticos.- Ser afinado.- Desenvolver a respiração.- Ter uma boa dicção.- Ter uma boa correção fonética.- Ser capaz de realizar diferentes articulações.- Ser capaz de realizar diferentes intensidades vocais.- Ser capaz de transmitir uma ideia musical.- Ter uma boa postura.- Desenvolver o potencial a nível vocal individual e coletivo.- Integração do aluno no grupo tendo em vista o desenvolvimento da sensibilidade.- Desenvolver métodos e hábitos de trabalhos regulares.- Desenvolver uma boa compreensão dos estilos e formas.- Promover a auto confiança.- Fomentar o gosto pela disciplina e pela música.- Participação em audições.	<ul style="list-style-type: none">- Exercícios técnicos específicos.- 14 Peças de cariz contrastantes.	<ul style="list-style-type: none">- Técnica vocal específica para cada aluno.- Estruturar e organizar métodos de trabalho na aula.- Estruturar e organizar métodos de trabalho em casa com vista a organizar a apreensão e realização técnica e musical.- Criar condições para uma boa participação nas atividades e interesse da disciplina.- Desenvolver a leitura e o trabalho de memorização.	<ul style="list-style-type: none">- Avaliação contínua.- Aquisição e aplicação de conteúdos e conhecimentos.- Assiduidade e pontualidade.- Provas trimestrais.- Participação em audições.- Interesse e empenho.

Anexo XXVI

Programa de Classes de Conjunto/Coro 1º e 2º graus



Introdução

As Classes de Conjunto e Conjuntos Instrumental são únicas pela sua capacidade de abranger alunos das várias áreas instrumentais, independentemente do grau e da idade. Têm como objetivo comum e específico o ato de fazer música em grupo (instrumental ou coral), o que reforça laços entre alunos, potencia os conhecimentos adquiridos e revela-os através das práticas. Este tipo de atividade de grupo potencia ainda as qualidades cognitivas dos respetivos alunos e desponta neles a assunção do seu papel enquanto músicos instrumentistas, quer inseridos num contexto coral ou instrumental.

Objectivos gerais da Disciplina

- Fazer desta uma atividade letiva consistente, empenhada e participada por todos os intervenientes: professores, alunos, escola e comunidade escolar;
- Instituir a atividade musical em grupo como uma das atividades mais motivadoras da formação musical dos alunos enquanto músicos;
- Propor trabalhos musicais de excelência, originais e criativos, mas de grande utilidade e visibilidade para a missão e /ou projeto da escola;
- Promover a realização de trabalhos em grupo e das experiências que daí resultam, quer ao nível da sua construção, método utilizado e edição para posterior performance;
- Promover o conceito de coro, *ensemble* de orquestra;
- Mostrar, sempre que possível, os trabalhos em curso em contexto de audições, recitais ou concertos, para a comunidade escolar;

Objectivos específicos da Disciplina

Classes de Conjunto - Coro

- Promover o Canto em grupo, enquanto disciplina direcionada para uma ação cultural, artística e educacional;
- Complementar os conteúdos teóricos e as aulas de instrumento nas vertentes de leitura e presença de palco;
- Desenvolver a consciência da afinação vocal;
- Desenvolver a audição e entoação individualmente e em grupo;
- Reconhecer e identificar simples processos harmónicos, conteúdos formais e tonais;
- Participar sempre que possível em atividades musicais de grupo e em colaboração com os objetivos e projetos da escola;

Crítérios de Avaliação – Avaliação Contínua

1. Postura do aluno

- Apreender e aplicar os conhecimentos das matérias transmitidas e ensinadas na sala de aula;
- Relacionar em contexto adequado os conhecimentos adquiridos;
- Desenvolvimento de atitude crítica;
- Comunicar e articular com os colegas de grupo os seus próprios conhecimentos e ajudá-los em prol do(s) trabalho(s) a realizar;
- Comunicar ativamente com o professor e manifestar participação ativa na execução dos trabalhos propostos;
- Desenvolver uma postura correta e de colaboração com o grupo de trabalho desenvolvendo capacidades de disciplina adequadas à execução instrumental/vocal em grupo;

2. Competências

Classes de conjunto - Coro

1. Capacidade de identificar as dificuldades e de resolver problemas (técnica vocal: respiração, apoio, articulação – vogais e consoantes, ressonância, timbres, extensão e agilidade; técnica instrumental: estudo da dicção, acentuação, aspectos rítmicos, significado do texto, treino da memória melódico-harmônica, realização de frases e dinâmicas, escuta e equilíbrio de cada voz com o naipe a que pertence, relação de cada naipe com o coro, movimento e expressão) que ocorrem no decurso das aulas, durante a preparação e realização dos trabalhos;
2. Mostrar total sentido de compromisso com os restantes colegas e pela integridade do(s) trabalho(s) em curso;

3. Mostrar total disponibilidade e empenho pela prossecução dos objetivos traçados;
4. Desenvolver critérios de rigor e níveis de execução adequados ao grau de dificuldade de cada aluno;
5. Realizar repertório variado tendo em atenção os conteúdos estudados para o desenvolvimento da musicalidade do aluno

3. Momentos avaliação/audição:

1. Capacidade técnica;
2. Capacidade interpretativa;
3. Segurança na execução: fluência, capacidade de auto-controle, confiança;
4. Rigor ao texto: rigor na reprodução da notação musical;
5. Capacidade de integração no grupo instrumental/vocal;

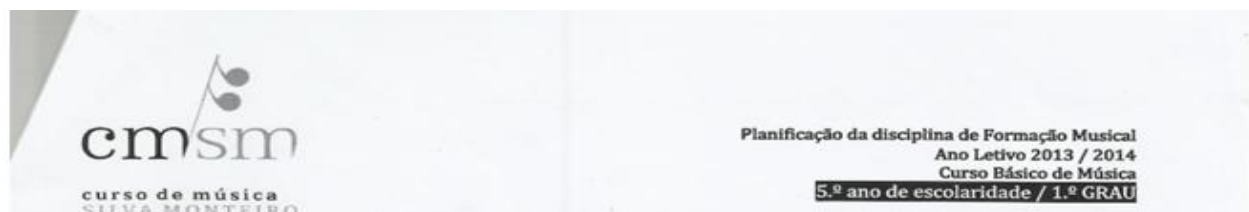
4. Percentagens

- Audições (em contexto de sala aula ou eventos públicos)/momentos de avaliação: 30%
- Avaliação contínua: 70%

Avaliação contínua: 70%

Anexo XXVII

Programa de Formação Musical 1º grau do Conservatório de Música Silva Monteiro

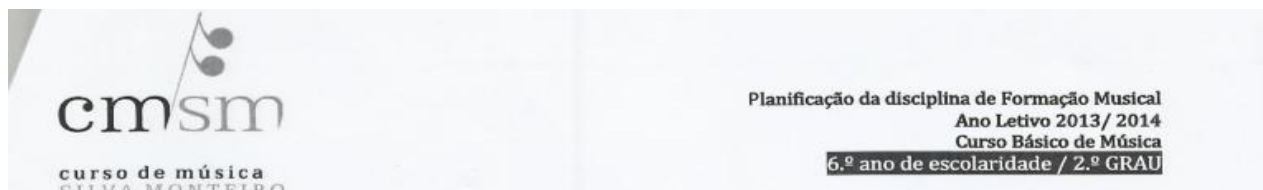


CONTEÚDOS			COMPETÊNCIAS	AVALIAÇÃO
Programáticos	Teóricos	Práticos		
Ritmo Compassos Claves Intervalos Escalas Tonalidade Melodia Acordes Harmonia Improvisação	<p><u>Ritmo</u> Células rítmicas de divisão binária e divisão ternária.</p> <p><u>Compassos</u> Compassos previstos 2/4, 3 / 4, 4/4, 6/8, 9/8, 12/8.</p> <p><u>Claves</u> Clave de Sol e clave de Fá.</p> <p><u>Intervalos</u> Intervalos de 2ª, 3ª, 6ª e 7ª M/m, 4ª P/A, 5ª P/D e 8ª P.</p> <p><u>Escalas</u> Escalas Maiores e menores naturais.</p> <p><u>Tonalidades</u> Tonalidades</p>	<p><u>Ritmo</u> - Vocalizar frases rítmicas de divisão binária e ternária com sentido de pulsação. - Escrever frases rítmicas aquando e depois da audição.</p> <p><u>Compassos</u> Identificar e marcar corretamente os compassos.</p> <p><u>Claves</u> -Leitura independente da clave. Leitura em pauta dupla.</p> <p><u>Intervalos</u> - Identificar auditivamente intervalos de 2ª e 3ª M. e m., 5ª e 8ª P.</p> <p><u>Escalas</u> - Construir e identificar auditivamente as escalas definidas .</p> <p><u>Tonalidades</u> - Leitura, entoação e</p>	<p>O aluno nesta fase deverá ser capaz de:</p> <p>- Reconhecer e notar corretamente as células trabalhadas.</p> <p>- Memorizar frases rítmicas até 8 compassos.</p> <p>Escrever ritmo sobre notas dadas.</p> <p>-Executar corretamente frases melódicas.</p> <p>- Distinguir alturas relativas.</p> <p>-Distinguir auditivamente músicas em modo Maior e menor.</p> <p>-Desenvolver qualidades</p>	<p><u>Formativa (40%)</u></p> <p>Preparação para a aula.</p> <p>Empenho na aula.</p> <p>Assiduidade e pontualidade.</p> <p>Trabalho de casa.</p> <p>Desenvolvimento da coordenação motora.</p> <p>Ultrapassagem de dificuldades.</p> <p>Alcance das metas definidas.</p>

	<p>Maiores e menores até uma alteração.</p> <p><u>Melodia</u> Articular altura e duração dos sons nas tonalidades propostas, e células rítmicas de baixa complexidade.</p> <p><u>Acordes</u> - Acordes Maiores e menores no estado fundamental.</p> <p><u>Harmonia</u> Trabalho sensorial de I, IV e V no modo maior e menor.</p> <p><u>Improvisação</u> Sentido de frase, rítmica e melodicamente.</p>	<p>identificação de frases melódicas nas tonalidades definidas.</p> <p><u>Melodia</u> - Entoar frases no contexto tonal e ritmo definido. - Escrever frases ditadas.</p> <p><u>Acordes</u> - Construir acordes maiores e menores no estado fundamental. - Distinguir auditivamente acordes maiores e menores.</p> <p><u>Harmonia</u> Trabalho sensorial de I, IV e V no modo maior e menor.</p> <p><u>Improvisação</u> - Improvisar ritmicamente dentro de um contexto definido. Improvisar, sem no nome de notas, a partir de uma sequência harmónica.</p>	<p>expressivas dinâmicas e articulações diferentes.</p> <p>-Desenvolver estratégias de estudo/prática musical.</p> <p>-Desenvolver a leitura à 1ª vista.</p> <p>-Evidenciar segurança nos conteúdos abordados.</p>	<p><u>Sumativa (60%)</u></p> <p>Teste Escrito</p> <p>Teste Oral</p>
--	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------

Anexo XXVIII

Programa de Formação Musical 2º grau do Conservatório de Música Silva Monteiro



CONTEÚDOS		COMPETÊNCIAS	AVALIAÇÃO	
Programáticos	Teóricos			Práticos
<ul style="list-style-type: none"> - Ritmo - Compassos - Claves - Intervalos - Escalas -Tonalidade - Melodia - Acordes - Harmonia - Improvisação 	<p><u>Ritmo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Células rítmicas de divisão binária e divisão ternária (todas as células do 1º grau mais sincopas quiáteras) <p><u>Compassos</u></p> <p>Todos os compassos previstos para o 1º grau mais 2/2.</p> <p><u>Claves</u></p> <p>Clave de Sol e clave de Fá.</p> <p><u>Intervalos</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Intervalos de 2ª, 3ª, 6ª e 7ª M/m, 4ª P/A, 5ª P/D e 8ª P. <p><u>Escalas</u></p> <p>Escalas maiores e menores, naturais, harmónicas e melódicas.</p>	<p><u>Ritmo</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Percutir e vocalizar frases rítmicas de divisão binária e ternária com sentido de pulsação. - Escrever frases rítmicas aquando e posteriormente à audição. <p><u>Compassos</u></p> <p>Identificar e marcar corretamente os compassos.</p> <p><u>Claves</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -Leitura independente da clave. - Leitura em pauta dupla. - Leitura vertical. <p><u>Intervalos</u></p> <ul style="list-style-type: none"> -Identificar auditivamente intervalos de 2ª e 3ª M. e m., 5ª e 8ª P. -Construir e classificar todos os intervalos em pauta dupla. <p><u>Escalas</u></p> <ul style="list-style-type: none"> - Construir e identificar auditivamente as escalas definidas . 	<p>O aluno nesta fase deverá ser capaz de:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconhecer e notar corretamente as células trabalhadas. - Memorizar frases rítmicas até 8 compassos. - Escrever ritmo sobre notas dadas. -Executar corretamente frases melódicas. - Distinguir alturas relativas. -Distinguir auditivamente músicas em modo Maior e menor. -Desenvolver qualidades expressivas dinâmicas e 	<p><u>Formativa (40%)</u></p> <p>Preparação para a aula.</p> <p>Empenho na aula.</p> <p>Assiduidade e pontualidade.</p> <p>Trabalho de casa.</p> <p>Desenvolvimento da coordenação motora.</p> <p>Ultrapassagem de dificuldades.</p> <p>Alcance das metas definidas.</p> <p><u>Sumativa (60%)</u></p> <p>Teste Escrito</p>

	<p><u>Tonalidades</u> Tonalidades Maiores e menores até duas alterações.</p> <p><u>Melodia</u> Frases melódicas nas tonalidades propostas, com células rítmicas de divisão binária e divisão ternária de acordo com as previstas para o 2º grau.</p> <p><u>Acordes</u> Acordes maiores e menores no estado fundamental e inversões.</p> <p><u>Harmonia</u> I, IV e V no modo maior e menor.</p> <p><u>Improvisação</u> Trabalhar o sentido de frase, rítmica e melodicamente.</p>	<p><u>Tonalidades</u> - Leitura, entoação e identificação de frases melódicas nas tonalidades definidas.</p> <p><u>Melodia</u> - Entoar frases no contexto tonal e ritmo definido. - Escrever frases melódicas ditadas.</p> <p><u>Acordes</u> - Construir acordes maiores e menores no estado fundamental e inversões. - Distinguir auditivamente acordes maiores e menores, no estado fundamental e 1ª inversão.</p> <p><u>Harmonia</u> - Trabalho sensorialmente o I, IV e V no modo maior e menor.</p> <p><u>Improvisação</u> - Improvisar ritmicamente dentro de um contexto definido. - Improvisar, sem e com o nome de notas, a partir de uma sequência harmónica.</p>	<p>articulações diferentes.</p> <p>-Desenvolver estratégias de estudo/prática musical.</p> <p>-Desenvolver a leitura à 1ª vista.</p> <p>-Evidenciar segurança nos conteúdos abordados.</p>	<p>Teste Oral</p>
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------

