



## **ESCOLA DE ARTES**

### DEPARTAMENTO DE MÚSICA

#### **Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Análise e Técnicas de Composição – O *Passado de Hoje e o Futuro de Amanhã.***

João Carlos Pires Paulo

Orientação:

Professor Doutor Christopher C. Bochmann

Professor Doutor António Ricardo Mira

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

Évora, 2018



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

---

## **ESCOLA DE ARTES**

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**Relatório de Prática de Ensino Supervisionada  
realizada no Conservatório Regional do Baixo  
Alentejo: Análise e Técnicas de Composição – O  
*Passado de Hoje e o Futuro de Amanhã.***

João Carlos Pires Paulo

Orientação:

Professor Doutor Christopher C. Bochmann

Professor Doutor António Ricardo Mira

**Mestrado em Ensino de Música**

Relatório de Estágio

Évora, 2018

## **Resumo – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Análise e Técnicas de Composição – O Passado de Hoje e o Futuro de Amanhã.**

O presente relatório surge no seguimento da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, sob a orientação dos Professores Doutores Christopher C. Bochmann e António Ricardo Mira (orientadores internos) e do orientador cooperante Professor Doutor Roberto A. Pérez. Na primeira secção deste trabalho, será feito um enquadramento histórico e organizacional da instituição, bem como a descrição geral e individual dos alunos constituintes da turma na qual foi realizada a Prática de Ensino Supervisionada. Também será feita uma descrição das práticas metodológicas utilizadas pelo orientador cooperante nos domínios da prática educacional e do ensino especializado da disciplina de análise e técnicas de composição. A segunda e última secção deste relatório aborda o contexto sociocultural da disciplina de análise e técnicas de composição e a sua importância na formação dos jovens músicos. No final, serão propostos alguns métodos com o intuito de revitalizar o ensino da disciplina de análise e técnicas de composição.

*Palavras-chave:* investigação, análise, técnicas de composição, ensino vocacional, música, aprendizagem, história.

## **Abstract – Report on Supervised Teaching Practice held at the Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Analysis and Composition Techniques - The Past of Today and the Future of Tomorrow.**

This report is a follow-up to the Supervised Teaching Practice, held at the Conservatório Regional do Baixo Alentejo under the supervision of Professors Doctors Christopher C. Bochmann and António Ricardo Mira (internal supervisors) and the cooperating supervisor Professor Dr. Roberto A. Pérez. In the first section of this paper, a historical and organizational framework of the institution will be made, as well as the general and individual description of the students that constituted the group in which the supervised teaching practice was carried out, and a description of the methodological practices used by the cooperating Domains of educational practice and specialized teaching of the discipline of analysis and composition techniques. The second and last section of this report addresses the sociocultural context of the subject of analysis and composition techniques and their importance in the training of young musicians. At the end, some methods will be proposed with the aim of revitalizing the teaching of the discipline of analysis and composition techniques.

*Keywords:* research, analysis, composition techniques, vocational education, music, learning, history.



## **Lista de Abreviaturas e Siglas**

PES: Prática de Ensino Supervisionada

CRBA: Conservatório Regional do Baixo Alentejo

A.T.C.: Análise e Técnicas de Composição

## Índice

Resumo – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Análise e Técnicas de Composição – O Passado de Hoje e o Futuro de Amanhã.....	ii
Abstract – Report on Supervised Teaching Practice held at the Conservatório Regional do Baixo Alentejo: Analysis and Composition Techniques - The Past of Today and the Future of Tomorrow.....	iii
Lista de Abreviaturas e Siglas.....	iv
Índice de Quadros e Figuras .....	viii
Índice de apêndices .....	ix
Índice de anexos.....	x
Introdução .....	1
Secção I – Prática de Ensino Supervisionada .....	3
1. Caracterização da Escola .....	3
1.1. História.....	3
1.2. Disciplina de Análise e Técnicas de Composição.....	4
2. Caracterização dos alunos/turma .....	5
2.1. Turma de Análise e Técnicas de Composição – 2º e 3º Ano.....	5
3. Práticas Educativas .....	6
4. Análise crítica da atividade docente .....	7
4.1. Aulas lecionadas pelo mestrando.....	7

4.1.1.	Primeira aula .....	8
4.1.1.1.	Aspetos Positivos .....	8
4.1.1.2.	Aspetos Negativos .....	9
4.1.2.	Segunda aula .....	9
4.1.2.1.	Aspetos Positivos .....	10
4.1.2.2.	Aspetos Negativos .....	10
4.1.3.	Terceira aula .....	10
4.1.3.1.	Aspetos Positivos .....	12
5.	Conclusão Parcial .....	12
Secção II – Investigação .....		14
1.	Objeto de Investigação – A Disciplina de Análise e Técnicas de Composição	14
1.1.	Motivos para a escolha do objeto da investigação.....	15
1.2.	Objetivos da investigação .....	15
2.	Metodologias da investigação .....	16
2.1.	Etapas da Investigação .....	16
2.2.	Métodos e técnicas de investigação .....	17
3.	Apresentação e análise de resultados.....	17
3.1.	Disciplina de A.T.C.....	17
3.1.1.	A sua importância no presente em benefício do futuro.....	17
3.1.2.	Entender o passado para compreender o presente .....	20

3.1.2.1.	Parte I.....	20
3.1.2.2.	Parte II.....	22
3.1.2.3.	Parte III .....	25
3.1.3.	A introdução do passado no presente e a projeção do futuro.....	26
3.1.4.	A compreensão do presente, a interpretação do futuro .....	28
4.	A disciplina de A.T.C.: Objetivos gerais .....	29
5.	Uma análise à estrutura da disciplina de A.T.C. ....	30
5.1.	Reflexões à estruturação da disciplina de A.T.C.....	33
6.	A PES como complemento à experiência do mestrando: Sugestões do mestrando para cativar e melhorar o desempenho dos alunos nas aulas de A.T.C. ....	35
	Referências bibliográficas.....	40

## Índice de Quadros e Figuras

Quadro 1: Material didático utilizado pelo mestrando nas aulas supervisionadas.....	Pág. 6
Figura 1: J. S. Bach, Concerto Brandeburguês nº4, 1º and. (BWV 1049).....	Pág. 23
Figura 2: Esquema da forma ritornello do Concerto Brandeburguês nº4, 1º andamento (BWV 1049) de J.S.Bach.....	Pág. 23
Figura 3: W. A. Mozart, Sonata em Fá Maior (K.332) – 1º Andamento.....	Pág. 24
Figura 4: J. S. Bach, “Variação nº9 das Variações Goldberg” BWV 988.....	Pág. 27
Figura 5: A. Webern, “Sinfonia Op.21”.....	Pág. 28
Figura 6: Luciano Berio, “points on the curve to find” .....	Pág. 29

## Índice de apêndices

Apêndice N°1:.....	Página 41
Apêndice N°2.....	Página 43
Apêndice N°3.....	Página 48

## Índice de anexos

Anexo N°1:.....	Página 52
Anexo N°2:.....	Página 61
Anexo N°3:.....	Página 92
Anexo N°4:.....	Página 98

## Introdução

Ao abrigo do Decreto-Lei nº 79/2014<sup>1</sup>, a habilitação para a docência pressupõe a frequência do Mestrado em Ensino de Música, que consta da oferta formativa da Universidade de Évora desde o ano letivo 2015/2016. Segundo a3 Ordem de Serviço nº 12/2016, que regulamenta a Prática de Ensino Supervisionada<sup>2</sup>, o mestrando realizou o seu estágio no Conservatório Regional do Baixo Alentejo<sup>3</sup>. O estágio realizado pelo mestrando teve início no mês de novembro de 2016, já a meados do primeiro semestre do segundo ano de mestrado. Segundo o plano de estudos do curso, deveriam ser realizadas 85 horas de estágio no primeiro semestre e 212 horas no segundo, totalizando 297 horas. Devido à falta de horário da disciplina de Análise e Técnicas de Composição<sup>4</sup>, para que fosse possível completar todas as horas estipuladas pelo plano de estudos do curso, em combinação em conjunto com o orientador cooperante Professor Doutor Roberto A. Pérez e com a aprovação do coordenador do mestrado Professor Doutor Mário Marques, o mestrando foi realizando vários trabalhos de análise e de composição e assistiu a algumas aulas de classe de conjunto de forma a complementar a carga horária estipulada.

A PES foi realizada com os alunos da turma de segundo e terceiro ano de A.T.C. (sétimo e oitavo grau do ensino especializado) do CRBA, composta por sete alunos no total, seis alunos do terceiro ano e um aluno do segundo ano de A.T.C. De acordo com o regulamento interno da disciplina, o mestrando deveria estagiar com uma turma de cada nível de estudos. No entanto, tendo em conta que no Conservatório onde foi realizada a PES, apenas existiam duas turmas de A.T.C. e uma delas composta apenas por um aluno, o mestrando concentrou-se mais na turma do segundo e terceiro grau de A.T.C., com a aprovação dos seus orientadores. Este relatório está dividido em duas secções: na primeira delas, o mestrando contextualiza o ambiente de ensino/aprendizagem, numa perspetiva histórica, pedagógica e de funcionamento relativamente à instituição em que realizou o seu estágio. Também nesta secção são caracterizados os alunos e o seu percurso ao longo do ano letivo, bem como as práticas metodológicas usadas pelo orientador cooperante no decorrer das atividades. A primeira secção será finalizada descrevendo o mestrando as atividades por si organizadas e as aulas lecionadas, realizando uma análise crítica da sua própria atividade docente. Na segunda secção, o

---

<sup>1</sup> *Decreto-Lei nº 79/2014*: aprova o regime jurídico da habilitação profissional para a docência na educação pré-escolar e no ensino básico e secundário.

<sup>2</sup> Adiante designado por PES.

<sup>3</sup> Adiante designado por CRBA.

<sup>4</sup> Adiante designado por A.T.C.



mestrando justifica as motivações que o levaram à escolha da importância da disciplina de Análise e Técnicas de Composição como objeto de estudo da investigação, reunindo toda a informação encontrada sobre os benefícios da frequência da disciplina de A.T.C. pelos alunos durante a sua formação musical no Conservatório e pelos alunos do Ensino Básico, Secundário e Superior, fazendo a comparação do programa da disciplina de A.T.C. nos Conservatórios com o programa da disciplina de Análise Musical da Universidade de Évora. Nesta parte, o mestrando propõe também algumas metodologias que potencializem o interesse e a criatividade dos alunos nas aulas de música no ensino especializado.

## Secção I – Prática de Ensino Supervisionada

### 1. Caracterização da Escola

#### 1.1. História

Segundo consta no documento da história da escola, publicado *online* no site do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, desde 1939 que, em toda a cidade de Beja, existia apenas uma Professora com formação superior na área da música, a Professora Ernestina Santana de Brito Pinheiro<sup>5</sup>, professora que preparava alunos para exames no Conservatório Nacional de Lisboa. É através desta Professora que surge em Beja, em 1955, a pedido do Professor Ivo Cruz<sup>6</sup>, uma delegação da Pró-Arte. Esta estrutura tinha como objetivo fazer chegar à província os concertos que habitualmente só eram proporcionados ao público de Lisboa e Porto. A Pró- Arte de Beja existiu durante 18 anos e, ao longo desse tempo, esta delegação organizou e promoveu 180 concertos com concertistas nacionais e estrangeiros.

Quando foi extinta a Direção Central da Pró-Arte, que condicionou o desaparecimento das delegações espalhadas pelo país, foi fundado, em 1980, o Centro Cultural de Beja, por iniciativa da Professora Ernestina Pinheiro e de seu marido, Dr. Augusto Luís Henriques Pinheiro<sup>7</sup>. Com ligação ao Centro Cultural de Beja, viria a ser criada a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja, escola que obteve autorização provisória de funcionamento em 1988.

A primeira Direção Pedagógica foi constituída pela Professora Ernestina Pinheiro, pela Professora Ana da Conceição Correia Domingues<sup>8</sup> e pela Professora Antónia Maria Fialho Rosa Mendes Pereira<sup>9</sup>.

Em 1993 foi concedida à Academia de Música do Centro Cultural de Beja a autorização definitiva de funcionamento para o Ensino Básico e para o Ensino Secundário de música.

Mais tarde, surge, então, o Conservatório Regional do Baixo Alentejo com o objetivo de poder dedicar-se ao ensino de várias artes, para além das que vinham sendo lecionadas pela Academia de Música do Centro Cultural de Beja. A escritura pública de constituição da Associação teve lugar a 16 de Março de 1995, no Auditório da Biblioteca Municipal de Beja,

---

<sup>5</sup> *Ernestina Santana de Brito Pinheiro*: nenhuma informação biográfica encontrada.

<sup>6</sup> *Manuel Ivo Cruz* (1901-1985): músico, compositor, professor, fundador da Orquestra Filarmónica de Lisboa (1937) e reitor do Conservatório Nacional de Lisboa (1938-1971).

<sup>7</sup> *Augusto Luís Henriques Pinheiro*: nenhuma informação biográfica encontrada.

<sup>8</sup> *Ana da Conceição Correia Domingues*: nenhuma informação biográfica encontrada.

<sup>9</sup> *Antónia Maria Fialho Rosa Mendes Pereira*: nenhuma informação biográfica encontrada.

com a presença de todos os Sócios Fundadores. Até 1999 associaram-se a este projeto as Câmaras Municipais de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines.

No ano letivo 1996/1997, o Conservatório inicia a sua atividade letiva com autorização do Ministério da Educação.

Dada a precariedade e insuficiência de instalações que pudessem dar resposta, condignamente, ao aumento da população escolar, o Conservatório adquire um edifício de construção medieval em degradação no Centro Histórico da Cidade de Beja. Com a contribuição dos fundos comunitários, o edifício foi projetado e reconstruído para acolher uma população escolar de 400 alunos.

Em 2003, a sede do Conservatório passa para os n<sup>os</sup> 45-46 da Praça da República, em Beja.

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo é uma Associação sem fins lucrativos, equiparada a Instituição de Utilidade Pública, constituída com o objetivo principal de implementar uma Escola de Artes para a Região do Baixo Alentejo e Alentejo Litoral, com formação e atividades nas áreas da música, dança, teatro e artes plásticas.

No campo do ensino artístico especializado, o Conservatório desenvolve formação nas áreas da música e dança, formação superiormente reconhecida pelo Ministério da Educação. Para as outras artes estão a ser preparadas condições que permitam, num curto espaço de tempo, iniciar atividades formativas regulares.

Na área da dinamização e divulgação cultural, o Conservatório promove atividades com alunos e professores em todo o Baixo Alentejo e coopera em atividades culturais organizadas por outras instituições.

Prosseguindo uma política de expansão, que permita levar o ensino artístico a outras vilas e cidades desta região, o Conservatório criou os polos de Moura e Castro Verde, a funcionar em imóveis cedidos pelas respetivas Câmaras Municipais.

Atualmente, o Conservatório tem 10 Associados efetivos e dois Associados Honorários.

## **1.2. Disciplina de Análise e Técnicas de Composição**

Esta é uma disciplina que está inserida no plano curricular dos alunos do Ensino Especializado da Música a partir do sexto grau até ao oitavo grau do Conservatório (Ensino Secundário).

Atualmente, no CRBA, estão em funcionamento duas turmas de A.T.C. orientadas pelo Professor Doutor Roberto A. Pérez<sup>10</sup>, uma turma, de segundo ano, composta por um aluno, no polo de Castro Verde e uma turma, de segundo e terceiro anos, composta por sete alunos, sendo apenas um aluno de segundo ano e os restantes seis de terceiro ano.

No âmbito da PES, o mestrando teve como Orientador Cooperante o Professor Doutor Roberto Alexandre Pérez e, conseqüentemente, pude trabalhar no seio das suas classes de A.T.C., atualmente compostas por duas turmas, totalizando oito alunos do Ensino Secundário.

## **2. Caracterização dos alunos/turma**

### **2.1. Turma de Análise e Técnicas de Composição – 2º e 3º Ano**

A turma de segundo e terceiro ano de Análise e Técnicas de Composição é composta por sete alunos, um aluno de segundo ano e seis de terceiro ano, com idades compreendidas entre os dezassete e dezoito anos e todos eles no oitavo grau do respetivo instrumento, um aluno de bombardino, um aluno de trompete, um aluno de violoncelo, dois alunos de violino e dois alunos de percussão.

Por motivos de gestão logística e financeira, foi agrupado, nesta turma de terceiro ano, um aluno de segundo ano e, por esse motivo, o professor cooperante foi adaptando o programa da disciplina, para que o aluno em questão conseguisse acompanhar a matéria e também os seus colegas.

A turma, em termos gerais, é muito pouco participativa e com um desempenho na realização das tarefas da sala de aula muito lento. É evidente, na maioria dos alunos, uma falta de interesse pela disciplina de A.T.C., no entanto, os alunos mostram grande respeito pelo professor e pelas regras da sala de aula. Devido a essa falta de interesse por parte dos alunos, muitas vezes o professor contorna a ordem estabelecida pelo programa da disciplina, de forma a conseguir cativar algum interesse e levar, assim, os alunos a participarem mais nas aulas.

A disciplina de A.T.C. desta turma era lecionada às sextas-feiras à tarde, sendo para a maioria dos alunos da turma a última aula da semana. Era visível o cansaço psicológico dos alunos durante aqueles cento e trinta e cinco minutos de aula. Existia uma grande dificuldade por parte dos alunos em conseguirem manter a concentração durante a aula e isso notava-se pela frequência com que os alunos olhavam para o relógio. Os alunos só já tinham em mente o descanso do fim-de-semana. Uma estratégia que o professor titular da disciplina utilizava,

---

<sup>10</sup> *Roberto Alejandro Pérez*: natural de Buenos Aires (Argentina) é músico, compositor, teórico e maestro. É professor na Escola Superior de Música de Lisboa e no Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

quando se apercebia de que os alunos não estavam concentrados na matéria, a qual achei interessante por parecer resultar, era fazer uma pequena pausa na matéria e contar uma pequena história pessoal, de outra pessoa ou, até mesmo, apresentar uma curiosidade histórica, que estivesse, de alguma forma, relacionada com o assunto que estava a ser discutido na aula. Nesses momentos, parecia existir um pequeno alívio na mente dos alunos que logo reagiam com perguntas e comentários à história que o professor contava. O interessante é que essas histórias tinham algo em comum com a matéria que estava a ser lecionada e era de carácter educacional.

No geral, o estudo em casa dedicado à disciplina de A.T.C., era praticamente nulo. Foi evidente ser assim, pois que nenhum dos alunos realizou qualquer trabalho de casa que o professor tivesse pedido durante todo o ano letivo.

A matéria prevista na planificação para o presente ano letivo foi lecionada na íntegra, tendo que, por vezes, ser adaptada, pelo professor, dependendo das capacidades e necessidades dos alunos. No final do ano letivo, observou-se que os alunos tinham adquirido alguns conceitos importantes para a sua formação enquanto músicos. Na minha opinião, apenas um aluno conseguiu solidificar esses conhecimentos devido ao seu interesse em continuar a estudar música e também por mostrar interesse na vertente de composição.

Dos sete alunos da turma, apenas três mostraram interesse em dar continuidade à sua formação musical. No entanto, só dois conseguiram ingressar no Ensino Superior, em música. O terceiro discípulo reprovou numa das disciplinas obrigatórias da componente do ensino geral e, por esse motivo, irá atrasar o seu percurso musical até conseguir terminar o Ensino Secundário.

### **3. Práticas Educativas**

Ao longo da realização da PES, o mestrando teve a oportunidade de participar ativamente nas aulas de Análise e Técnicas de Composição orientadas pelo orientador cooperante. Ao longo do ano letivo o professor orientador teve sempre em consideração a importância da participação do mestrando nas aulas de A.T.C., dando sempre conhecimento, com antecedência, ao mestrando, do planeamento de cada aula, explicando quais os conteúdos e os objetivos para a aula seguinte.

*Quadro 1 - Material didático utilizado pelo mestrando nas aulas supervisionadas*

Material Didático – Turma de 2º e 3º Ano de A.T.C.	
1º Período	<i>W. A. Mozart<sup>11</sup>, “Eine kleine Nachtmusik” – I - Allegro K. 525</i>
2º Período	<i>L. van Beethoven<sup>12</sup>, Sinfonia n°7 – 2º andamento Op. 92</i>
3º Período	<i>J. Brahms<sup>13</sup>, Sinfonia n°4 – 4º andamento Op. 98</i>

(Fonte: Elaboração própria)

#### **4. Análise crítica da atividade docente**

Como estratégia para a melhoria da sua atividade docente, o mestrando realiza, neste ponto, uma análise crítica de todos os aspetos referentes à sua interação e intervenção com os alunos da turma de segundo e terceiro anos de Análise e Técnicas de Composição, com quem teve oportunidade de trabalhar no âmbito da PES.

##### **4.1. Aulas lecionadas pelo mestrando**

Logo de início, o professor orientador, em conjunto com o mestrando, começou a planear as intervenções deste. Com muita consideração, o professor orientador deixou o mestrando à vontade, deixando-o escolher os tópicos em que se sentia mais confortável a lecionar. O mestrando apresentava, assim, uma variedade de tópicos que gostaria de trabalhar e o professor decidia qual o tópico a ser lecionado e quando, tendo em consideração o programa da disciplina que estava a ser desenvolvido durante o respetivo período letivo.

Durante o ano letivo, o mestrando teve várias pequenas intervenções durante as aulas e outras três grandes intervenções, em que lecionou três aulas completas, ou seja, foram três aulas de cento e trinta e cinco minutos cada, que o professor orientador deixou a cargo do mestrando, para lecionar um ou vários tópicos, previamente preparados e aceites pelo professor orientador. Destas três intervenções, uma foi lecionada no segundo período e duas lecionadas

---

<sup>11</sup> *Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*: compositor austríaco do período clássico, filho de Leopold Mozart que foi o seu principal mentor. A sua obra musical no auge do classicismo, é considerada uma das mais importantes da história da música, distinguindo-se em quase todos os géneros musicais. (Bejarano, 1999, p.190)

<sup>12</sup> *Ludwig van Beethoven (1770-1827)*: compositor alemão do período de transição entre o classicismo e o romantismo. Era um compositor com uma linguagem musical muito própria e teve uma grande influência na evolução da música, criando um modelo que viria a ser desenvolvido por outros compositores posteriormente durante mais de meio século. Foi afetado pela surdez e as suas últimas obras possuíam um carácter abstrato que não era bem aceite na sua época, mas que influenciou novas gerações de grandes compositores. (Bejarano, 1999, p.31)

<sup>13</sup> *Johannes Brahms (1833-1897)*: compositor alemão do período romântico foi um dos principais compositores que seguiu e desenvolveu a linguagem musical desenvolvida por Beethoven. Foi mestre de capela do príncipe Lippe, em Detmold. (Bejarano, 1999, p.43)

no terceiro período. Duas foram observadas pelo orientador interno (duas do terceiro período), como acordado com o professor orientador, com os professores orientadores internos e com o Diretor do Curso.

#### **4.1.1. Primeira aula**

Na primeira aula a cargo do mestrando, foi abordada a “Forma Sonata<sup>14</sup>”. Para a realização desta aula o mestrando construiu uma apresentação em *PowerPoint* (Apêndice N°1) sobre a Forma Sonata, que continha a definição, origem e uma explicação teórica muito simples do esquema de uma Forma Sonata. Como exemplo prático desta técnica de composição, o mestrando escolheu o primeiro andamento da obra musical *Eine Kleine Nachtmusik* de Wolfgang Amadeus Mozart, que deu a ouvir aos alunos. Depois da explicação teórica e depois da audição da obra, seguida pela partitura (Anexo N°1), o mestrando sugeriu aos alunos que fizessem uma análise musical da obra na partitura, identificando as várias partes que pudessem identificar a obra como uma Forma Sonata e, numa segunda parte, fez-se também uma análise harmónica da obra.

##### **4.1.1.1. Aspetos Positivos**

Tendo em consideração que se tratava de uma turma, no geral, desinteressada, a escolha de um tema bastante conhecido pela população em geral, como é o caso da obra musical *Eine Kleine Nachtmusik*, teve um impacto positivo cativando o interesse dos alunos, pois todos reconheceram a música e começaram a “cantarolá-la”. Visto vivermos numa sociedade cada vez mais “digital”, a apresentação em *PowerPoint*, com uma linguagem simples e textos muito curtos, separados por pequenos tópicos, também mostrou as suas vantagens em relação à leitura de um documento em papel com linguagem demasiado científica.

---

<sup>14</sup> *Forma Sonata*: É uma estrutura musical derivada do primeiro movimento e por vezes do último das sonatas e que responde a uma divisão ternária do material dentro desse mesmo movimento. É feita uma exposição dos temas, depois o desenvolvimento dos temas e por fim, voltam a ser reexposto os temas, possivelmente com algumas variações. (Bejarano, 1999, p.260)

#### **4.1.1.2. Aspetos Negativos**

Apesar de o mestrando ter conseguido cativar um pouco mais o interesse dos alunos, através das estratégias utilizadas, não conseguiu uma maior participação por parte dos alunos. Na realização das atividades propostas pelo mestrando, enquanto responsável pela aula, os alunos raramente participavam com um discurso aberto, o que levou a que o mestrando tivesse que revelar as respostas antes de os alunos responderem. Observou-se que os alunos não respondiam às questões e alguns não realizavam os exercícios sozinhos, não por ignorância, mas por receio de estarem a dizer algo de mito errado.

Outro ponto negativo foi a organização do tempo da aula por parte do mestrando. O mestrando apresentou um planeamento da aula muito bem constituído, para ocupar a totalidade do tempo da aula, mas devido à incapacidade de conseguir proporcionar um discurso aberto por parte dos alunos, isto levou o mestrando a avançar rápido de mais com o que tinha planeado e, dessa forma, terminar a aula mais cedo, dando continuidade à aula o professor orientador.

#### **4.1.2. Segunda aula**

De acordo com o estabelecido pelos professores orientadores internos, professor orientador e pelo Diretor do Curso, esta segunda aula, a cargo do mestrando, contou com a presença do professor orientador interno Professor Doutor António Ricardo Mira, que assistiu à aula e avaliou o desempenho do mestrando.

Depois do mestrando, em conjunto com o professor orientador interno Professor Doutor António Ricardo Mira, ter avaliado os aspetos positivos e negativos da primeira aula lecionada pelo mestrando, da qual teve conhecimento, por reconto, que este lhe fez. Este, na sequência, apresentou um novo tópico para esta segunda aula que foi revisto e aceite pelo professor orientador cooperante. Desta vez, o mestrando escolheu preparar esta segunda aula sobre o segundo andamento da sétima sinfonia de Ludwig van Beethoven.

Para a realização desta aula, o mestrando preparou um vídeo com a interpretação desta obra para a dar a conhecer aos alunos, pois nenhum deles a conhecia. O mestrando preparou também uma projeção da partitura (Apêndice N°2), com uma análise feita. Essa análise era apresentada com um variado leque de figuras, apontamentos e cores na partitura projetada, de forma a cativar o interesse dos alunos. À medida que ia reproduzindo a música, através de um ficheiro áudio, os alunos iam seguindo a partitura projetada, enquanto o mestrando ia comentando e explicando as características da obra musical.



#### **4.1.2.1. Aspetos Positivos**

Em comparação com a primeira aula a cargo do mestrando, esta segunda aula foi mais positiva, visto ter conseguido cativar mais o interesse dos alunos e por ter conseguido que os alunos entrassem num discurso aberto sobre o tema que estava a ser desenvolvido e terem participado mais na aula. Entre outros motivos reconhece-se como responsáveis desta participação ativa dos alunos a projeção do vídeo de um excerto de um concerto com a interpretação da obra, para dar a conhecer a obra aos alunos resultou muito melhor do que passar apenas um ficheiro áudio, pois os alunos ficam mais interessados e concentram-se melhor se estiverem a ouvir a música e a atribuir o que estão a ouvir a algo visual. Também a projeção da partitura com vários apontamentos utilizando cores e figuras diferentes, se mostrou ser vantajoso no que dizia respeito interesse e concentração dos alunos. Através desta estratégia, os alunos conseguiram responder às perguntas colocadas, realização de exercícios e discussão de opiniões.

#### **4.1.2.2. Aspetos Negativos**

Apesar de esta segunda aula ter tido uma significativa melhoria em relação à primeira aula e de o mestrando ter cumprido com os objetivos com um maior sucesso devido às estratégias adotadas, existiram dois aspetos menos positivos que foram relevantes no decorrer da aula. Um foi o mestrando não ter entregado uma partitura em papel a cada um dos alunos, para que eles pudessem tirar os seus próprios apontamentos, pois os alunos são muito pouco independentes e não fazem qualquer tipo de apontamento escrito a menos que lhes seja solicitado. Visto toda a análise e os apontamentos terem sido apresentados na partitura que era projetada, os alunos, não tendo a partitura, foram incapazes de fazer anotações nos seus cadernos (fora da partitura).

Outro aspeto negativo foi, à semelhança da aula anterior, a gestão do tempo, ou seja, apesar do planeamento da aula, o mestrando terminou a sua apresentação um pouco mais cedo do que estava previsto. No entanto, foi melhor do que na primeira aula.

#### **4.1.3. Terceira aula**

Para a preparação desta terceira aula, o mestrando apresentou ao professor orientador cooperante quatro propostas diferentes, ou faria outra aula sobre Beethoven para dar uma certa continuidade à aula anterior (lecionada pelo mestrando), ou daria uma aula sobre J. Brahms dando também uma certa continuidade à aula anterior (lecionada pelo mestrando), desta vez

de uma perspectiva de evolução da linguagem e de técnicas musicais desde Beethoven. As outras duas propostas avançavam um pouco mais no tempo, para o século XX. Uma seria uma aula sobre o dodecafonismo<sup>15</sup> de Arnold Schönberg<sup>16</sup>, Alban Berg<sup>17</sup> e Anton Webern<sup>18</sup> e a outra seria uma aula sobre Pierre Boulez<sup>19</sup>. Tendo em consideração o facto de se tratar da última aula do ano letivo, o professor orientador decidiu escolher um assunto menos maçador para alunos e, visto a obra de Beethoven ter sido já trabalhada e J. Brahms ter sido muito pouco falado, o professor orientador cooperante optou por escolher J. Brahms e sugeriu que a obra a ser analisada durante a aula a cargo do mestrando fosse o quarto andamento da quarta sinfonia de Brahms.

O mestrando preparou a sua apresentação tendo em consideração os aspetos positivos e negativos das duas últimas aulas lecionadas por si. O mestrando decidiu, assim, por optar por uma apresentação audiovisual da análise da obra em questão, ou seja, foi preparado um vídeo com uma boa interpretação da obra musical para dar a conhecer a peça aos alunos. Depois, foi preparado um ficheiro áudio para que os alunos pudessem ouvir, novamente, a música, sempre que necessário, com o apoio de uma partitura (Anexo N°2) do andamento entregue a cada um dos alunos. Foi ainda preparada uma apresentação *PowerPoint* (Apêndice N°3) com alguns textos curtos e com uma linguagem clara, com definições, uma análise da obra esquematizada, para melhor entendimento e compreensão dos conteúdos, e também com algumas curiosidades sobre a obra e sobre o compositor.

Esta aula teve a comparência do professor orientador interno Professor Doutor António Ricardo Mira com o objetivo de observar e avaliar o desempenho do mestrando.

---

<sup>15</sup> *Dodecafonismo*: sistema de composição no qual se atribui a mesma importância aos doze meios-tons da escala temperada. A. Schönberg, A. Berg e A. Webern foram os grandes pioneiros no desenvolvimento deste sistema de composição. (Bejarano, 1999, p.88)

<sup>16</sup> *Arnold Schönberg (1874-1951)*: compositor austríaco nacionalizado em Estados Unidos. Revolucionário da linguagem musical, em primeiro lugar com a atonalidade e depois com o dodecafonismo. Líder da chamada “Segunda Escola de Viena” que iria deferir um golpe definitivo no sistema tonal. (Bejarano, 1999, p.247)

<sup>17</sup> *Alban Berg (1885-1935)*: compositor austríaco. Aluno de A. Schönberg que foi o responsável mais importante pela sua formação musical. Um dos pertencentes à chamada “Segunda Escola de Viena”, juntamente com A. Schönberg e A. Webern. (Bejarano, 1999, p.33)

<sup>18</sup> *Anton Webern (1883-1945)*: compositor austríaco e um dos pertencentes à chamada “Segunda Escola de Viena”, juntamente com A. Schönberg e A. Berg. (Bejarano, 1999, p.294)

<sup>19</sup> *Pierre Boulez (1925-2016)*: Natural de Montbrison, França, foi músico, musicólogo, professor, maestro, compositor, teórico musical, pianista e autor. A suas composições apresentam uma cultura musical riquíssima e sua posição enquanto defensor da música moderna e pós-moderna, fizeram Boulez um dos compositores mais influentes da música contemporânea do pós-guerra. (Bejarano, 1999, p.42)

#### **4.1.3.1. Aspetos Positivos**

Nesta terceira aula todos os objetivos traçados pelo mestrando, pelo professor orientador cooperante e pelo professor orientador interno Professor Doutor António Ricardo Mira foram cumpridos. O mestrando voltou a optar pelas mesmas estratégias adotadas na aula anterior, lecionada por si, realizando algumas melhorias naqueles aspetos que, baseados numa autoavaliação e nas observações dos professores orientadores, foram menos positivos.

Iniciar a apresentação com um vídeo de uma interpretação da obra mostrou ser importante, para captar o interesse e a atenção dos alunos. A apresentação da análise da obra através esquemas, textos com explicações simples e curtas, com curiosidades sobre a obra e o compositor, também se mostraram ter um efeito muito positivo na compreensão e na retenção da informação.

Um dos aspetos menos positivos nas outras duas aulas anteriores foi a incapacidade do mestrando conseguir com que os alunos participassem mais nas aulas, através de questões, discussão de opiniões e realização de exercícios. Desta vez, essa “barreira” foi “derrubada” com sucesso, através de uma estratégia que se pode assemelhar a um pequeno jogo de perguntas e respostas utilizando pistas disponibilizadas pelo mestrando à medida que ia avançando na sua apresentação. O mestrando explicava as técnicas de composição e outras características relevantes para a análise da obra em questão, mas nunca aprofundando demasiado, apenas o essencial, para que os alunos conseguissem desenvolver um raciocínio analítico por si próprios. Com esta estratégia, foi possível propor aos alunos realizarem vários exercícios de análise, exercícios esses realizados com sucesso por parte dos alunos.

Este tipo de estratégia pode ser interpretada como se os alunos fossem introduzidos num labirinto e, logo no primeiro cruzamento, ficassem sem saber que direção tomar. No entanto, foram colocadas pequenas “migalhas” orientadoras no caminho certo e, desta forma, sem se aperceberem, os alunos foram capazes de percorrer o caminho correto e chegar ao final.

A chave para o sucesso desta aula foi a criação de um ambiente propício à concentração e ao bem-estar dos alunos, tendo em consideração as suas capacidades de concentração, observação e raciocínio.

## **5. Conclusão Parcial**

A PES realizada no CRBA mostrou ter grande utilidade para a formação do mestrando enquanto professor da disciplina de A.T.C., muito devido ao facto de o mestrando não possuir experiência na leção desta disciplina. O facto de o mestrando ter realizado a PES no

CRBA, foi deveras uma vantagem, pois teve a possibilidade de trabalhar com o professor Roberto A. Pérez, um dos grandes mestres da música, de reconhecimento internacional. Desde o primeiro dia que o professor R. Pérez fez questão de deixar o mestrando à vontade para colocar as dúvidas e partilhar opiniões sobre as aulas de A.T.C.. Esta compreensão pela importância da PES para a formação do mestrando, por parte do professor orientador cooperante, fez com que fosse criado um ambiente agradável e propício à aprendizagem e aquisição de conhecimentos por parte do mestrando no decorrer da PES.

Foi uma experiência de carácter enriquecedor para a formação do mestrando, onde foram observadas e adquiridas novas técnicas e metodologias de ensino e também foram adquiridos e fortalecidos alguns conhecimentos. O mestrando aproveitou algumas das técnicas e metodologias adquiridas junto do professor R. Pérez, durante a PES, para complementar algumas técnicas e métodos já utilizadas pelo mestrando.

À exceção das partes burocráticas, viagens, e conciliação do estudo com o trabalho, que eram aspetos que criavam alguma exaustão, a PES foi uma experiência agradável de aprendizagem para o mestrando.

## Secção II – Investigação

### 1. Objeto de Investigação – A Disciplina de Análise e Técnicas de Composição

A disciplina de Análise e Técnicas de Composição foi criada em Portugal na primeira metade da década de 80 por uma comissão constituída pelos professores Cândido Lima<sup>20</sup>, Constança Capdeville<sup>21</sup>, Christopher Bochmann<sup>22</sup> e Maria de Lourdes Martins<sup>23</sup> com o apoio do professor Jorge Peixinho<sup>24</sup>. A criação desta disciplina teve como principal objetivo, tornar o ensino da composição mais abrangente e relevante do que as disciplinas anteriores de Harmonia e Contraponto.

Com a implementação desta reforma em que a disciplina de A.T.C. substituiu as disciplinas de Harmonia e Contraponto, os músicos em formação puderam começar a analisar e a desenvolver as várias técnicas de composição utilizadas pelos compositores com carácter cronológico, passando por todas as épocas da história da música. Com esta abordagem, os alunos terão acesso a um conhecimento analítico muito mais aprofundado sobre as várias técnicas utilizadas pelos compositores ao longo da História, poderão aprender a pôr em prática essas mesmas técnicas e, através de trabalhos práticos de composição, incrementar, também, dimensões de criatividade. Desta forma, o aluno irá desenvolver competências que o irão ajudar a compreender mais facilmente a linguagem presente numa determinada obra musical e fazer,

---

<sup>20</sup> *Cândido de Oliveira Lima (n.1939)*: natural de Viana do Castelo é músico, pianista, professor e compositor. Além da sua formação em música, também se formou em filosofia e humanidades. Colaborou com o Ministério da Educação em reformas no ensino da música. Foi dirigente dos Conservatórios de Braga e Porto.

<sup>21</sup> *Constança Capdeville (1937-1992)*: era compositora, percussionista, pianista e professora. Nasceu em Barcelona (Espanha), foi responsável pela junção da música à componente cénica no contexto do teatro musical. Foi professora de composição na Academia de Música de Santa Cecília, na Escola Superior de Música de Lisboa e no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Em 1992, a título póstumo, foi-lhe atribuído o Grau de Comendador da Ordem de Santiago de Espada.

<sup>22</sup> *Christopher Bochmann (n.1950)*: natural de Chipping Norton, Oxfordshire (Inglaterra), é compositor, professor e maestro. Formou-se em composição pela Universidade de Oxford. Trabalha em Portugal desde 1980. Foi professor no Instituto Gregoriano de Lisboa e no Conservatório Nacional. Durante seis anos, foi Director da Escola Superior de Música de Lisboa, onde também coordenou o curso de Composição de 1990 a 2006. Desde 2006 é Professor Catedrático Convidado da Universidade de Évora, onde desde 2009 também é Director da Escola de Artes. É maestro titular da Orquestra Sinfónica Juvenil desde 1984.

<sup>23</sup> *Maria de Lourdes Martins (1926-2009)*: natural de Lisboa foi música, pianista, compositora e professora. Lecionou no Conservatório Nacional de Lisboa, vencedora por duas vezes do Prémio de Composição da Fundação Calouste Gulbenkian e foi uma das fundadoras da Associação Portuguesa de Educação Musical, em 1972.

<sup>24</sup> *Jorge Peixinho (1940-1995)*: natural do Montijo foi compositor, pianista, crítico, professor, conferencista e animador cultural. Foi também um dos principais responsáveis pela divulgação da música contemporânea em Portugal e da música portuguesa no estrangeiro e foi membro do Conselho Presidencial da Sociedade Internacional de Música Contemporânea.

assim, uma interpretação mais próxima daquela que o compositor procurou criar quando compôs a obra musical.

Haverá, por certo, uma mais-valia interpretativa quando se tem acesso ao conhecimento da técnica e da linguagem que determina a obra.

### **1.1. Motivos para a escolha do objeto da investigação**

Os motivos que levaram o mestrando à escolha deste objeto de investigação, já provêm do ano de 2007, altura em que o mestrando iniciou a sua licenciatura em composição na Universidade de Évora, onde se deparou com determinadas situações que o levaram a questionar se um aluno de música deve frequentar o Ensino Superior, sem antes primeiro ter terminado o plano de estudos do Conservatório, principalmente os três anos que correspondem ao secundário (6º, 7º e 8º grau), onde estão implementadas, no plano de estudos, as disciplinas de Acústica Musical, História da Música, Análise e Técnicas de Composição, entre outras.

A primeira vez que o mestrando começou a questionar-se sobre a importância da disciplina de A.T.C., foi durante o seu primeiro ano de licenciatura, no ano letivo de 2007/2008. Nessa altura, estavam a frequentar a licenciatura, no curso de música, no ramo de composição, cerca de seis alunos e, durante esse mesmo ano, eram várias as vezes em que os alunos deste mesmo curso, mas do ramo de instrumento, abordavam os alunos de composição para pedirem ajuda nas matérias lecionadas nas disciplinas de Análise Musical, pois, alguns deles, apresentavam grandes dificuldades em compreender as técnicas de composição utilizadas e tinham pouca capacidade analítica perante as obras trabalhadas.

Além da situação mencionada anteriormente, existiram outras situações, já durante o percurso profissional do mestrando, como professor, que o levaram à escolha deste tema, tais como a quase inexistência, ou mesmo inexistência total, de repertório de música contemporânea no plano de estudos dos Conservatórios. No caso das tentativas de introdução de obras musicais contemporâneas, por parte de alguns professores de instrumento, a falta de conhecimento analítico dessas obras por parte dos docentes, condicionava a interpretação dessas mesmas obras, levando assim a interpretações menos corretas, ou menos fiéis, às características que definiam aquela obra musical, foram outras questões decisivas na escolha.

### **1.2. Objetivos da investigação**

Na reflexão sobre este tema apresentado, o mestrando irá tentar mostrar o seu ponto de vista no que diz respeito à importância da disciplina de A.T.C. no percurso académico musical

de um aluno e os benefícios que esta mesma disciplina pode trazer para o aluno na transição dos Ensinos Básico/Secundário para o Ensino Superior e também os benefícios para a sua formação e percurso enquanto docente.

Este trabalho não tem como principal objetivo afirmar que os alunos de música têm obrigatoriamente que frequentar o Conservatório e a disciplina de A.T.C. para poderem concorrer ao ensino superior, longe disso. O objetivo é mostrar que é importante e benéfico e não imprescindível para um aluno de música frequentar o Conservatório, principalmente os três anos correspondentes ao Secundário (6º, 7º e 8º graus), onde estão inseridos no plano de estudos as disciplinas de História da Música, Acústica/Organologia e A.T.C.

Outra situação sobre a qual o mestrando pretende refletir ao longo deste trabalho prende-se com a questão de o programa da disciplina de A.T.C. não ter sofrido grandes atualizações desde o início da criação da disciplina e se com o passar do tempo não deveria ser revisto o seu plano de estudos. Devido a todas estas questões, o mestrando irá propor também, no final, alguns métodos para tornar a aprendizagem dos conteúdos de A.T.C. mais interessantes para os alunos, de forma a cativar mais o seu interesse pela disciplina e também, de alguma maneira, interessá-los por uma formação em composição.

## **2. Metodologias da investigação**

Neste ponto o mestrando apresenta as metodologias que utilizou para a realização desta investigação.

### **2.1. Etapas da Investigação**

Para a realização e conclusão desta investigação, o mestrando completou as seguintes etapas:

- Definição do objeto de investigação;
- Autorização do projeto de investigação por partes dos professores orientadores e da Universidade de Évora;
- Observação das aulas de A.T.C. orientadas pelo orientador cooperante Professor Doutor Roberto A. Pérez durante a PES;
- Recolha de bibliografia;
- Análise de obras musicais de vários compositores de épocas diferentes da história da música;

- Aplicação de metodologias e adaptação das mesmas às necessidades dos alunos da turma durante as aulas lecionadas pelo mestrando.

## **2.2. Métodos e técnicas de investigação**

A experiência retirada durante a realização da PES, no CRBA, nas aulas da A.T.C. do professor Roberto A. Pérez, revelou-se importante e fundamental para a realização desta investigação, tendo em conta que, apesar dos anos de experiência no ensino da música, o mestrando nunca tinha lecionado nenhuma disciplina de A.T.C. Através da observação das aulas assistidas, o mestrando conseguiu recolher metodologias e adaptá-las às necessidades dos alunos.

A recolha bibliográfica também foi importante para a organização de ideias e adaptação de metodologias por parte do mestrando.

## **3. Apresentação e análise de resultados**

Neste ponto o mestrando irá apresentar os resultados obtidos na recolha e análise da bibliografia selecionada, da sua experiência profissional e da observação das aulas assistidas durante a PES no CRBA, tal como serão apresentadas algumas sugestões de metodologias que podem ter um carácter positivo na aprendizagem dos conteúdos lecionados na disciplina da A.T.C.

### **3.1. Disciplina de A.T.C.**

#### **3.1.1. A sua importância no presente em benefício do futuro**

Em primeiro lugar, nesta reflexão há que ponderar algumas situações simples em que são visíveis a importância de frequentar as aulas de A.T.C. durante o Ensino Secundário antes de ingressar no Ensino Superior. É importante reconhecer que estas questões têm influência no percurso de um músico a nível profissional, nas suas performances como intérprete, mas também como professor, na influência que terá sobre os seus alunos.

Vamos ponderar a questão da análise, leitura e interpretação de uma obra musical. Um aluno quando inicia os seus estudos musicais num instrumento, os primeiros estudos são baseados em ritmos simples e “quadrados” em compassos simples, com notas longas baseadas em escalas maiores. À medida que o aluno vai evoluindo, o material didático também vai aumentando de nível, os estudos começam a ter figuras rítmicas mais curtas, ritmos mais variados, mas continuam os compassos simples, além das escalas maiores começam a trabalhar



as menores também e começam a tocar as primeiras peças tonais com cadências perfeitas. Com o decorrer do tempo, o aluno continua a evoluir e o material didático também. Já consegue realizar ritmos complexos em compassos simples e compassos compostos, já domina as escalas maiores e menores e suas formas e as peças também sobem de nível e já é acompanhado pelo piano nas audições, mas, apesar de tudo isto, as peças interpretadas continuam a ser tonais, muito possivelmente peças dos períodos barroco<sup>25</sup> e clássico<sup>26</sup>. Durante este tempo, até podemos supor que o professor de formação musical conseguiu incentivar o aluno a ouvir música erudita e o aluno até ficou entusiasmado com algumas das obras de Bach<sup>27</sup> e Mozart, possivelmente até já tocou alguns arranjos destes compositores, talvez ainda tenha explorado um pouco da música de Beethoven e Haydn<sup>28</sup> e mais uma peça ou outra que tenha gostado de outro compositor, mas nem dele decorou o nome, porque só a ouviu uma vez e não sentiu interesse em conhecer mais obras desse compositor.

Agora ponderemos as seguintes hipóteses: este aluno realizou os seus estudos até ao momento na escola de música da sua banda filarmónica ou frequentou as aulas de instrumento e formação musical do curso livre do Conservatório (não está inserido no plano de estudos a disciplina de A.T.C., entre outras) ou até estava a frequentar o regime supletivo ou articulado onde está inserida no plano de estudos a disciplina de A.T.C., mas, por alguma razão, o aluno não pôde ou não quis completar o último ciclo do Conservatório (6º, 7º e 8º graus) e está, agora, prestes a concorrer ao Ensino Superior tendo que realizar provas de acesso, provas essas onde estão incluídas uma prova de história da música e outra de análise musical, ambas áreas com que o aluno não está familiarizado, devido a não ter frequentado o 6º, 7º e 8º graus de Conservatório e completado o plano de estudos em vigor.

Tendo isto tudo em consideração, como irá ser o desempenho deste aluno nas provas? Na realidade, as provas onde estão inseridas estas duas áreas, possivelmente não vão impedir a entrada do aluno no Ensino Superior, pois a sua percentagem de impacto na nota final não é elevada e se as provas de instrumento e formação auditiva correrem bem, o aluno consegue

---

<sup>25</sup> *Período Barroco*: Época da história da música que tem início no século XVII e termina já na segunda metade do século XVIII após a morte J. S. Bach. (Bejarano, 1999, p.28)

<sup>26</sup> *Período Clássico*: Época da história da música que tem início na segunda metade do século XVIII e termina nos inícios do século XIX. (Bejarano, 1999, p.67)

<sup>27</sup> *Johann Sebastian Bach (1685-1750)*: Foi um compositor e organista alemão do período barroco. Desde cedo que ocupou cargos importantes de organista da corte, ou mestre de capela e de diretor musical da corte. É autor de um amplo repertório onde estão incluídas obras de todos os géneros musicais à exceção da ópera. (Bejarano, 1999, p.20)

<sup>28</sup> *Franz Joseph Haydn (1732-1809)*: Foi um compositor austríaco. Estudou em Viena canto, cravo, violino e composição. Foi mestre de capela e foi um dos compositores mais prestigiados do classicismo. (Bejarano, 1999, p.134)

atingir uma boa avaliação. Além disso, por muito pobre que seja o seu conhecimento a nível de obras musicais, o aluno terá sempre um mínimo de conhecimento para conseguir alguma pontuação nas provas em que se sente menos à vontade.

O aluno, devido ao seu esforço, conseguiu ingressar no Ensino Superior e inicia-se uma nova etapa da sua vida e de formação enquanto músico e é a partir desta fase que começam as dúvidas que levantaram as questões que serviram de objeto de estudo neste trabalho.

Durante o seu percurso académico no Ensino Superior, o mestrando deparou-se, várias vezes, com situações como aquela exposta anteriormente. Os alunos em situações iguais, ou semelhantes, iam, frequentemente, pedir ajuda aos alunos de composição sobre os conteúdos lecionados na disciplina de Análise Musical. Nessas situações, os alunos juntavam-se para estudar em grupo, realizavam alguns exercícios e, pelo menos, conseguiam interiorizar o suficiente para passar nos testes.

A parte que mais despertou a atenção do mestrando e que, por sua vez, criava alguma preocupação, foi ao assistir a interpretações de alguns colegas em audições, onde tinham que interpretar uma peça de um compositor barroco, ou clássico, ou até mesmo romântico e conseguiam fazê-la maravilhosamente, mas quando chegava a altura de interpretar uma obra musical de um compositor do século XX ou XXI, a interpretação, muitas vezes, ficava muito aquém das expectativas. Não por uma questão de nível de dificuldade, mas por falta de compreensão do tipo de música que se estava a interpretar. O mestrando crê que essa dificuldade em interpretar uma obra musical contemporânea deriva de dois fatores, sendo um deles a possível falta de conhecimento musical, a nível de obras musicais, compositores e géneros musicais característicos de cada período da história da música. Outro fator importante que condiciona uma melhor interpretação, prende-se com a situação de até ao momento, 99% da música aprendida e conhecida por esse aluno é de carácter tonal. É neste momento que se encontra o problema em questão. Como pode um aluno realizar uma boa interpretação de uma obra musical se ele não compreende nem conhece o tipo/estilo de música que está a ler?

É neste aspeto que se torna importante a frequência na disciplina de A.T.C., pois o aluno terá a oportunidade de estudar as várias técnicas, estilos e géneros musicais característicos de cada período da história da música até aos dias de hoje. Além disso, a disciplina de A.T.C. é acompanhada pela disciplina de História da Música numa linha cronológica muito semelhante, complementando-se, assim, uma à outra.

Uma grande percentagem da música contemporânea são obras que são estruturadas a partir de séries numéricas sem quaisquer funções tonais e onde existem ritmos de carácter

quantitativo e não qualitativo (Bochmann, comunicação pessoal, 2016) e o que acontece é que o intérprete, devido à falta de conhecimento da linguagem atonal, faz uma interpretação a pensar ainda numa leitura tonal. Esta situação acontece também a músicos enquanto professores, o que é um pouco mais preocupante.

É importante que um aluno que pretende fazer carreira como músico, seja como interprete ou como professor, adquira o conhecimento essencial para poder acompanhar o que se faz na atualidade.

### **3.1.2. Entender o passado para compreender o presente**

#### **3.1.2.1. Parte I**

Como já foi mencionado anteriormente, uma percentagem esmagadora da formação de um músico é em música tonal e, no decorrer dos anos, o ouvido e o cérebro habitua-se e molda-se às características dessa mesma música. Esta habituação vai fazer com que o aluno ao entrar em contacto com os estilos da música contemporânea não os consiga compreender nem sequer ouvi-los e pode até mesmo rejeitá-los.

Na música tonal, a forma existe geralmente separadamente do material musical específico, baseando-se em proporções e relações tonais para definir o percurso da música. Grosso modo, poderíamos dizer que a forma é definida antes da elaboração do material temático (Bochmann, comunicação pessoal, 2018). Assim, resulta uma tendência para que a mesma forma geral ser utilizada por vários compositores diferentes no mesmo período da história da música.

Por exemplo no período barroco, a utilização de formas como o ritornello<sup>29</sup>, a fuga<sup>30</sup>, a ária da capo<sup>31</sup> e a forma binária<sup>32</sup> das danças é generalizada. No período clássico, a forma

---

<sup>29</sup> *Ritornello*: Fragmento instrumental que precede ou conclui uma ária. Enquanto forma é uma peça que começa e termina com uma tema na sua versão completa, sendo que ao longo da peça partes deste tema são citadas em tonalidades diferentes, definindo assim um percurso tonal. No seu sentido original, designava os estribilhos dos madrigais. (Bejarano, 1999, p.236)

<sup>30</sup> *Fuga*: Forma musical de carácter contrapontístico, baseada no princípio da imitação dos temas, os quais se apresentavam sucessivamente nas diferentes vozes. É uma versão contrapontística da forma do Ritornello. (Bejarano, 1999, p.111)

<sup>31</sup> *Ária da capo*: Originalmente a Ária era uma composição musical de carácter melódico, cantada por uma única voz com acompanhamento instrumental, a Ária da capo é uma variante da Ária que é composta por três secções (A-B-A'), em que a terceira é uma repetição da primeira. O nome vem das palavras escritas ao fim da secção B "da capo". (Bejarano, 1999, p.15)

<sup>32</sup> *Forma Binária*: A música é estruturada em duas partes paralelas: o início e o fim de cada parte costuma ter uma semelhança grande; o meio de cada secção é mais diferente. (AxB: AyB).

sonata, o rondó<sup>33</sup>, também são utilizadas por quase todos os compositores da época, tendência quase que se mantém no período romântico, mas de uma forma mais elaborada (Michels, 2003). Em todas estas formas, existe uma relação entre tonalidades diferentes mais próximas ou mais afastadas. Essa relação é fulcral na definição do percurso da música, sendo que a normalidade para a música tonal é que um andamento acabe na mesma tonalidade em que iniciou, fechando assim um círculo de uma espécie de raciocínio musical.

Ora, na evolução da linguagem musical evidenciada em fins do século XIX e inícios do século XX, nomeadamente na música de compositores como Wagner<sup>34</sup>, Reger<sup>35</sup>, Debussy<sup>36</sup>, Schoenberg, Berg, Webern, entre outros, existe uma tendência de perdermos a noção de tonalidade quer pela complexidade cromática da música, quer pela simples indefinição tonal.

A utilização de escalas não tonais, por exemplo, como a escala de tons inteiros e a frequência com que são utilizados acordes de função ambígua, aumentam a falta de definição tonal. Esta falta de definição dificulta, ou até impossibilita, o planeamento do percurso tonal e, conseqüentemente, o da forma. Assim, surge uma crescente tendência para utilizar as características da nova linguagem musical como critério para a construção da obra musical. Conseqüentemente, torna-se evidente que as formas musicais não sejam tão comuns entre os diferentes compositores, pois cada compositor aplica critérios próprios da linguagem que utiliza.

Num período de transição, ou seja, na primeira metade do século XX, existe uma tendência entre compositores de linguagem atonal de utilizar com frequência de épocas

---

<sup>33</sup> *Rondó*: É uma forma musical medieval que consiste numa frase musical dividida em duas partes que se vão repetindo de acordo com uma ordem pré-estabelecida. Este termo designa também uma forma musical constituída por uma alternância de estribilhos e de estrofes. Normalmente a forma mais antiga escreve-se Rondeau e a forma clássica Rondó. Embora relacionadas não são iguais. Desde o século XVIII que passou a ser uma das formas mais utilizadas para concluir géneros musicais como as sinfonias, as sonatas e os concertos. (Bejarano, 1999, p.238)

<sup>34</sup> *Richard Wagner (1813-1883)*: Foi um compositor alemão. Desenvolveu o procedimento do *leitmotiv*, um motivo recorrente associado a um personagem ou a um episódio, que servia para tecer uma trama densa de referências. Muito famoso pelas suas óperas como “O Navio Fantasma”, “O Anel do Nibelung” e ainda “Tristão e Isolda” ópera a partir da qual desenvolveu a linguagem tonal até ao limite, impondo um cromatismo que daria origem aos estudos sonoros da Escola de Viena. (Bejarano, 1999, p.292)

<sup>35</sup> *Max Reger (1873-1916)*: Foi um compositor e pedagogo alemão. Exerceu o cargo de professor em Wiesbaden e em Leipzig, foi também diretor de orquestra da corte de Meiningen. Nas suas obras existe uma linguagem pós-romântica que se vai desenvolvendo progressivamente para uma linguagem característica do Neoclassicismo. (Bejarano, 1999, p.231)

<sup>36</sup> *Claude Debussy (1862-1918)*: Foi um compositor e pianista francês. Em 1889 após visitar a Exposição Universal de Paris, conheceu a música oriental, que iria marcar o seu estilo pessoal de compor, em particular as suas investigações para transcender a tonalidade através das escalas modais. Uma das suas obras mais conhecidas é o “Prélude à l’Après-midi d’un Faune” considerada um manifesto do Impressionismo. (Bejarano, 1999, p.83)

anteriores as formas que não dependem de relações tonais para a sua definição como, por exemplo, as variações e o cânone.

### 3.1.2.2. Parte II

As formas musicais da música tonal possuem as suas próprias características e estrutura, todas elas são formas musicais desenvolvidas em função da linguagem tonal, onde existe uma hierarquia das notas e funções harmônicas tonais.

Na música tonal, as notas não têm todas a mesma importância, pois dentro de cada tonalidade existe uma hierarquia entre cada uma das notas e, conseqüentemente, entre cada um dos acordes (Bochmann, 2003). Os acordes mais importantes dentro de uma tonalidade são o acorde do I grau (tônica), seguem-se os acordes de IV e V graus (subdominante e dominante) e depois seguem-se os acordes de II, VI, III e VII graus (sobretônica, sobredominante, medianta e sensível) (Bochmann, 2003, p. 18). Além das hierarquias existentes dentro de uma tonalidade, as formas da música tonal ainda dependem das relações entre tonalidades diferentes onde também se encontra uma hierarquia em que os tons relativos da tônica, dominante e subdominante, se estabelecem como mais estáveis do que outros tons mais afastados.

Para melhor compreender esta explicação, observe a seguinte análise do Concerto Brandeburguês n.º 4 de J. S. Bach:

The image displays a musical score for the first movement of J.S. Bach's Brandenburg Concerto No. 4 (BWV 1049). It is divided into five sections labeled (a) through (e). Section (a) is marked 'Allegro' and features a recorder and string parts. Section (b) features a violin and recorder. Section (c) features a recorder and strings/continuo. Section (d) features a violin and recorder. Section (e) features a recorder and strings/continuo. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Figura 1 – J. S. Bach, Concerto Brandeburguês nº4, 1º andamento (BWV1049). Figura retirada de apontamentos do prof. Carlos Gomes

O primeiro andamento deste concerto é um exemplo da forma *Ritornello* e é bem visível o percurso tonal característico à linguagem utilizada pelos compositores da época. Este andamento tem cinco temas diferentes que estão identificados por letras (a, b, c, d, e).

Cada um destes temas é apresentado diversas vezes nas secções *Ritornello* e *Episódio* seguindo a hierarquia dos acordes da tonalidade principal e, por vezes, são apresentados nas tonalidades próximas (relativas), como podemos observar no esquema seguinte:

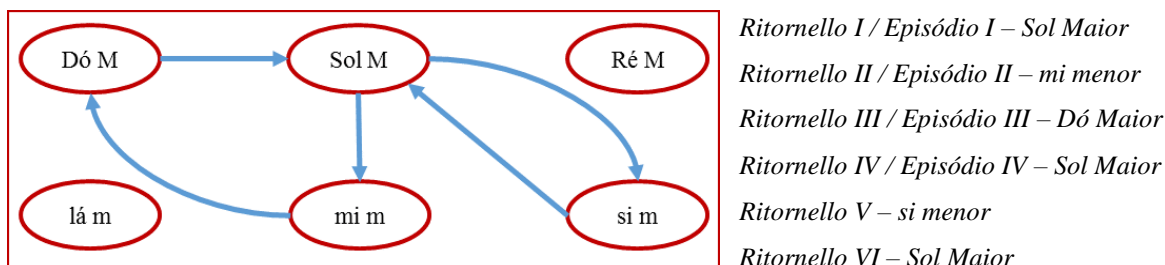


Figura 2 - Esquema da forma ritornello do Concerto Brandemburguês nº4, 1º andamento (BWV 1049) de J.S.Bach. Elaboração própria a partir dos excertos anteriormente apresentados. Elaboração própria.

A forma Ritornello analisada no exemplo anterior é uma forma de composição muito característica do período barroco. Seguindo um raciocínio cronológico, avancemos para o período do classicismo e vamos analisar uma forma musical muito característica deste período, a Forma Sonata. Esta forma de composição musical é bastante esquematizada e rigorosa, está dividida em três partes distintas e, à semelhança da forma Ritornello, a hierarquia dos acordes dentro da tonalidade possui uma grande importância na composição da obra musical.

A primeira parte da forma sonata denomina-se de Exposição, onde é apresentado um primeiro grupo de material escrito na tônica ao qual é atribuída a letra *a*. Ainda dentro da Exposição existe um momento de transição para uma nova tonalidade (ponte) que conduz a um segundo grupo de material num tom próximo (dominante ou tonalidade relativa se o tom principal for um tom menor), ao qual é atribuída a letra *b*.

A segunda parte denomina-se Desenvolvimento. É uma secção onde se trabalham ambos os temas a par de outro material “motívico” presente na exposição. Podem, ainda, existir passagens por outras tonalidades e os temas aparecem agora reelaborados, misturados, reduzidos, aumentados e alterados.

A terceira parte é denominada por Reexposição. Nesta parte, tal como o nome sugere, é feita, novamente, a apresentação do primeiro grupo de material (*a*) na tônica. Depois vem a *ponte*, mas, desta vez, não tem uma função modulatória pois, quando o 2º grupo de material é novamente apresentado, já não é na Dominante, mas sim na Tônica. No final do andamento existe uma pequena *Coda* que, tendo sido inicialmente uma elaboração da cadência final, passa a ser uma espécie de síntese do andamento.

Observemos o exemplo seguinte:

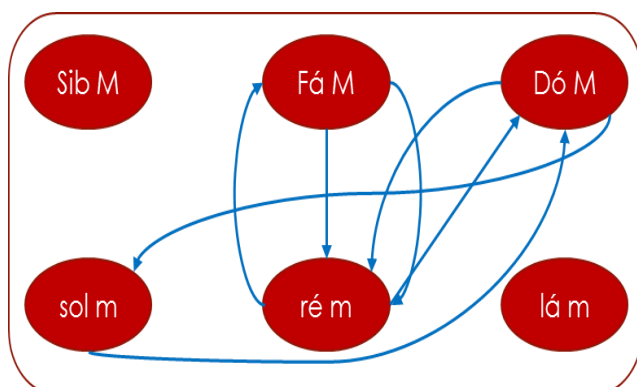


Figura 3 - W. A. Mozart, Sonata em Fá Maior (K.332) - 1º Andamento. Elaboração própria.

Estão representados, nesta figura, os principais percursos tonais do primeiro andamento da Sonata em Fá Maior de Mozart.

No entanto, ao longo do andamento, existem outras passagens de menor importância por outras tonalidades:

- **Exposição** (c. 1 a 93)  
Tema I (a, b) na Tónica (Fá M)  
Ponte na relativa menor (ré m)  
Tema II (a, a', b, c, b') na Dominante (Dó M) com algumas variações  
Pequena *Codetta* na Dominante
- **Desenvolvimento** (c. 94 a 132)  
Variações do Tema I e Tema II (passagens por várias tonalidades)
- **Reexposição** (c. 133 a 229)  
Tema I na Tónica (Fá M)  
Ponte na relativa menor (sem função modulatória)  
Tema II na Tónica  
Coda na Tónica

Com o decorrer dos anos, novas gerações de compositores continuaram a utilizar e a desenvolver estas formas de composição musical características da linguagem tonal. Beethoven foi um desses compositores, apesar de ter sido um compositor que viveu durante o período do classicismo, foi ele que fez a transição da música “antiga” (clássica) para a música “nova” (Romântica).

Como foi possível observar nos exemplos anteriormente analisados, as formas musicais utilizadas dependiam muito de um pensamento tonal restrito, ou seja, a música era estritamente baseada nos tons próximos da tonalidade de base, onde a música iniciava e terminava na tônica e a sua polarização passava apenas pelos tons relativos da tonalidade principal (e da sua Dominante e Subdominante).

Na música de Beethoven já começa a ser perceptível uma tendência para uma escrita musical muito mais abrangente e ilimitada. Beethoven inicia uma exploração musical com uma progressão harmónica por tonalidades mais afastadas.

Já no período do Romantismo, compositores como Johannes Brahms e Richard Wagner que deram continuidade ao desenvolvimento das formas de composição seguindo a linha de pensamento de Beethoven, levaram o sistema tonal à beira da desintegração (Griffiths, 2007). A música tornava-se cada vez mais complexa, a hierarquia dos acordes começa a perder alguma da importância que até ao Classicismo era impensável não respeitar. A música deixa de ter a necessidade obrigatória de iniciar na tônica, ter um desenvolvimento que passe por uma progressão harmónica pelos tons próximos e terminar na mesma tônica em que iniciou. Com o desenvolvimento das formas musicais, a música segue uma nova tendência em iniciar numa tonalidade e desenvolve-se por variados tons incluindo tons muito afastados. No entanto a música no período do Romantismo continua a terminar na tonalidade inicial. Apenas existem algumas exceções, como por exemplos as sinfonias nº5 e nº9 de Mahler (Bochmann, comunicação pessoal, 2018).

### 3.1.2.3. Parte III

Em pleno século XIX, podemos encontrar nos Lieder de F. Schubert<sup>37</sup> modulações muito extensas e de grande complexidade, onde, por vezes, existem passagens em que a tonalidade é mantida em suspenso. Em Wagner e em Debussy, por exemplo, a desagregação da estrutura tonal clássica é cada vez mais evidente. Uma das características mais importantes da música deste período da história é exatamente a complexidade da harmonia (acordes), criando um maior poder sonoro e a capacidade de “pintar” estados de espírito e impressões sensoriais. É a partir deste ponto aproximadamente que um aluno de música começa a ter

---

<sup>37</sup> *Franz Schubert (1797-1828)*: Foi um compositor austríaco. A sua obra é em parte contemporânea da de Beethoven e está relacionada com a dos grandes compositores do Classicismo, como Haydn e Mozart e também com o Romantismo. Compôs obras de quase todos os géneros, mas distinguiu-se principalmente no repertório pianístico, de música de câmara e foi o grande representante do *lied* no século XIX. (Bejarano, 1999, p.248)



algumas dificuldades na compreensão e do significado nas novas correntes musicais, principalmente como músico intérprete. O maior número de modulações por tonalidades afastadas e a complexidade da harmonia são os fatores que provocam maior confusão ao aluno, pois toda a sua formação foi baseada em música com uma estrutura simples, com pouca variação de tonalidades, com uma harmonia simples e consonante para o seu ouvido e com uma clara noção de início meio e fim em que era fácil e perceptível prever a condução da música (Grout, 1988).

No entanto, a complexidade harmónica não significava necessariamente uma música mais carregada e agressiva, por exemplo a famosa obra de Claude Debussy *Prélude à l'après-midi d'un Faune* (1899) foi escrita com uma harmonia complexa, mas auditivamente tem um carácter leve e fluído (Grout, 1988).

A estrutura desta obra é também um bom exemplo de como a forma começa a surgir na música como um fator resultante e não como ponto de partida do pensamento musical. Fazendo uma análise simples da forma da obra, podemos observar que existe uma forma ternária (ABA) cuja utilização é característica na linguagem tonal, mas, neste caso, a progressão harmónica restrita que era anteriormente comum, já não acontece.

Esta obra é escrita com preocupações proporcionais (Série de Fibonacci<sup>38</sup>), escalas pentatónicas e escalas de tons inteiros.

Através de obras musicais com este género de estrutura formal, baseada em relações proporcionais, inicia-se uma revolução na maneira de raciocinar a música e gera-se uma necessidade de quebrar de vez as relações tonais na música.

### **3.1.3. A introdução do passado no presente e a projeção do futuro**

Entramos agora numa época da história da música em que a linguagem e estrutura musical se tornam mais difíceis de entender, tendo, novamente, em conta toda a sua aprendizagem de características tonais. Neste ponto, é possível contemplar mais uma evolução dos géneros musicais.

A influência generalizada do neoclassicismo no período entre guerras faz com que haja frequente adaptação de formas tonais a uma linguagem atonal, como acontece, por exemplo,

---

<sup>38</sup> *Série de Fibonacci*: é uma sequência de números inteiros, que se inicia normalmente por 0 e 1, na qual, cada termo subsequente corresponde à soma dos dois anteriores. Esta série, ou sequência recebeu o nome do matemático italiano Leonardo de Pisa, mais conhecido por Fibonacci, que em 1202 descreveu o crescimento de uma população de coelhos a partir desta mesma sequência. Esta sequência já era, no entanto, conhecida na antiguidade.

no 3º e no 4º Quartetos de Schönberg, onde a forma Sonata se adapta a uma técnica dodecafónica. Nestes casos, é evidente que não existem relações tonais, sendo que o percurso formal da obra depende antes da caracterização rítmica e melódica dos seus temas (Griffiths, 2007).

Webern, outro compositor de linguagem atonal, utiliza, frequentemente, formas pré-existentes nas suas obras, como por exemplo o cânone ou as variações. No entanto, sendo mais processos do que formas, estas são formas que não dependem intrinsecamente de relações tonais, como seria o caso da Fuga, o Ritornello, a Forma-Sonata e o Rondó, entre outros.

Evidentemente, há certos pormenores que dependem da linguagem da música. Por exemplo, no cânone tonal a imitação respeita o número do intervalo mas não a sua qualidade – ou seja, uma 2ª é imitada por uma 2ª mas o facto de ser maior ou menor é irrelevante. Por outro lado, no cânone atonal, a imitação respeita o número de meios-tons do intervalo ou, no caso da música dodecafónica, respeita a séries de uma determinada matriz (Bochmann, comunicação pessoal, 2017).

Para melhor compreender esta diferença observemos a seguinte comparação entre o cânone da variação nº9 das Variações Goldberg de Bach e a Sinfonia op. 21 de Webern:

The image displays two systems of musical notation. The top system consists of two staves in G major (one sharp) and common time. The first measure of the upper staff has a green circle around the interval between the first and second notes. The second measure of the lower staff has a green circle around the interval between the first and second notes. The bottom system also consists of two staves in G major. The first measure of the upper staff has a yellow circle around the interval between the first and second notes. The second measure of the upper staff has a yellow circle around the interval between the first and second notes. A triplet marking '3' is present above the first measure of the upper staff in the bottom system.

Figura 4 - J. S. Bach, "Variações nº9 das Variações Goldberg" (BWV988). Elaboração própria.

- No primeiro círculo verde existe uma sequência intervalar de 2ªM – 2ªm, quando repetido o mesmo tema no segundo círculo verde, existe uma sequência intervalar de 2ªm – 2ªM;
- Os círculos amarelos representam a mesma passagem, mas no primeiro existe um intervalo de 2ªM e no segundo um intervalo de 2ªm.

The image shows a musical score for Webern's Symphony Op. 21, illustrating a canon. The score is divided into two systems of seven measures each. The first system includes parts for Trompa 1, Trompa 2, and Clarinete. The second system includes parts for Clarinete Baixo, Viola, and Violoncelo. Dotted lines connect notes between measures, illustrating the canon structure.

Figura 5 - A. Webern "Sinfonia Op.21" (adaptação do autor)

No exemplo anterior está representado o cânone existente na sinfonia op.21 de Webern, sendo uma obra dodecafônica, a música é escrita a partir de várias séries de doze sons que são transposições de uma série original. Neste caso, o compositor escreve um cânone entre a série original (PO) e a inversão da série original (IO) utilizando quatro notas de cada vez de cada uma das séries em instrumentos diferentes, que estão identificadas no exemplo anterior.

### 3.1.4. A compreensão do presente, a interpretação do futuro

Progressivamente, vê-se que as características da linguagem e do processo composicional influenciam a forma resultante.

A forma deixa de ser o ponto de partida para a composição de uma obra musical e passa a ser o resultado final de uma composição musical, ou seja, a composição já não depende da forma, mas a forma resulta da composição (Bochmann, comunicação pessoal, 2016).

Um bom exemplo disso é a obra musical de Luciano Berio "points on the curve to find..." para piano e 22 instrumentos (1974), em que o compositor escreve uma série de doze sons diferentes, mas só utiliza dez sons de cada vez, ou seja, na primeira utilização da série, Berio utiliza apenas os primeiros dez sons, na segunda utilização da série (compasso 23) utiliza as notas desde o segundo som até ao décimo primeiro (apenas dez sons) e assim sucessivamente durante nove utilizações da série. O que acontece na realidade é que o compositor utiliza a mesma série, mas vai desfasando sempre dois sons para a frente.

No entanto, a principal característica que faz com que a forma da música seja um elemento resultante da composição, é o facto de o compositor estabelecer uma duração fixa para cada um dos movimentos de cada grupo de sons (Bochmann, comunicação pessoal, 2018).

No esquema seguinte, estão representadas todas estas características. No lado esquerdo, podemos observar a série utilizada e os dois sons que o compositor não utiliza em cada uma das utilizações da série. No lado direito, podemos observar as durações dos movimentos. Os números mais escuros representam uma duração em colcheias, ou seja, aquele determinado gesto musical terá uma duração de “X” colcheias, enquanto os números mais claros representam um número de sons diferentes até ao próximo gesto musical.

1	I		<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">16</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">9</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">12</td><td style="background-color: #cccccc;">7</td><td style="background-color: #cccccc;">8</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">3</td><td style="background-color: #cccccc;">6</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">16</td><td style="background-color: #cccccc;">1½</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">10</td> </tr> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">15</td><td style="background-color: #cccccc;">15</td><td style="background-color: #cccccc;">10</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">12</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">8</td><td style="background-color: #cccccc;">3</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">10</td><td style="background-color: #cccccc;">6</td><td style="background-color: #cccccc;">9</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">1½</td><td style="background-color: #cccccc;">7</td><td style="background-color: #cccccc;">¾</td><td style="background-color: #cccccc;">20</td> </tr> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">16</td><td colspan="19"></td><td style="background-color: #cccccc;">0</td> </tr> </table>	16	2	9	11	12	7	8	5	4	3	6	5	2	4	1	16	1½	11	1	10	15	15	10	5	12	2	8	3	4	10	6	9	2	11	1	1	1½	7	¾	20	16																				0
16	2	9	11	12	7	8	5	4	3	6	5	2	4	1	16	1½	11	1	10																																													
15	15	10	5	12	2	8	3	4	10	6	9	2	11	1	1	1½	7	¾	20																																													
16																				0																																												
23	II		<table border="1" style="border-collapse: collapse; text-align: center;"> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">14</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">9</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">12</td><td style="background-color: #cccccc;">7</td><td style="background-color: #cccccc;">8</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">3</td><td style="background-color: #cccccc;">6</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">16</td><td style="background-color: #cccccc;">1½</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">¾</td><td style="background-color: #cccccc;">20</td> </tr> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">14</td><td style="background-color: #cccccc;">15</td><td style="background-color: #cccccc;">9</td><td style="background-color: #cccccc;">5</td><td style="background-color: #cccccc;">12</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">8</td><td style="background-color: #cccccc;">3</td><td style="background-color: #cccccc;">4</td><td style="background-color: #cccccc;">10</td><td style="background-color: #cccccc;">6</td><td style="background-color: #cccccc;">19</td><td style="background-color: #cccccc;">2</td><td style="background-color: #cccccc;">11</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">1</td><td style="background-color: #cccccc;">1½</td><td style="background-color: #cccccc;">7</td><td style="background-color: #cccccc;">¾</td><td style="background-color: #cccccc;">10</td> </tr> <tr> <td style="background-color: #cccccc;">18</td><td colspan="19"></td><td style="background-color: #cccccc;">0</td> </tr> </table>	14	2	9	11	12	7	8	5	4	3	6	5	2	4	1	16	1½	11	¾	20	14	15	9	5	12	2	8	3	4	10	6	19	2	11	1	1	1½	7	¾	10	18																				0
14	2	9	11	12	7	8	5	4	3	6	5	2	4	1	16	1½	11	¾	20																																													
14	15	9	5	12	2	8	3	4	10	6	19	2	11	1	1	1½	7	¾	10																																													
18																				0																																												

Figura 6 - Luciano Berio, "points on the curve to find" (1974) – Análise e esquema inéditos, de C. Bochmann

Este é um exemplo de técnicas de composição que são utilizadas pelos compositores de hoje em dia e esta tendência de procurar novas maneiras de desenvolver as formas musicais tradicionais em busca da criação de novas sonoridades tem propensão a manter-se, pelo que é importante um aluno de música, independentemente do instrumento que estude, ter acesso à música que está a ser feita no presente e mais importante, devem ser-lhe dados os conhecimentos essenciais para que esse mesmo aluno possa compreender as novas linguagens e estilos musicais contemporâneos.

#### 4. A disciplina de A.T.C.: Objetivos gerais

Tendo em consideração um dos principais objetos de estudo deste trabalho, que diz respeito à importância da disciplina de A.T.C. e ao que foi exposto nos pontos anteriores, vamos analisar os objetivos da disciplina e as vantagens que a mesma tem na aprendizagem de um estudante de música.

Ao concluir a disciplina de Análise e Técnicas de Composição o aluno deve:

- Ser capaz de observar objetivamente, sob uma perspetiva analítica, obras de diferentes épocas e estilos, usando um número de diferentes técnicas e formas;

- Compreender a diversidade de estilos, técnicas e formas musicais existentes, apreciando a diversidade de contextos e pressupostos estéticos que lhes podem estar subjacentes;
- Conhecer os enquadramentos teóricos de diversas épocas e estilos, nunca deixando de os ter em consideração na análise, e sabendo distinguir quando está a analisar uma obra com base num enquadramento teórico verosímil na época (abordagem émica) ou em pressupostos posteriores (abordagem ética);
- Através da análise de uma obra, conseguir identificar os elementos que dão unidade ao seu discurso e aqueles que, fornecendo diversidade, mantêm o interesse do ouvinte;
- Dominar com proficiência um número de técnicas específicas de escrita musical;
- Ser capaz de escrever pequenas obras ou trechos musicais, usando diversas técnicas ou estilos e criando uma estrutura retoricamente válida, nomeadamente ao nível da gestão dos elementos de unidade e diversidade;
- Ser capaz de identificar elementos idiomáticos numa obra;
- Ser capaz de utilizar uma escrita idiomática.

Ao analisar os objetivos da disciplina de A.T.C., pode afirmar-se que um aluno que frequente esta mesma disciplina e consiga adquirir estas capacidades, será um aluno com melhor preparação e com um conhecimento mais aprofundado sobre as características das obras musicais e desta forma tornar-se um melhor interprete e/ou professor no futuro.

## **5. Uma análise à estrutura da disciplina de A.T.C.**

Até agora, nesta investigação, foi seguida uma linha de raciocínio sobre a importância de um aluno frequentar a disciplina de A.T.C. antes de ingressar no Ensino Superior e os benefícios que a frequência nessa mesma disciplina traria para esse mesmo aluno no seu futuro enquanto estudante e até mesmo enquanto profissional, seja como intérprete ou como formador.

Neste ponto, será analisada a forma em como se encontra estruturada a disciplina de A.T.C. e quais os pontos positivos e menos positivos dessa estruturação numa análise baseada na experiência do mestrando enquanto ex-aluno da disciplina de A.T.C., enquanto professor do ensino especializado da música e também enquanto estagiário nas aulas de A.T.C. do professor Roberto A. Pérez no decorrer da PES.

Numa exposição muito sintética, a disciplina de A.T.C. até ao momento encontra-se estruturada da seguinte forma, de acordo com o programa respetivo (Anexo N°3):

➤ Estrutura da disciplina (Épocas por ano letivo)

• 1º Ano de A.T.C. (Época Modal)

No primeiro ano, os alunos terão que estudar a música desde o início da música medieval até aproximadamente 1650.

• 2º Ano de A.T.C. (Época Tonal)

No segundo ano, os alunos terão que estudar a música entre 1650 e os meados do século XIX.

• 3º Ano de A.T.C. (Séc. XX/XXI)

No terceiro ano, os alunos terão que estudar a música dos finais do Romantismo até à música de hoje em dia.

Se analisarmos o programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição da maioria das escolas de música, estas instituições seguem a ordem cronológica da história da música como descrito anteriormente. No entanto, existem outras escolas que estabelecem uma ordem um pouco diferente do programa acima referido, pois a própria escola tem alguma liberdade para organizar o seu programa tendo em conta a caracterização das suas turmas de A.T.C. Temos como exemplo o programa do Instituto Gregoriano de Lisboa (Anexo N°4) que segue uma linha de estudo um pouco diferente. Enquanto o programa mais comum nas instituições de ensino especializado da música (anteriormente referido) segue um pensamento completamente cronológico, iniciando o seu ensino na música antiga até à música de compositores dos dias de hoje, o programa estipulado pelo Instituto Gregoriano de Lisboa segue ele também uma ordem cronológica, mas em vez de iniciar na música antiga, este inicia-se no período Barroco com o tonalismo. A partir deste ponto da história da música, o programa durante o 1º e 2º ano segue uma linha cronológica até à música do século XXI e só no 3º ano é que existe uma quebra na linha temporal e recua até à música antiga, mas desta vez retrocedendo do alto Renascimento, para a música da Idade Média, seguindo até ao início do Renascimento.

Apesar da maioria das escolas adotar o primeiro programa apresentado, já existem alguns professores que optam por reformular o programa das suas escolas, para um programa mais semelhante ao do Instituto Gregoriano, pois na sua opinião, nesta altura, quando já se passaram cerca de trinta anos após a introdução desta disciplina no *curriculum* do ensino

especializado da música, esta segunda opção faz mais sentido para a aprendizagem dos jovens músicos.

No primeiro programa, os alunos podem acompanhar a evolução das linguagens e técnicas de composição utilizadas pelos compositores das várias épocas, acompanhando o programa da disciplina da História da Música, que também é lecionada durante os três anos do Secundário, seguindo um pensamento cronológico, desde a música antiga até à música do século XXI. Esta linha de pensamento faz sentido, pois são duas disciplinas que se completam uma à outra, o que facilita a compreensão e o estudo dos alunos, já para não mencionar que existe toda uma tradição e uma evolução desde os primórdios da notação até às técnicas de composição utilizadas hoje em dia.

Na segunda opção de programa apresentado, os alunos iniciam os seus estudos na disciplina de A.T.C., numa época da história da música que lhes suscita mais interesse, pela simples razão de que se trata de uma época em que as linguagens e técnicas que vão aprender, são aquelas que os alunos mais trabalharam e ouviram durante os seus primeiros anos de formação musical, nas disciplinas de Instrumento, Classe de Conjunto e Formação Musical. Visto todo o percurso dos alunos até aquele momento ter sido de carácter tonal, faz todo o sentido iniciar o primeiro ano de A.T.C. com as linguagens e as técnicas tonais.

Uma outra questão que se impõe ao analisarmos o programa de A.T.C., é a questão de se verificar que só apenas no final do 3º ano de A.T.C. (final do 2º período, início do 3º), é que se inicia o estudo das correntes musicais do século XX, o que acerca de trinta anos atrás quando esta disciplina foi criada, faria algum sentido, pois tínhamos apenas oitenta e poucos anos de história musical do século XX.

Neste momento, o século XX já terminou e já estamos com quase dezoito anos quase completos do século XXI o que corresponde a 118 anos desde a crise do sistema tonal, mais de 70 anos desde as novas correntes musicais do pós-guerra (vanguarda) com os compositores da escola de Darmstadt e mais de 17 anos do século XXI.

Ainda ao analisar o programa da disciplina em vigor num dos Conservatórios do país, o mestrando deparou-se com duas observações que lhe cativaram a atenção, foram elas:

“...*O Coral em Bach*: - Linguagem e técnica de escrita: análise e realização de harmonizações (este tópico deve ser abordado com uma forte componente prática, ao longo de uma parte substancial do ano letivo);...”

“...Outros (a lista anterior não pretende ser exaustiva) ...”

**Nota:** Este segundo excerto corresponde ao último ponto do 3º período do 3º ano do programa da disciplina (*Abordagem de algumas técnicas e/ou estilos e/ou compositores paradigmáticos...*) (Anexo N°3)

Ao comparar estas duas observações existentes no programa, é dada a sensação de “negligência” na aprendizagem da música a partir do início do século XX.

É compreensível que se dê uma maior importância à música de linguagem tonal, pois como já foi mencionado anteriormente, quase todo, se não mesmo todo o repertório que é estudado pelos alunos durante os primeiros cinco anos de Conservatório, é de carácter tonal. No entanto, a questão de que esta parte da matéria deve ser abordada com uma forte componente prática, ainda com a indicação de que deve ocupar uma grande parte do ano letivo, pode considerar-se para alguns professores um pouco exagerado, devido ao número de aulas que um ano letivo tem.

Em relação ao segundo excerto, que diz respeito à música mais recente e à qual pertence às novas gerações de músicos, pede-se uma abordagem ligeira, o que não faz muito sentido tendo em conta que estamos a falar das linguagens e técnicas que são utilizadas na música dos compositores contemporâneos e que devido ao “ligeiro” estudo destas obras e compositores, as novas gerações de músicos deparam-se com grandes dificuldades na compreensão e execução dessas mesmas obras. Isto leva-nos novamente a uma das questões recorrentes no decurso desta investigação, se a nova geração de músicos (futuros professores) não compreende a música do seu tempo, como poderá no futuro ensinar as novas gerações?

### **5.1. Reflexões à estruturação da disciplina de A.T.C.**

Neste momento, estamos com dezassete anos do século XXI decorridos, o que significa que neste momento os alunos de A.T.C. têm três anos letivos para percorrerem cerca de quinhentos anos de evolução musical, o que na verdade começa a ser muito pouco tempo se tivermos em conta o número de aulas dentro de um ano letivo e a quantidade de correntes, linguagens e técnicas de composição musical que existem neste espaço temporal. Se repararmos bem, dois dos três anos e uma parte do terceiro ano da disciplina de A.T.C., estão ocupados pela música de linguagem tonal e apenas uma parte do terceiro ano é ocupado pelas linguagens pós-tonais.

Tendo estes aspetos em consideração, será que não começa a ser altura para ser feita uma reestruturação da disciplina de A.T.C.? Não será altura de se começar a dar mais



importância e educar as novas gerações de músicos para as linguagens musicais contemporâneas?

Em relação à primeira questão, a resposta deverá ser sim. Em relação à segunda pergunta, a resposta também deverá ser sim. No entanto, se a resposta for positiva em ambos os casos, surge uma nova questão que é, para se poder aprofundar mais as correntes da música contemporânea, teria que existir um corte no tempo de estudo da música “antiga”. Se assim for, não estaremos a cometer o mesmo erro anterior, mas, desta vez, com a música do passado? Se analisarmos bem, a música do passado tem tanta importância como a música do presente, pois não podemos esquecer que existe toda uma tradição, toda uma evolução nas linguagens e técnicas musicais a partir do momento em que começam a aparecer os primeiros símbolos e as primeiras regras para uma escrita musical até chegarmos à complexidade das técnicas e linguagens musicais da modernidade. Além disso, como já foi referido anteriormente nesta investigação (pontos 3), ainda hoje são utilizadas por compositores contemporâneos técnicas de composição características de épocas do passado, desta vez utilizando linguagens diferentes e explorando ao máximo formas de evoluir essas mesmas técnicas com a intenção de explorar novas sonoridades e diferentes resultados musicais.

Para poder responder positivamente a todas as questões colocadas neste ponto, após alguma pesquisa teórica, em diálogos com outros colegas de profissão e tendo em conta a sua experiência enquanto aluno e enquanto professor, o mestrando sugere que seria altura de ser ponderada uma reforma no plano de estudos da disciplina de A.T.C., uma hipótese seria a criação de uma nova disciplina durante o Secundário intitulada por exemplo como “Linguagens e Técnicas Contemporâneas”, esta seria uma disciplina que teria a duração apenas de um ano letivo, com uma hora letiva por semana, que poderia ser lecionada em qualquer um dos três anos do Secundário e iria complementar a disciplina de A.T.C.. Outra hipótese seria a criação de uma extensão da disciplina de A.T.C., não era bem criar um quarto ano de A.T.C., mas antes criar uma disciplina “pré-A.T.C.”, ou seja, é também uma forma de complementar a disciplina de A.T.C., onde seriam introduzidas alguns conhecimentos prévios da evolução da música, por exemplo uma disciplina intitulada “Introdução à Linguagem Tonal”. Nesta disciplina os alunos iriam adquirir alguns conhecimentos básicos sobre a linguagem na qual estão mais familiarizados e por isso mesmo terão menos dificuldade em compreender. Tendo isto em consideração, esta disciplina faria sentido ser lecionada durante o nono ano de escolaridade e assim quando o aluno ingressasse no Ensino Secundário, a disciplina de A.T.C. já poderia ser estruturada de forma diferente para poder dar mais ênfase à música contemporânea e dedicar

menos tempo letivo a alguns períodos da história da música de linguagem tonal, pois durante o ano letivo anterior, o aluno conseguiu adquirir os conhecimentos necessários para se poder avançar mais rápido em determinados conteúdos. Esta disciplina também poderia ter a duração de uma hora semanal durante um ano letivo (9º ano: mencionado anteriormente).

## **6. A PES como complemento à experiência do mestrando: Sugestões do mestrando para cativar e melhorar o desempenho dos alunos nas aulas de A.T.C.**

Neste ponto, o mestrando apresenta algumas sugestões para cativar o interesse e melhorar o desempenho dos alunos na disciplina de A.T.C. com base na sua experiência como professor e também o trabalho desenvolvido durante a PES nas aulas de A.T.C. do professor Roberto A. Pérez no Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

Em primeiro lugar, há que ter em consideração alguns aspetos importantes, o tipo de alunos que formam a turma, a época sociocultural em que vivem essa geração de alunos e quais os conteúdos que são pretendidos os alunos assimilarem. É importante saber estes três aspetos, para ser possível planear uma aula didática em que os alunos possam adquirir os conhecimentos pretendidos de uma forma divertida, interessante e espontânea, pois não devemos esquecer, que se trata de uma disciplina com uma esmagadora percentagem de carácter teórico contra uma pequena percentagem de carácter prático, o que aumenta as possibilidades de se tornar uma disciplina aborrecida e maçadora tanto para os alunos, como para o próprio professor.

Uma vez tendo já definido aqueles três aspetos mencionados anteriormente, é altura de planear uma aula interessante e cativante e para isso o mestrando vai descrever o exemplo da experiência que teve durante a PES.

Durante as primeiras aulas o mestrando limitou-se a observar o tipo de alunos que compunham a turma e a interação que existia entre esses alunos e o professor de A.T.C. Quando chegou a altura do mestrando lecionar a sua primeira aula no decorrer da PES, o mestrando decidiu preparar uma aula dentro dos parâmetros habituais observados, escolheu uma obra, entregou a cada aluno uma cópia da partitura a analisar, deu a ouvir na íntegra a parte (andamento) da obra a analisar para que os alunos pudessem seguir e ter uma noção aspeto geral dessa obra, depois pediu ao alunos que fizessem a análise da partitura utilizando os conhecimentos já adquiridos durante as aulas de A.T.C. e, a pouco e pouco, o mestrando foi explicando, passo a passo, as características da composição da peça musical. No final da aula, o mestrando fez uma análise crítica ao seu desempenho e concluiu que tinha lecionado uma aula aborrecida e maçadora, onde os alunos pouco aprenderam.

No decorrer das aulas seguintes, o mestrando continuou a observar a dinâmica da turma em relação à disciplina de A.T.C. e quando chegou a altura de preparar uma nova apresentação, o mestrando questionou-se sobre aqueles três aspetos, o tipo de alunos que constituem a turma, o ambiente sociocultural em que vivem e que conteúdos teria que lecionar. Ao estabelecer um perfil baseado nestes aspetos, o mestrando preparou uma aula extremamente didática, recorrendo às novas tecnologias, criando momentos lúdicos apelativos à curiosidade e participação constante dos alunos na realização de exercícios. No final dessa aula, o mestrando voltou a realizar uma avaliação crítica do seu desempenho e chegou à conclusão que ao contrário da primeira aula, esta foi uma aula divertida, interessante e mais importante, suscitou curiosidade fazendo com que os alunos participassem mais na realização dos exercícios e dessa forma aprender e reter os conteúdos lecionados. No entanto ainda existiu um ponto fraco na apresentação que foi a aula ser de noventa minutos e o mestrando concluiu a apresentação em cerca de setenta minutos, o que fez com que sobrassem vinte minutos de aula que tinham que ser completados e acabaram por ser completados pelo professor Roberto A. Pérez.

Tendo tudo isto em consideração, foi importante lembrar que vivemos numa era digital, em que a tecnologia evolui a uma velocidade enorme e que cada vez está mais presente no nosso dia-a-dia, já para não mencionar que cada vez estamos mais dependentes dessa mesma tecnologia e as novas gerações ainda são mais dependentes da tecnologia e cada vez mais distantes dos hábitos do passado. Por isso, quando o mestrando analisou os elementos da turma e viu que se tratava de um grupo de indivíduos que não sabiam bem o que queriam do futuro, que tinham uma grande incapacidade de se manterem concentrados ao ouvir o professor falar uma aula inteira, que estavam a estudar música porque experimentaram e acharam interessante inicialmente, mas que quando se aperceberam que era necessário estudo para evoluir, tornou-se aborrecido e que necessitavam de consultar o telemóvel constantemente, nem que fosse só para consultar as horas, ou para utilizar o padrão de desbloqueio e voltar a bloquear o telemóvel, o mestrando apercebeu-se de que se conseguisse preparar uma aula didática utilizando tecnologias iria cativar o interesse dos alunos e assim foi, criação de *PowerPoint*, projeção de imagens e vídeos, utilização de colunas com boa definição de som, ponteiros laser, etc. Foi também importante, tendo em conta os conteúdos que teria que lecionar, o mestrando ponderar várias formas de criar uma aula o mais didática possível, como por exemplo criar *slides* interativos com o intuito de cativar a participação dos alunos, quase como se estivesse a jogar um jogo em que eram dadas pistas aos alunos e eles procuravam decifrar a estrutura da obra e dessa forma perceber as características do género e linguagem musical da composição e a

resposta era apresentada depois. Outra sugestão do mestrando, que surge após a sua segunda apresentação é a criação de um “plano B”, ou seja, tal como aconteceu ao mestrando, por vezes planeia-se a aula para ter uma determinada duração, mas por alguma razão é concluída mais cedo, para não ficarmos sem saber o que fazer, pois não é permitido dispensar os alunos demasiado cedo das aulas, é importante ir sempre prevenido com mais qualquer assunto para o caso de ser preciso.

Através deste raciocínio a terceira aula supervisionada lecionada pelo mestrando foi bastante positiva, pois todos os alunos mostraram interesse, o nível de participação na aula por parte dos alunos aumentou consideravelmente, foram capazes de seguir uma linha de raciocínio contínuo, realizaram os exercícios propostos e existiu aprendizagem e retenção de conteúdos e conhecimento.

## Conclusões Finais

Desde do final do nono ano de escolaridade que o mestrando decidiu que gostaria de um dia vir a ser professor e se pudesse ser na área da música seria *ouro sobre azul*. Trabalhou, então, desde essa altura para alcançar esse objetivo que, felizmente, conseguiu. Foi na continuação de manter esse objetivo que o mestrando decidiu dar mais um passo na sua formação e realizar este mestrado com o intuito de adquirir mais conhecimento e mais “ferramentas” e continuar a evoluir enquanto professor e também enquanto músico.

Desde a primeira vez em que o mestrando lecionou a sua primeira aula que tenta nunca esquecer aquilo que mais importa para que um aluno possa tirar proveito das nossas aulas e aprender algo, que é a motivação. Um aluno para aprender precisa de motivação tal como um ser vivo precisa de água para viver. Se um aluno não tiver motivação nem, bem o professor pode insistir no estudo, mas mesmo assim o aluno não vai aprender. Por isso, um dos principais objetivos do mestrando enquanto professor é manter sempre a motivação dos seus alunos, procurando constantemente novas estratégias para o conseguir fazer, o que por vezes é um desafio.

Tendo em consideração que a formação do mestrando é em composição, logo a disciplina que leciona é a de Análise e Técnicas de Composição, o mestrando decidiu abordar como tema principal desta investigação a importância desta disciplina na formação de um músico. Para que esta disciplina seja relevante para o futuro de um músico é importante que exista motivação do aluno para aprender, de forma a criar motivação no futuro do músico mesmo enquanto intérprete.

Durante esta investigação foram apresentadas vários fatores considerados importantes pelo mestrando para uma melhor formação de um músico/professor através da frequência da disciplina de A.T.C. durante o Ensino Secundário.

Foram também feitas algumas reflexões sobre a forma em como se encontra estruturada a disciplina de A.T.C. e apresentadas algumas propostas a uma possível reforma no plano de estudos da mesma disciplina. O mestrando apresentou ainda algumas sugestões para cativar o interesse e melhorar o desempenho dos alunos na disciplina de A.T.C..

Quanto à questão se um aluno deverá, ou não, ingressar no Ensino Superior sem ter primeiro completado o plano de estudos do Conservatório, o mestrando considera que pode ser permitido, desde que o sistema de ensino comece a inserir a música contemporânea mais cedo

na formação de um aluno. Deve partir da iniciativa dos próprios professores darem a conhecer aos seus alunos a música do nosso tempo logo desde cedo.

Relativamente às pessoas “não cultas musicalmente”, também deveria haver uma sensibilização sobre a música contemporânea porque pouco ou nada conhecem e devido, mais uma vez, à quantidade de música tonal a que têm acesso, o que torna cada vez mais difícil compreenderem a música contemporânea, uma vez que o seu ouvido precisa de se habituar às sonoridades sentidas estranhas que o atonalismo naturalmente gere.

É um processo difícil e lento, mas por algum lado deve ser iniciado. A geração atual dos professores que estão em início de carreira pode e deve agir em conformidade sendo os primeiros a arranjar soluções para divulgar e dar a conhecer a música contemporânea e dessa forma fazerem a diferença entre “encostarmo-nos” ao que já é hábito ou “meter as mãos na lama” e continuar a evolução da música criando assim a motivação para aprender no presente e no futuro.

## **Bibliografia**

- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Bejarano, J. (1999). *Dicionário de Música*, Barcelona: Altaya
- Borges, M. J., & Cardoso, J. P. (2003). *História da Música - Manual do Aluno do 2º Ano*. Lisboa: Sebenta.
- Borges, M. J., & Cardoso, J. P. (2008). *História da Música* (Vol. 1). Lisboa: Sebenta.
- Griffiths, P. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Bizâncio.
- Grout, D. J. (1988). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.
- Kostka, S. & Payne, D. (1989). *Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth Century Music*. Nova Iorque: A. Kopf.
- Michels, U. (2003). *Atlas de música* (Vol. 1). Lisboa: Gradiva.
- Michels, U. (2007). *Atlas da Música II* (Vol. 2). Lisboa: Gradiva.
- Pahlen, K. (2003). *O Maravilhoso Mundo da música*. Lisboa: Veja.
- Pérez, R. A. (2013). *Modelos para estudantes harmonia estilística*. Beja: Edição do autor.

## **Recursos disponíveis na Internet:**

Anónimo (s/d). *Cândido Lima*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ndido\\_Lima](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ndido_Lima)

Anónimo (s/d). *Constança Capdeville*. Retirado de:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa\\_id=149&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&peessoa_id=149&lang=PT&site=ic)

Anónimo (s/d). *História de um Percurso*. Retirado de:

[http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=50&Itemid=61](http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61). Último acesso a 6 de abril de 2018.

Anónimo (s/d). *Jorge Peixinho*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Peixinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Peixinho)

Anónimo (s/d). *Instituto Gregoriano de Lisboa - Disciplina de Análise e Técnicas de Composição – Planificação*. Retirado de:

<http://www.institutogregoriano.pt/NEWProgATC.pdf>. Último acesso a 7 de novembro de 2017.

Anónimo (s/d). *Maria de Lourdes Martins*. Retirado de:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor\\_id=36&peessoa\\_id=107&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor_id=36&peessoa_id=107&lang=PT&site=ic)

Anónimo (s/d). *Programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian*. Retirado de:

[http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo\\_2017-18/Programas/CM/CMACG\\_PROGRAMA\\_AnaliseETecnicasDeComposicao\\_2017\\_18.pdf](http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo_2017-18/Programas/CM/CMACG_PROGRAMA_AnaliseETecnicasDeComposicao_2017_18.pdf). Último acesso a 7 de Novembro de 2017.

Anónimo (s/d). *Biografia de Manuel Ivo Cruz*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Ivo\\_Cruz\\_\(pai\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Ivo_Cruz_(pai))

Anónimo (s/d). Sequência de Fibonacci. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequ%C3%Aancia\\_de\\_Fibonacci](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequ%C3%Aancia_de_Fibonacci)



Metropolitana (s/d). *Christopher Bochmann*. Retirado de:  
<https://www.metropolitana.pt/Christopher-Bochmann-6124.aspx>

Pérez, R. (s/d). *Biografia*. Retirado de:  
<http://www.robertoalejandroperez.com/>

Schönberg, A. (1983). *Theory of Harmony*. Retirado de:  
[https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg\\_Arnold\\_Theory\\_of\\_Harmony\\_1983.pdf](https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg_Arnold_Theory_of_Harmony_1983.pdf).  
Último acesso a 6 de abril de 2018.

## Referências bibliográficas

Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.

Bejarano, J. (1999). *Dicionário de Música*, Barcelona: Altaya

Griffiths, P. (2007). *História Concisa da Música Ocidental*. Lisboa: Bizâncio.

Grout, D. J. (1988). *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva.

Michels, U. (2003). *Atlas de música* (Vol. 1). Lisboa: Gradiva.

## Recursos disponíveis na Internet:

Anónimo (s/d). *Cândido Lima*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ndido\\_Lima](https://pt.wikipedia.org/wiki/C%C3%A2ndido_Lima). Último acesso a 22 de maio de 2018.

Anónimo (s/d). *Constança Capdeville*. Retirado de:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa\\_id=149&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&pessoa_id=149&lang=PT&site=ic). Último acesso a 22 de maio de 2018.

Anónimo (s/d). *História de um Percurso*. Retirado de:

[http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=50&Itemid=61](http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=61). Último acesso a 6 de abril de 2018.

Anónimo (s/d). *Jorge Peixinho*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Peixinho](https://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Peixinho). Último acesso a 22 de maio de 2018.

Anónimo (s/d). *Instituto Gregoriano de Lisboa - Disciplina de Análise e Técnicas de Composição – Planificação*. Retirado de:

<http://www.institutogregoriano.pt/NEWProgATC.pdf>. Último acesso a 7 de novembro de 2017.

Anónimo (s/d). *Maria de Lourdes Martins*. Retirado de:

[http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor\\_id=36&peessoa\\_id=107&lang=PT&site=ic](http://www.mic.pt/dispatcher?where=0&what=2&show=0&compositor_id=36&peessoa_id=107&lang=PT&site=ic). Último acesso a 22 de maio de 2018.

Anónimo (s/d). *Programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian*. Retirado de: [http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo\\_2017-18/Programas/CM/CMACG\\_PROGRAMA\\_AnaliseETecnicasDeComposicao\\_2017\\_18.pdf](http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo_2017-18/Programas/CM/CMACG_PROGRAMA_AnaliseETecnicasDeComposicao_2017_18.pdf). Último acesso a 7 de Novembro de 2017.

Anónimo (s/d). *Biografia de Manuel Ivo Cruz*. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Ivo\\_Cruz\\_\(pai\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Manuel_Ivo_Cruz_(pai)). Último acesso a 22 de maio de 2018.

Anónimo (s/d). Sequência de Fibonacci. Retirado de:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequ%C3%Aancia\\_de\\_Fibonacci](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sequ%C3%Aancia_de_Fibonacci). Último acesso a 15 de julho de 2018.

Metropolitana (s/d). *Christopher Bochmann*. Retirado de:

<https://www.metropolitana.pt/Christopher-Bochmann-6124.aspx>. Último acesso a 22 de maio de 2018.

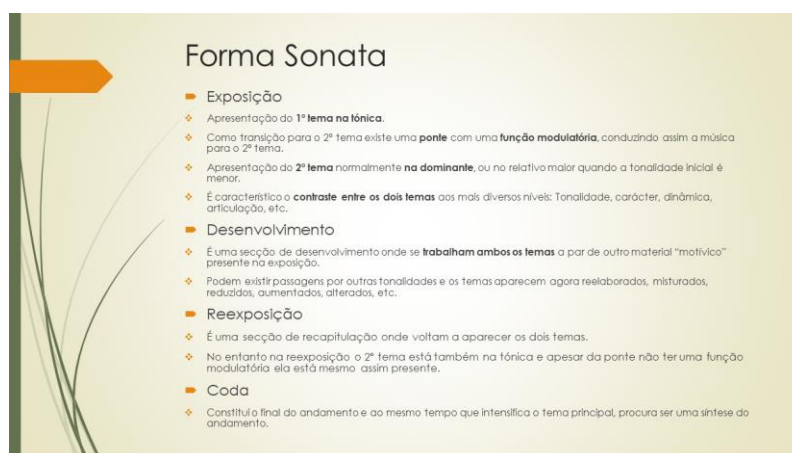
Pérez, R. (s/d). *Biografia*. Retirado de:

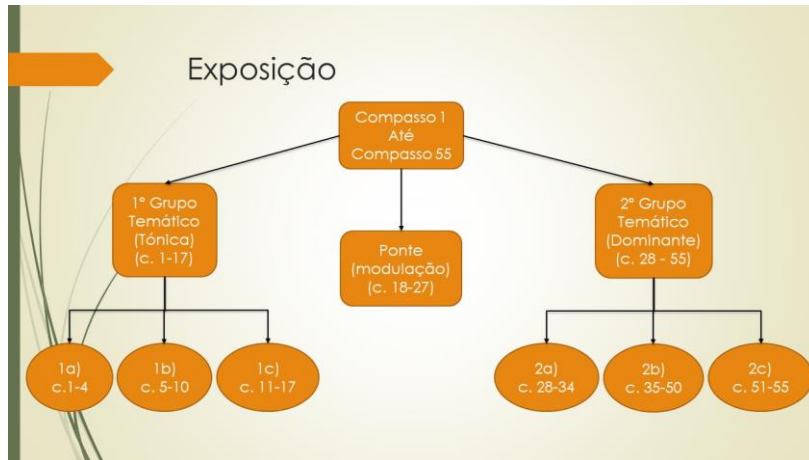
<http://www.robertoalejandroperez.com/>. Último acesso a 15 de maio de 2018.

Schönberg, A. (1983). *Theory of Harmony*. Retirado de:

[https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg\\_Arnold\\_Theory\\_of\\_Harmony\\_1983.pdf](https://monoskop.org/images/8/84/Schoenberg_Arnold_Theory_of_Harmony_1983.pdf). Último acesso a 6 de abril de 2018.

Apêndice Nº 1 – *PowerPoint* utilizado na 1ª aula lecionada pelo mestrando  
(W. A. Mozart , “*Eine kleine Nachtmusik*” – I-Allegro, K. 525)





# Apêndice Nº 2 – PDF projetado na 2ª aula lecionada pelo mestrando (L. van Beethoven, Sinfonia nº7 – 2º andamento Op. 92)

Allegretto. (♩ = 76) II.

Flauti 1, 2  
Oboi 1, 2  
Clarinetti 1, 2 in A  
Fagotti 1, 2  
Corni 1, 2 in E  
Trambe 1, 2 in D  
Timpani in A, E  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello I  
Violoncello II e Contrabasso

Tema 2 nas violas e violoncelos  
Tema 1 nos violinos  
Tema 1  
Tema 2  
pp  
p  
cresc. poco a poco

Oboés e fagotes com acordes em contratempo  
cresc.  
ff  
pp

pp  
p  
cresc.  
ff







Afirmação dos primeiros compassos do Tema 1 na tônica pelas metais, tímpanos e cordas, acompanhamento em semicócheias nas madeiras

Entrada semelhante ao compasso 101, repelição do Tema 3 na tônica maior e uma seção igual à seção depois do compasso 117, mas mais curta para a preparação da cadência.


Inicio da zona cadencial

## Apêndice Nº 3 – *PowerPoint* utilizado na 3ª aula lecionada pelo mestrando (J.Brahms , Sinfonia nº4 – 4º andamento Op. 98)



### Johannes Brahms Sinfonia nº4


Catálogo: Op.98  
Tonalidade: mi menor  
Data da composição: 1884-1885  
Estreia: 25 de outubro de 1885, em Meiningen  
Instrumentação: 2 flautas (uma alternando com flautim), 2 oboés,  
2 clarinetas, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones,  
triângulo (só no 3º andamento), tímpanos e as cordas



### 4º andamento - Allegro energico e passionato

- **PASSACAGLIA:** O termo passacaglia deriva do Espanhol (*Pasacalle*) que significa *pasar* (passando), *calle* (pela rua). Teve origem no início do século XVII em Espanha como *strummed interlude* (interlúdio dedilhado) entre danças ou músicas acompanhadas por instrumentos. A passacaglia foi redefinida no final da década de 1620 pelo compositor italiano Girolamo Frescobaldi, que a transformou numa série de variações contínuas sobre um baixo (que em si pode ser variado). Mais tarde, os compositores adotaram esse modelo e, no século XIX, a palavra passou a significar uma série de variações sobre um padrão ostinato.

J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato



### 4º andamento - Allegro energico e passionato

- Neste último andamento da sinfonia, Brahms compõe uma passacaglia sinfónica baseada no tema do último andamento da Cantata - *Nach dir, Herr, verlanget mich*, BWV 150 de J. S. Bach.
- A Passacaglia foi uma forma musical muito característica do período barroco que foi caindo em desuso até ao século XX.
- Apesar de já estar distante um século e meio do uso desta forma musical, Brahms neste último andamento da sinfonia, compõe uma passacaglia sinfónica baseada no tema do último andamento da Cantata - *Nach dir, Herr, verlanget mich*, BWV 150 de J. S. Bach.
- Brahms compõe uma passacaglia sinfónica, com inúmeros instrumentos que não eram utilizados no barroco, outros nem sequer existiam, isto permite ao compositor criar temáticas que vão passeando pela orquestra, em variadas combinações instrumentais, quer de naipes, quer de instrumentos isolados, fazendo com que o carácter musical do andamento mude constantemente e provoque ao ouvinte um efeito único e diferente do que era característico das épocas anteriores.

J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato

Cantata - Nach dir, Herr, verlanget mich, BWV 150

**CHOR**  
Ciaccona.

Fagotto.  
Violino I.  
Violino II.  
Soprano. Mei-ne Tu-ge in-den  
Alto. Mei-ne Tu-ge in-den  
Tenore. Mei-ne Tu-ge in-den  
Basso. Mei-ne Tu-ge in-den  
Continuo.

B. W. XXX. 4 2

J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato

**Ciaccona.**

Fagotto.  
Continuo.

**Allegro energico e passionato**

2 Flöten  
2 Oboen

J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato

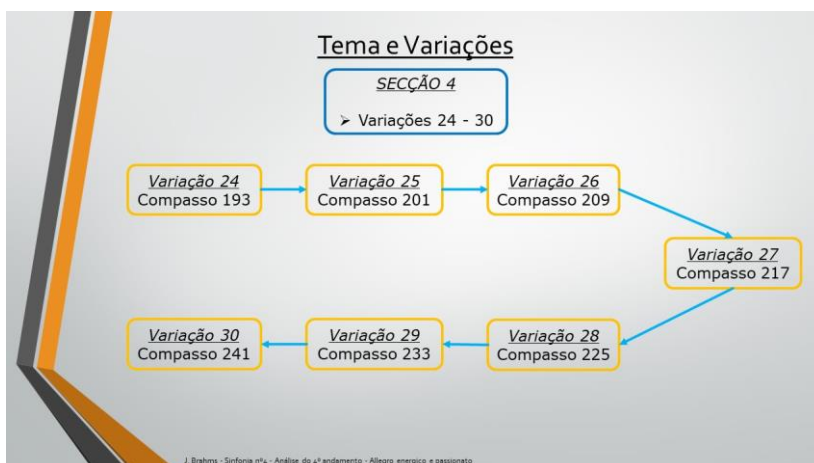
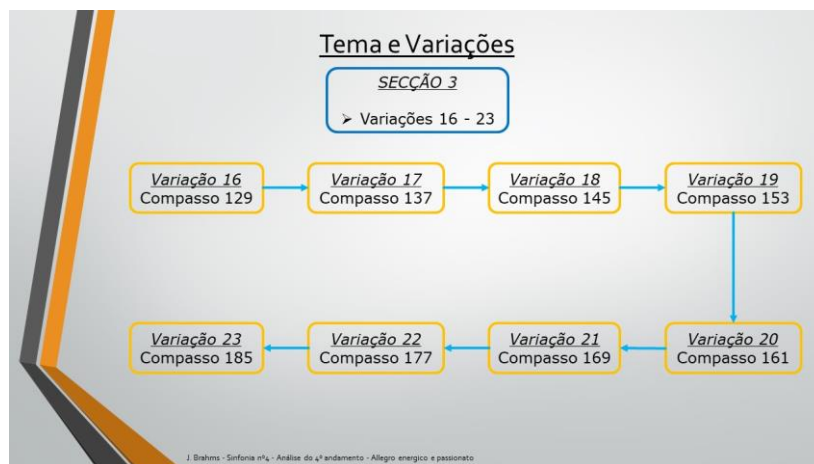
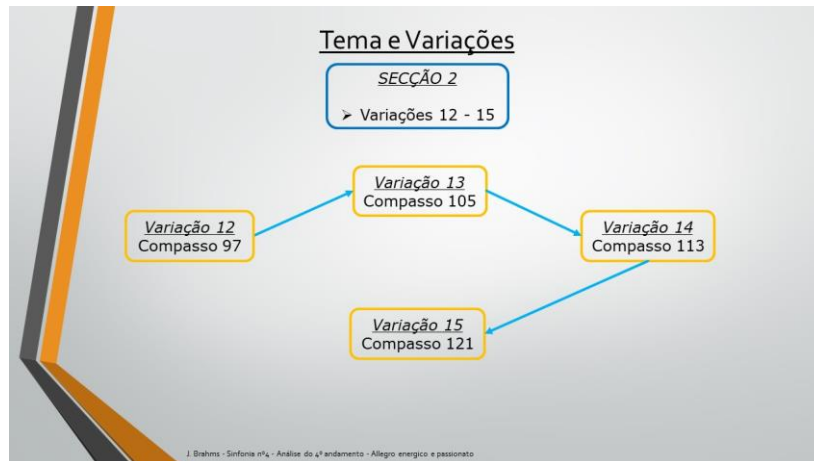
**Tema e Variações**

**SECÇÃO 1**

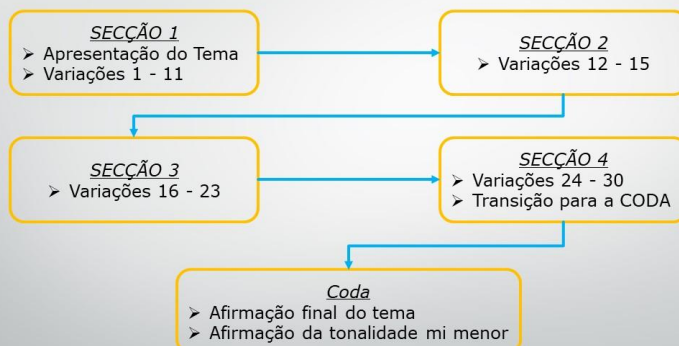
➤ Variações 1 - 11



J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato



## Resumo do Andamento



J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato



**Johannes Brahms**

**Compositor Alemão**

**Nascimento:** 7 de maio de 1833 na cidade de Hamburgo, Alemanha

**Morte:** 3 de abril de 1897 aos 63 anos em Viena, Áustria

J. Brahms - Sinfonia nº4 - Análise do 4º andamento - Allegro energico e passionato





Musical score system 1, measures 13-18. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 13 starts with a dynamic of *sf*. Measures 14 and 15 show a dynamic shift to *p*. Measures 16 and 17 return to *sf*. Measure 18 ends with a *cresc.* marking. Trills (*tr*) are indicated above notes in measures 14, 15, 16, and 17.

Musical score system 2, measures 19-24. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). All staves begin with a dynamic of *f*. The music features dense textures with many sixteenth notes and chords. The system concludes with a *f* dynamic marking.

Musical score system 3, measures 25-28. The system consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 25 starts with a dynamic of *p*. Measure 26 features a triplet of eighth notes in the top staff, also marked *p*. Measure 27 has a dynamic of *p*. Measure 28 ends with a *p* dynamic marking. A box labeled 'A' is placed above the first note of measure 27.





Musical score system 1, measures 30-35. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves contain melodic lines with triplets and slurs. The lower staves provide harmonic support with rhythmic patterns. The key signature has one sharp (F#).



Musical score system 2, measures 36-41. The score continues with dynamic markings *f* (forte) appearing in measures 39, 40, and 41. The texture remains dense with intricate melodic and rhythmic details. The key signature remains G major.



Musical score system 3, measures 42-47. The score includes a section marked **B** in measure 43. Dynamic markings *p* (piano) are used in measures 43, 44, 45, and 47. The texture is characterized by rapid sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic patterns in the lower staves. The key signature remains G major.

Musical score for measures 47-52. The score is in 2/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked *f* (forte). The first two staves have a melodic line with trills and triplets. The last two staves have a rhythmic accompaniment. Measure 47 starts with a trill on the first staff. Measures 48-52 continue with similar melodic and rhythmic patterns.

Musical score for measures 53-59. The score is in 2/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked *p* (piano) for measures 53-55 and *f* (forte) for measures 56-59. A double bar line with repeat dots is placed between measures 55 and 56. The first two staves have a melodic line with trills. The last two staves have a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 60-65. The score is in 2/4 time and G major. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music is marked *f* (forte). The first two staves have a melodic line with trills. The last two staves have a rhythmic accompaniment.

Musical score for measures 66-71. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measures 66-71 feature a complex rhythmic pattern with trills (tr) and accents (^). Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte) in the Treble and Bass staves.

Musical score for measures 72-78. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measure 72 is marked with *p* (piano). Measure 73 has a *p* dynamic in the Bass staff. Measure 74 is marked with *f* (forte) in the Treble and Bass staves. Measure 75 has a *f* dynamic in the Treble and Bass staves. Measure 76 has a *p* dynamic in the Bass staff. Measure 77 has a *f* dynamic in the Treble and Bass staves. Measure 78 has a *f* dynamic in the Treble and Bass staves. A box labeled 'C' is placed above measure 75.

Musical score for measures 79-84. The score is written for four staves: Treble (top), Treble (second), Bass (third), and Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#). Measures 79-84 feature a complex rhythmic pattern with trills (tr) and accents (^). Dynamics include *f* (forte) and *f* (forte) in the Treble and Bass staves.

System 1: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill (tr) in the second measure. The second staff is in treble clef and features a dense, rhythmic accompaniment of sixteenth notes. The third staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is in bass clef and contains a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with a trill (tr) in the first measure. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the first measure. The third staff is in bass clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the first measure. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with a trill (tr) in the first measure. Dynamics include *p* (piano) in the second and third measures of the top and second staves, and *p* in the second measure of the bottom staff.

System 3: Four staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with trills (tr) in the second and third measures. The second staff is in treble clef and contains a melodic line with trills (tr) in the second and third measures. The third staff is in bass clef and contains a melodic line with trills (tr) in the second and third measures. The bottom staff is in bass clef and contains a melodic line with trills (tr) in the second and third measures. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano) in the second and third measures of the top and second staves, and *sf* and *p* in the second and third measures of the bottom staff. Crescendos (*cresc.*) are marked in the fourth measure of the top, second, and bottom staves.

Musical score for measures 97-101. The score is in G major and 4/4 time. It features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. Measure 97 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 98-100 feature a dense texture with rapid sixteenth-note patterns in the upper staves and a steady eighth-note bass line. Measure 101 is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a dynamic marking 'D' in a box above the staff. A triplet of eighth notes is present in measure 101.

Musical score for measures 102-107. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 102 is marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 103-107 feature a more melodic and rhythmic texture with various note values and rests. A triplet of eighth notes is present in measure 103.

Musical score for measures 108-112. The score continues in G major and 4/4 time. Measure 108 is marked with a forte (*f*) dynamic. Measures 109-112 feature a dense texture with rapid sixteenth-note patterns in the upper staves and a steady eighth-note bass line. A triplet of eighth notes is present in measure 110.

Musical score system 1 (measures 114-118). The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes in the top staff. The dynamic marking *p* (piano) is present in the second, third, and fourth measures.

Musical score system 2 (measures 119-122). The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes in the top staff. Triplet markings (3) are present above notes in the top staff. The dynamic marking *f* (forte) is present in the second, third, and fourth measures.

Musical score system 3 (measures 123-126). The system consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third are in alto clef, and the bottom is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Trills (tr) are marked above several notes in the top staff. A box labeled 'E' is placed above the first measure of the top staff. The dynamic marking *p* (piano) is present in the fourth measure of the top staff and the second measure of the bottom staff.

Musical score system 1, measures 128-131. The system consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Measure 128: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a whole rest; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. Measure 129: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a whole note; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. Measure 130: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a whole note; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. Measure 131: Treble 1 has a whole note; Treble 2 has a whole note; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. A dynamic marking *f* is present at the end of each staff in measure 131.

Musical score system 2, measures 132-134. The system consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Measure 132: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 1 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 2 has a sixteenth-note accompaniment. Measure 133: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 1 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 2 has a sixteenth-note accompaniment. Measure 134: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 1 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 2 has a sixteenth-note accompaniment.

Musical score system 3, measures 135-137. The system consists of four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#). Measure 135: Treble 1 has a melodic line with eighth notes and a slur; Treble 2 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 1 has a sixteenth-note accompaniment; Bass 2 has a sixteenth-note accompaniment. Measure 136: Treble 1 has a whole note; Treble 2 has a whole note; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. Measure 137: Treble 1 has a whole note; Treble 2 has a whole note; Bass 1 has a whole note; Bass 2 has a whole note. The system ends with a double bar line and repeat dots.

# Anexo N°2 – Partitura da Sinfonia n°4 – 4º andamento Op. 98 de J. Brahms

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

**Allegro energico e passionato**

2 Flöten  
2 Oboen  
2 Klarinetten in A  
2 Fagotte  
Kontrafagott  
in E 1.  
4 Hörner  
in C 3.  
2 Trompeten in E  
1.  
2.  
3 Posaunen  
3.  
Pauken in G.H.E.  
1. Violine  
2. Violine  
Bratsche  
Violoncell  
Kontrabaß

**Allegro energico e passionato**



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

15

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

K-Fag.

(E)

Hr.

(C)

Trpt. (E)

Pos.

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

*mp* *mp* *cresc.* *f ben marc.*

*mp* *mp* *cresc.* *f ben marc.*

*mp* *mp* *cresc.* *f ben marc.*

*mp* *cresc.* *f ben marc.*

*p* *cresc.* *f*

*p* *f* *ben marc.*

*p* *f*

*mp ma marc.* *f*

*div.* *arco*

*mp ma marc.* *cresc.* *f*

*mp ma marc.* *cresc.* *arco* *f*

A

A



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

38 **B**

Fl. 1. *poco f* *sim.*  
2. *poco f* *sim.*  
Ob. *poco f* *sim.*  
Klar. (A) *poco f* *sim.*  
Fag. *poco f* *sim.*  
1.Viol. *cresc. sempre più*  
2.Viol. *cresc. sempre più*  
Br. *cresc. sempre più*  
Vcl. *pizz.*  
K. B. *pizz.*

47 **B**

Fl. *cresc.*  
Ob. *cresc.* *a 2* *cresc.*  
Klar. (A) *a 2* *cresc.*  
Fag. *f* *cresc.*  
Hr. (E) *f* *cresc.*  
Tr. (C) *f* *cresc.*  
1.Viol. *espress. cresc.*  
2.Viol. *espress. cresc.*  
Br. *espress. cresc.*  
Vcl. *cresc.* *arco*  
K. B. *cresc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

55 **C**

F1. *piu f* *cresc.*

Ob. *piu f* *cresc.*

Klar. (A) *piu f* *cresc.*

Fag. *piu f* *cresc.*

K-Fag. *piu f* *cresc.*

(E)  
Hr.  
(C)

1.Viol. *f* *piu f* *cresc.*

2.Viol. *f* *piu f* *cresc.*

Br. *f* *piu f* *cresc.*

Vcl. *f* *piu f* *cresc.*

K-B. *f* *piu f* *cresc.*

**C** *f ben marc.* *cresc.*

62

F1. *mf* *a 2*

Ob. *mf*

Klar. (A) *mf*

Fag. *mf*

K-Fag. *mf*

(E)  
Hr.  
(C)

1.Viol. *f*

2.Viol. *f*

Br. *f*

Vcl. *f*

K-B. *f*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

68

1.

F1. *fp* *dim.*

Ob. *fp* *dim.*

Klar. (A) *p* *dim.*

Fag. *p* *dim.*

(E) *fp* *dim.*

Hr. (C) *fp* *dim.*

Trpt. (E) *fp* *dim.*

Pk. *fp* *dim.*

1.Viol. *fp* *dim.*

2.Viol. *fp* *dim.*

Br. *fp* *dim.*

Vcl. *fp* *dim.*

K.-B. *fp* *dim.*

73

1. *fp dim.*

2. *fp dim.*

2. *fp dim.*

(E) *fp dim.*

Hr. (C) *fp dim.*

Trpt. (E) *fp dim.*

Pk. *fp dim.*

1.Viol. *fp dim.*

2.Viol. *fp dim.*

Br. *p dim.*

Vcl. *fp dim.*

K.-B. *fp dim.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

78 **D**

F1.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

89 **D**

F1.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K.-B.

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

(♩ = ♩)  
*espressivo*

97

F1. *poco cresc.*

Ob.

Klar. (A)

Fag. *1.*

Hr. (E) *a 2. p dolce poco cresc.*

(C)

1.Viol. *p dolce poco cresc.*

2.Viol. *p dolce poco cresc.*

Br. *p dolce poco cresc.*

Vcl. *p dolce poco cresc.*

K.-B. *p dolce poco cresc.*

(♩ = ♩)

102

F1. *1. espress.*

Ob.

Klar. (A) *1. espress.*

Fag.

Hr. (E) *a 2. dim. dolce*

(C)

1.Viol. *dim. dolce*

2.Viol. *dim. dolce*

Br. *dim. dolce*

Vcl. *arco pp dolce*

K.-B. *pp dolce*



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

108

Fl. 1. *poco cresc.* *dim.*

Ob. 1. *poco cresc.* *dim.*

Klar. (A) 1. *poco cresc.* *dim.*

Fag. *poco cresc.* *dim.*

Hr. (E) a2 *dim.*

Hr. (C) *dim.*

1.Viol. *poco cresc.* *dim.*

2.Viol. *poco cresc.* *dim.*

Br. *poco cresc.* *dim.*

Vcl. *poco cresc.* *dim.*

K.-B.

113 **E**

Fl. 1. *pp*

Ob. 1. *pp*

Klar. (A) 1. *pp*

Fag. *pp* a2 *ppp*

Hr. (E) *pp* *pp* 1. *p* *ppp*

Hr. (C) *pp* *pp*

Pos. *pp* *espress.* *ppp*

1.Viol. *pp* *espress.* *ppp*

2.Viol. *pp* *espress.* *ppp*

Br. *pp* *espress.* *ppp*

Vcl. *div.* *dolce* *dolce*

K.-B. *dolce*

**E**



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

120

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
C-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K.B.

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

126 rit.

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

K-Fag.

(E)

Hr.

(C)

Trpt. (E)

Pos.

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

rit.

dim.

pp

f

ff

a<sup>2</sup>

1.

arco

P.

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

137

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

K.-Fag.

Hr. (E)

Hr. (C)

Trpt. (E)

Pos.

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

**F**

**F**

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

149 a2  
Fl. *cresc.*  
Ob. *cresc.*  
Klar. (A) *cresc.*  
Fag. *cresc.*  
K-Fag. *cresc.*  
Hr. (E) *cresc.*  
Hr. (C) *cresc.*  
Trpt. (E)  
Pos. *p*  
Pk.  
1.Viol. *cresc.*  
2.Viol. *cresc.*  
Br. *cresc.*  
Vcl. *cresc.*  
K-B. *cresc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

157

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K-B.

*sf*  
*f marc.*  
*f marc.*

*a 2*  
*3*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

163

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
C.  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K-B.

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

169 **G**  
a 2

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
Viol.  
Br.  
Vel.  
K-B.

**G**

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

175

Fl. *pp* *fp*

Ob. *pp* *fp*

Klar. (A) *pp* *fp*

Fag. *pp* *fp*

K-Fag. *pp* *p*

(E) Hr. *pp* *p*

(C) Hr. *sfpp* *p*

Trpt. (E) *pp* *p*

Pos. *sfpp* *p*

Pk. *pp* *p*

1 Viol. *pp*

2 Viol. *pp* *pp* *3* *3* *3*

Br. *pp* *pp* *3* *3* *3*

Vcl. *pp* *pp* *3* *3* *3*

K-B. *pp* *p*



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

Musical score for Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98, measures 180-187. The score is arranged in two systems. The first system (measures 180-186) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A), Bassoon (Fag.), Horn (E), Horn (C), Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Trombone (Br.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (K.-B.). The second system (measures 187-194) includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (A), Bassoon (Fag.), Horn (E), Horn (C), Trumpet (Trpt. E), Trombone (Br.), Violoncello (Vcl.), and Kontrabaß (K.-B.). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics range from *pp* (pianissimo) to *f* (forte). Performance markings include *dim.* (diminuendo) and *div.* (divisi). A rehearsal mark 'H' is present above measure 180 and below measure 187. The key signature is E minor, and the time signature is 3/4.

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

193

Fl. *ff*

Ob. *ff* a 2

Klar. (A) *ff*

Fag. *ff*

K-Fag. *ff*

Hr. (E) *ff*

Hr. (C) *ff*

Trpt. (E) *ff*

Pos. *f*

Pk. *ff*

1.Viol. *ff marc.*

2.Viol. *ff marc.*

Br. *ff marc.*

Vcl. *div.* *ff marc.*

K-B. *ff marc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

201

Fl. *sf sempre*

Ob. *a.2*

Klar. (A) *sf sempre*

Fag. *sf sempre*

K-Fag. *sf sempre*

Hr. (E) *sf sempre*

Hr. (C) *sf sempre*

Trpt. (E) *sf sempre*

Pos. *sf sempre*

Pk. *sf sempre*

1.Viol.

2.Viol. *div.*

Br. *div.*

Vcl. *sf sempre*

K.B. *sf sempre*

20

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

209 **I**

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K:Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vel.  
K:B.

**I**



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

Musical score for Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98, measures 230-237. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for each instrument. The key signature is E minor (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *p dolce*, *pizz.*, *f marc.*, and *arco*. Performance instructions like *div.* and *marc.* are also present. A large 'L' symbol is placed above the Flute staff at measure 237 and below the K. B. staff at measure 237. The score shows the following instruments and their parts:

- Fl. (Flute): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p*.
- Ob. (Oboe): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p dolce*.
- Klar. (A) (Clarinet in A): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p dolce*.
- Fag. (Bassoon): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p dolce*.
- (E) Hr. (English Horn): Measures 230-237, starting with *p*.
- (C) Hr. (French Horn): Measures 230-237, starting with *p*.
- 1.Viol. (Violin I): Measures 230-237, starting with *dim.* and *pizz.*.
- 2.Viol. (Violin II): Measures 230-237, starting with *dim.* and *pizz.*.
- Br. (Trumpet): Measures 230-237, starting with *dim.* and *pizz.*.
- Vcl. (Violoncello): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p*.
- K.B. (Kontrabaß): Measures 230-237, starting with *dim.* and *p*.
- Fl. (Flute): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- Ob. (Oboe): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- Klar. (A) (Clarinet in A): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- Fag. (Bassoon): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- K-Fag. (Korobassoon): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- (E) Hr. (English Horn): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- (C) Hr. (French Horn): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- Trpt. (E) (Trumpet in E): Measures 237-237, starting with *f marc.*
- 1.Viol. (Violin I): Measures 237-237, starting with *arco* and *f marc.*
- 2.Viol. (Violin II): Measures 237-237, starting with *arco* and *f marc.*
- Br. (Trumpet): Measures 237-237, starting with *arco* and *f marc.*
- Vcl. (Violoncello): Measures 237-237, starting with *arco* and *f marc.*
- K.B. (Kontrabaß): Measures 237-237, starting with *arco* and *f marc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

245 *poco ritard.*

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K-B.

*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*cresc.*  
*f cresc.*  
*mf*  
*cresc.*  
*sempre più f*  
*sempre più f*  
*cresc.*  
*sempre più f*  
*sempre più f*  
*poco ritard.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

**Più Allegro**

253

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K-B.

**Più Allegro**



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

261 *a 2*

Fl. *marc.*

Ob. *marc.*

Klar. (A) *marc.*

Fag. *marc.*

K-Fag. *marc.*

(E) Hr. *marc.*

(C) Hr. *marc.*

Trpt. (E)

Pos.

Pk.

1.Viol. *pizz.* *arco*

2.Viol. *pizz.* *arco*

Br. *pizz.* *arco*

Vcl. *pizz.* *arco* *marc.*

K-B. *pizz.* *arco* *marc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

**M**

269  $a^2$

Fl.

Ob.

Klar. (A)

Fag.

K-Fag.

(E)

Hr.

(C)

Trpt. (E)

Pos. *cresc.* *marc.*

Pk. *cresc.* *marc.* *trm*

1Viol.

2Viol.

Br.

Vcl.

K-B.

**M**

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

277

Fl. *p cresc.*

Ob. *p cresc.*

Klar. (A) *p cresc.*

Fag. *p cresc.*

K-Fag.

(E) Hr. *p cresc.*

(C) Hr.

Trpt. (E) *p cresc.*

Pos. *b<sup>♭</sup>*

Pk. *b<sup>♭</sup>* *p cresc.*

1.Viol. *p cresc.*

2.Viol. *p cresc.*

Br. *div. g* *p cresc.*

Vcl. *p cresc.*

K.B. *p cresc.*

Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

285

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
(E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol. div.  
2.Viol. div.  
Br.  
Vcl.  
K-B.



Symphony No. 4 in E Minor, Op. 98

302

Fl.  
Ob.  
Klar. (A)  
Fag.  
K-Fag.  
Hr. (E)  
Hr. (C)  
Trpt. (E)  
Pos.  
Pk.  
1.Viol.  
2.Viol.  
Br.  
Vcl.  
K-B.

# Anexo N°3 – Programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música de Aveiro Calouste Gulbenkian



DGESE – Direcção de Serviços da Região Centro



404196

Secundário

10º/11º/12º Anos de escolaridade – 1º/2º/3º Anos

## Análise e Técnicas de Composição

Ano Lectivo 2015/16

### Nota Introdutória:

Com a reforma do Ensino Vocacional da Música iniciada com o Decreto-Lei 310/83, foi criada a disciplina de Análise e Técnicas de Composição (ATC), em substituição da Composição que integrava o anterior plano da Experiência Pedagógica. Tratando-se de uma disciplina nova, e que portanto não tinha um programa em vigor na Experiência Pedagógica, foram em meados da década de 1980 criados de raiz novos programas para cada um dos anos da disciplina, homologados através de despacho do SEEBS em 1987/88 (segundo nota manuscrita na cópia em posse do CMACG, o programa de 2º ano «aguarda homologação»). Estes programas previam uma abordagem de técnicas e estilos segundo um esquema rígido e muito detalhado que, embora sendo inovador na época (e tendo tido um importante papel na melhoria da qualidade do Ensino Vocacional da Música em Portugal), se torna totalmente inadequado à realidade actual – legal, científica e pedagógica: a estrutura de exames e de avaliações prevista é incompatível com o enquadramento legal em vigor; a disponibilidade actual de material de trabalho (partituras, registos sonoros, bibliografia) é hoje totalmente diferente do que há quase quatro décadas, período em que de resto muito aconteceu ao nível da exploração de novas técnicas e do desenvolvimento de novas estéticas, já ser falar em novas perspectivas na investigação musicológica. Além disso, a forma extremamente rígida e detalhada dos programas em questão tornavam-nos ineficazes na prática.

Ao longo das últimas décadas, os docentes de ATC do Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian têm tentado encontrar as soluções mais eficazes para, dentro do enquadramento legal em vigor, irem ao encontro dos interesses dos alunos e das suas necessidades, ao nível da preparação que esta disciplina pode dar à sua vivência musical e da sua aptidão para eventualmente prosseguirem estudos musicais a nível superior e virem a ingressar no mundo da música a nível profissional, dentro do que é a realidade actual deste meio. Neste sentido, sempre seguindo o espírito geral dos programas homologados pela DGEBS, têm vindo a propor adaptações.

A consulta destas adaptações mais os programas originais (e em especial tendo em conta a extensão, em termos de número de páginas, e grau de detalhe destes) torna-se porém difícil para alunos e docentes. Desta forma, foi em 2011/12 elaborado o presente programa, adequado à realidade e ao enquadramento legal actuais, cuja presente versão estará em vigor no Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian no ano lectivo 2015/16,

### Objectivos Gerais:

Ao concluir a disciplina de Análise e Técnicas de Composição o aluno deve:

- Ser capaz de observar objectivamente, sob uma perspectiva analítica, obras de diferentes épocas e estilos, usando um número de diferentes técnicas e formas;
- Compreender a diversidade de estilos, técnicas e formas musicais existentes, apreciando a diversidade de contextos e pressupostos estéticos que lhes podem estar subjacentes;
- Conhecer os enquadramentos teóricos de diversas épocas e estilos, nunca deixando de os ter em consideração na análise, e sabendo distinguir quando está a analisar uma obra com base num enquadramento teórico verosímil na época (abordagem émica) ou em pressupostos posteriores (abordagem ética);



- Através da análise de uma obra, conseguir identificar os elementos que dão unidade ao seu discurso e aqueles que, fornecendo diversidade, mantêm o interesse do ouvinte;
- Dominar com proficiência um número de técnicas específicas de escrita musical;
- Ser capaz de escrever pequenas obras ou trechos musicais, usando diversas técnicas ou estilos e criando uma estrutura retoricamente válida, nomeadamente ao nível da gestão dos elementos de unidade e diversidade;
- Ser capaz de identificar elementos idiomáticos numa obra;
- Ser capaz de utilizar uma escrita idiomática.

## 10º Ano (Regime Articulado) / 1º Ano (Regime Supletivo)

### Objectivos Específicos:

Ao concluir o 1º/10º ano de Análise e Técnicas de Composição o aluno:

- Conhece e usa correctamente a metalinguagem básica da análise relevante para o repertório em análise;
- Conhece sistemas musicais, formas, técnicas, estilos, compositores e obras de referência da era modal;
- Desenvolveu a sensibilidade e o sentido de equilíbrio melódico;
- Desenvolveu o pensamento musical polifónico e contrapontístico;
- Adquiriu proficiência na utilização de técnicas específicas da escrita modal.

### Programa:

#### 1. Monodia Medieval

- 1.1. Modos litúrgicos (autênticos e plagais)
- 1.2. Linha melódica
  - 1.2.1. Divisões e estrutura formal
  - 1.2.2. Curva e âmbito
  - 1.2.3. Tensão e distensão; clímax

#### 2. Contraponto Medieval (Séculos XII-XIII)

- 2.1. Conceito de contraponto
- 2.2. Movimentos paralelos, directos, oblíquos e contrários
- 2.3. Consonância e dissonância
  - 2.3.1. Conceitos
  - 2.3.2. Tipologia
  - 2.3.3. Aplicação
- 2.4. Escola de Notre Dame (Léonin, Pérotin e outros): organa paralelo, livre e melismático
- 2.5. Cláusula de discante
- 2.6. Modos rítmicos
- 2.7. Clausula (repouso)

#### 3. Ars Nova

- 3.1. Escrita isorrítmica e homorrítmica
- 3.2. Motete isorrítmico
- 3.3. Introdução da sensível: semitonia subintelecta ou musica ficta





- 3.4.Clausula de dupla sensível
- 3.5.Formas profanas da Ars Nova e da Ars Subtilior

#### 4.Renascimento

- 4.1.A introdução das consonâncias imperfeitas
- 4.2.*Contrapunctus simplex* vs. *diminuitus*; referência à teorização posterior das espécies por Johann Joseph Fux
- 4.3.Contraponto a duas, três e quatro vozes e respectivos princípios base
  - 4.3.1.Condução polifónica: o tratamento diferenciado entre consonâncias perfeitas e imperfeitas
  - 4.3.2.O tratamento da quarta perfeita
  - 4.3.3.Notas ornamentais e seu funcionamento: retardo, nota de passagem, ornato e outras (nota cambiata, retardo irregular, ...)
  - 4.3.4.A clausula na renascença: tipologia, implicações ao nível da *musica ficta*
  - 4.3.5.Técnicas utilizadas na polifonia imitativa: transposição, imitação, cânone, sequência, inversão, retrogradação, aumentação e diminuição
- 4.4.Formas seculares: motete renascentista, missa (de cantus firmus, parodiada, paráfrase)
- 4.5.Formas seculares: chanson, frottola, primeiros madrigais

## 11º Ano (Regime Articulado) / 2º Ano (Regime Supletivo)

### Objectivos Específicos:

Ao concluir o 2º/11º ano de Análise e Técnicas de Composição (e para além dos objectivos específicos do ano anterior, que se presumem atingidos), o aluno:

- Conhece e usa correctamente a metalinguagem básica da análise relevante para o repertório em análise;
- Compreende os processos de experimentação e as estratégias expressivas explorados pelos compositores maneiristas, bem como a simbiose implícita entre elementos modais e tonais, entre contraponto e harmonia;
- Compreende os princípios fundamentais da harmonia barroca sobre um baixo, bem como dos sistemas de cifragem usados nos sécs.XVII/XVIII;
- Conhece e identifica os vários tipos de cadência usados na música tonal, compreendendo a sua importância na estruturação formal das obras;
- Compreende a diferença entre o pensamento harmónico dominante no barroco e as concepções de *basse fondamentale* e de inversão de acorde de Rameau, sabendo utilizar uma ou outra dentro de uma perspectiva émica;
- Compreende a relevância dos encadeamentos harmónicos no discurso barroco;
- Compreende a natureza do sistema tonal barroco, e dos processos de modulação;
- Compreende a retórica do discurso musical barroco;
- Compreende, em geral, as características da linguagem musical barroca, e escreve pequenos trechos de acordo com esta mesma linguagem;
- Compreende e sabe analisar a estrutura de formas musicais barrocas e clássicas, em particular (mas não apenas) a fuga, a forma-de-sonata e a forma-sonata, a suite, o concerto (barroco e clássico) e a ária da capo, e de formas compostas como a ópera, a cantata, a oratória e a paixão.



## Programa:

### 1. Maneirismo

- 1.1. Experimentalismo e transição
  - 1.1.1. Pensamento horizontal vs. vertical (contraponto vs. harmonia)
  - 1.1.2. Cromatismo e outras extensões do sistema modal
  - 1.1.3. Tratamento expressivo da dissonância e de outras excepções à escrita padrão; madrigalisms e a transição de uma concepção matemática para uma concepção retórica da música
- 1.2. Géneros, técnicas e repertório
  - 1.2.1. Os corais luteranos, de Lutero à geração anterior a Bach
  - 1.2.2. A emergência da música instrumental: canzona, sonata e outros géneros
  - 1.2.3. O madrigal maneirista
  - 1.2.4. A monodia e a linha de experimentação da Camerata Fiorentina
  - 1.2.5. A cifragem

### 2. O Coral em Bach

- 2.1. Linguagem e técnica de escrita: análise e realização de harmonizações (OBS: este tópico deve ser abordado com uma forte componente prática, ao longo de uma parte substancial do ano letivo)
- 2.2. Cifragem, encadeamentos, percurso tonal, tratamento da dissonância, notas ornamentais (OBS: o aluno deve ter sempre plena consciência de quando está a analisar segundo uma perspectiva émica e quando sob uma perspectiva ética).
- 2.3. Retórica

### 3. Formas da Era Tonal

- 3.1. A fuga; o par prelúdio + fuga
- 3.2. A suite;
- 3.3. A sonata clássica e a forma-sonata
- 3.4. O concerto barroco e o concerto clássico
- 3.5. A *aria da capo*
- 3.6. Formas compostas: ópera, cantata, oratória, paixão
- 3.7. Outras formas



## 12º Ano (Regime Articulado) / 3º Ano (Regime Supletivo)

### Objectivos Específicos:

Ao concluir o 3º/12º ano de Análise e Técnicas de Composição (e para além dos objectivos específicos dos anos anteriores, que se presumem atingidos), o aluno:

- Conhece e usa correctamente a metalinguagem básica da análise relevante para o repertório em análise;
- Compreende a crise do sistema tonal e as vias que este originou, ao nível de sistemas, técnicas e recursos musicais;
- Conhece um conjunto de sistemas musicais, técnicas, estilos, compositores e obras de referência produzidas desde a crise do sistema tonal até ao presente;
- Sabe lidar com matrizes T/I de obras dodecafónicas, e compreende o funcionamento do serialismo nas suas diversas vertentes;
- Sabe transpôr os conhecimentos e a experiência de análise adquirida nos anos anteriores para estilos e linguagens musicais que ainda não conhece;
- Encontra estratégias de análise adequadas a obras específicas, escolhidas em função de características que identifica na própria obra;
- Compõe pequenas obras, em linguagens diversas e sem referência necessária a estilos pré-existentes, com plena consciência dos processos usados, e com cuidados específicos ao nível de:
  - Gestão dos elementos que geram unidade e diversidade no discurso musical;
  - Exploração de elementos geradores, eventualmente dados (como células melódico-rítmicas ou séries);
  - Adequação da escrita a recursos específicos (instrumentos / grupos / vozes / electroacústicos / outros);
  - Exploração das idiosincrasias dos instrumentos e/ou outros recursos usados;

### Programa:

#### 1. Extensão dos recursos e da linguagem tonal no romantismo

- 1.1. Acordes de 5ª aumentada e de 6ª aumentada; modulações por enharmonia
- 1.2. Lied e os seus recursos expressivos
- 1.3. A expansão dos limites da tonalidade em Liszt, Wagner, e outros

#### 2. A crise do sistema tonal e as soluções a que deu origem

- 2.1. Cromatismo / atonalismo (pantonalismo) / dodecafonismo / serialismo
- 2.2. Intervalos microtonais
- 2.3. Exploração de ritmos não isométricos
- 2.4. Exploração do timbre e de idiosincrasias instrumentais
- 2.5. Soluções «Neoclássicas», incluindo novos tipos de tonalismo e politonalidade
- 2.6. O *continuum* sonoro
- 2.7. Outras vias

#### 3. Aspectos técnicos de especial relevância para a música desde a crise do sistema tonal

- 3.1.0 intervalo como base de sistemas musicais
  - 3.1.1. Análise de agregados harmónicos com base no seu conteúdo intervalar



- 3.1.2. Análise do material intervalar de séries dodecafónicas
- 3.2.A exploração do timbre e de outras características específicas de determinados instrumentos / recursos como variável primária numa obra musical

**4. Abordagem de algumas técnicas e/ou estilos e/ou compositores paradigmáticos** (a abordar / desenvolver um conjunto de tópicos, em número livre, de acordo com o perfil e interesses da turma e do docente, bem como do material disponível)

- 4.1. Debussy, como paradigma da não submissão a um sistema pré-definido
  - 4.2. Messiaen, como exemplo de auto-definição das técnicas exploradas (visão émica)
  - 4.3. Dodecafonismo (em Schoenberg, em Berg, em Webern)
  - 4.4. Varèse, como paradigma da experimentação e da manipulação de variáveis pouco exploradas
  - 4.5. *Elektronische Musik*, *Musique Concrète* e Música Electroacústica
  - 4.6. Espacialização
  - 4.7. *Process music*
  - 4.8. Stockhausen, Ligeti, Berio, e outros compositores da geração do pós-guerra
  - 4.9. Elementos aleatórios e probabilísticos: Cage, Xenakis
  - 4.10. *Musique spéctrale*
  - 4.11. Outros
- (OBS: a lista anterior não pretende ser exaustiva)

## Avaliação (1º, 2º e 3º / 10º, 11º e 12º anos)

### 1. Avaliação Contínua

A disciplina de ATC tem uma forte vertente prática, e os trabalhos que o docente vai solicitando aos alunos ao longo do ano, em particular na componente de Técnicas de Composição, constituem um importante elemento de avaliação neste domínio. O docente poderá exigir do aluno a organização dos trabalhos de cada período num portfolio, a ser entregue no final de cada período, até data a combinar com a turma.

### 2. Testes e Trabalhos

Em cada período haverá um mínimo de um elemento formal de avaliação, em data a combinar entre o docente e a turma. Esse elemento formal pode ter o carácter de um teste (a realizar na aula, ou a resolver em casa e a entregar até data limite estabelecida pelo docente), de um trabalho (escrito e/ou apresentado na aula), ou de uma mistura dos dois. Pode ainda incluir um portfolio de trabalhos (ver acima).

### 3. Prova global

No final do 3º/12º ano todos os alunos são sujeitos a uma prova global de carácter obrigatório, cuja matriz e cotações se encontram no final do presente documento.

# Anexo Nº4 – Programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição do Instituto Gregoriano de Lisboa

Instituto Gregoriano de Lisboa - Disciplina de Análise e Técnicas de Composição - Planificação

## ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 1º ano — 1º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Ler mentalmente partituras simples de música tonal.</p> <p>Identificar os pontos de articulação formal de uma obra e hierarquizá-los.</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Controlar simultaneamente a melodia e a harmonia na escrita de excertos homofónicos a 4 vozes.</p>	<p>Conceito de análise musical, objectivos e consequências da análise.</p> <p>Princípios fundamentais da linguagem tonal: acordes e suas funções; ritmo harmónico e tempo apoiado; cadências; normas da condução melódica das vozes na textura homofónica; modulações aos tons próximos; dissonâncias ornamentais.</p> <p>Tipos de textura: monodia, homofonia, polifonia, heterofonia.</p> <p>Formas musicais do período Barroco: forma musical e principais arquétipos formais (forma binária, ária da capo, formas ritornello, fuga, paráfrase de coral, prelúdio, recitativo, durchkomponiert).</p> <p>Métodos típicos de elaboração do material musical: proliferação de células melódicas, marcha harmónica.</p>	<p>Entoação e/ou execução ao teclado de trechos harmónicos a 4 vozes.</p> <p>Análise de Corais harmonizados por J. S. Bach.</p> <p>Harmonização de melodias de coral e baixos contínuos barrocos.</p> <p>Invenção de frases harmónicas a 4 vozes e com ritmo harmónico à semínima em várias tonalidades.</p> <p>Análise de andamentos de Concerto Grosso e de solista, Suite, Cantata, Paixão, Fuga.</p>	<p>Manual sobre a linguagem tonal a adquirir pelo aluno (opcional) ou a consultar no centro de recursos.</p> <p>Colectânea de obras do período Barroco entregue ao aluno.</p> <p>Resumo de normas da linguagem tonal entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.</p>

Instituto Gregoriano de Lisboa - Disciplina de Análise e Técnicas de Composição - Planificação

## ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 1º ano — 2º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Ler mentalmente partituras simples de música tonal apresentando texturas e orquestrações variadas.</p> <p>Identificar pontos de articulação formal e hierarquizá-los.</p> <p>Compreender as diferentes funções estruturais</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Controlar a melodia e a harmonia tonais na escrita de excertos homofónicos a 4 vozes e em textura de melodia acompanhada.</p>	<p>Princípios fundamentais da linguagem tonal (continuação):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- acordes em segunda inversão;</li> <li>- acordes de sétima e de nona;</li> <li>- dominantes secundárias;</li> <li>- modo menor;</li> <li>- modulações a tons não próximos;</li> </ul> <p>Características da linguagem musical no período Clássico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- modelos de articulação das frases melódicas (período e proposição);</li> <li>- ritmo harmónico no período clássico;</li> <li>- texturas típicas (Baixo d'Alberti);</li> <li>- especialização temática;</li> <li>- ênfase na oposição Tônica/Dominante.</li> <li>- formas bitemáticas e desenvolvimento.</li> </ul> <p>Introdução à orquestração do período clássico.</p> <p>Principais arquétipos formais no classicismo.</p>	<p>Harmonização de melodias:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- com recurso a acordes em segunda inversão;</li> <li>- em modo menor;</li> <li>- com introdução de notas ornamentais;</li> <li>- com acordes de 7ª;</li> <li>- com modulações aos tons próximos.</li> </ul> <p>Escrita de minuets para piano ou quarteto de cordas seguindo modelos clássicos (Haydn, Mozart)</p> <p>Análise de andamentos de sonatas, concertos, quartetos de cordas, sinfonias e óperas de Haydn, Mozart e Beethoven ilustrativos das seguintes formas:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- forma-sonata;</li> <li>- minuet e trio;</li> <li>- forma ternária;</li> <li>- rondó e rondó-sonata;</li> <li>- Finale de acto de ópera.</li> </ul>	<p>Manual sobre a linguagem tonal a adquirir pelo aluno (opcional) ou a consultar no centro de recursos.</p> <p>Colectânea de obras do período Clássico e resumo de normas da linguagem tonal entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software de escrita musical.</p>



ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 1º ano — 3º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Ler mentalmente partituras simples de música tonal apresentando texturas e orquestrações variadas.</p> <p>Identificar pontos de articulação formal e hierarquizá-los.</p> <p>Compreender as diferentes funções estruturais numa peça.</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Controlar a melodia e a harmonia tonais na escrita de excertos homofónicos a 4 vozes e em textura de melodia acompanhada.</p>	<p>Princípios fundamentais da linguagem tonal (continuação):</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— O modo menor;</li> <li>— Compassos ternário e compassos de subdivisão ternária;</li> <li>— Acordes de sétima e de nona;</li> <li>— Dominantes secundárias;</li> <li>— Modulações a tons não próximos;</li> </ul> <p>Características da linguagem musical no período Romântico:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Expansão da linguagem tonal (cromatismo, modulação, etc.).</li> <li>— Pequena peças (peças de carácter para piano).</li> <li>— Relação com a literatura e formas Durchkomponiert (lieder).</li> <li>— Expansão das formas clássicas (maior liberdade formal).</li> <li>— Técnicas de transformação temática.</li> <li>— Virtuosismo.</li> <li>— Alargamento da Orquestra e crescente importância do timbre</li> <li>— Ambiguidade e subjectividade.</li> </ul>	<p>Harmonização de melodias:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Com introdução de notas ornamentais diatónicas e cromáticas;</li> <li>— Com acordes de dominante secundária e acordes cromáticos;</li> <li>— Com acordes de 9º;</li> <li>— Com modulações a tons não próximos.</li> </ul> <p>Realização de acompanhamento para piano de melodia de lied.</p> <p>Análise de andamentos de:</p> <p>Peças de carácter, sonatas, concertos, sinfonias, poemas sinfónicos, lieder e óperas</p> <p>de autores como</p> <p>Schubert, Schumann, Berlioz, Chopin, Brahms, Berlioz, Richard Strauss e outros ilustrativos do período Romântico.</p>	<p>Manual sobre a linguagem tonal a adquirir pelo aluno (opcional) ou a consultar no centro de recursos.</p> <p>Colectânea de obras do período Romântico e resumo de normas da linguagem tonal entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software de escrita musical.</p>

ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 2º ano — 1º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Identificar auditivamente os principais tipos de harmonia usados pela Segunda Escola de Viena.</p> <p>Identificar as funções das partes simultâneas na textura da música desta escola.</p> <p>Identificar os pontos de articulação formal e a função de cada secção de uma obra e hierarquizá-los.</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Controlar simultaneamente a melodia e a harmonia na escrita de excertos musicais simples usando motivos de 3 a 4 notas e séries dodecafónicas.</p> <p>Desenvolver um discurso musical usando ritmo quantitativo baseado em células rítmicas de 2 a 4 ataques.</p>	<p>Panorâmica geral das linguagens do século XX e organização do programa da disciplina.</p> <p>A expansão da linguagem harmónica tonal: R. Wagner: "Tristão e Isolda" (Prelúdio do 1º acto), R. Strauss (excerto da ópera "Salomé"), M. Reger (excerto de Sonatina para piano em Fá Maior), G. Mahler (10ª Sinfonia - Adagio)</p> <p>Princípios fundamentais da linguagem pantonal: A. Berg (Lieder op. 2, op. 6 e "Wozzeck"), Schoenberg (Peças para piano op.11 e "Pierrot Lunaire").</p> <p>Peças aforísticas: A. Webern ( op.9, op. 10).</p> <p>Princípios fundamentais da linguagem dodecafónica: Schoenberg (Suite op. 25 e op.33 para piano)</p> <p>O ritmo quantitativo e o dodecafonismo celular: A. Webern (Concerto op.24 e Variações para piano op. 27).</p>	<p>Análise de peças do Pós-Romantismo e da Segunda Escola de Viena</p> <p>Realização de pequenas peças, com formas simples, para piano, duo, trio ou quarteto de solistas, nas seguintes linguagens:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— tonalismo cromático;</li> <li>— pantonalismo;</li> <li>— dodecafonismo neoclássico;</li> <li>— dodecafonismo celular (Webern).</li> </ul>	<p>Bibliografia entregue ao aluno para consulta no centro de recursos.</p> <p>Colectânea de obras do século XX entregue ao aluno.</p> <p>Resumo de normas da linguagem pantonal entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.</p>

**ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 2º ano — 2º Período**

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Identificar auditivamente os diferentes tipos de harmonia modal, polifuncional e politonal.</p> <p>Compreender a função da textura e da orquestração nas músicas neomodais.</p> <p>Identificar os pontos de articulação formal e a função de cada secção de uma obra e hierarquizá-los.</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Desenvolver um discurso musical usando modos e diferentes tipos de harmonia funcional e colorística.</p>	<p>1- Neomodalismo no princípio do século XX</p> <p>a) Modalismo de influência erudita</p> <p>G. Fauré: Chanson op. 94 M. Ravel: Quarteto de cordas C. Debussy: Prelúdio para piano "Canope" e "Nuages" (1º andamento de "Nocturnes" para orquestra).</p> <p>b) Modalismo de influência popular</p> <p>Stravinsky: "A Sagração da Primavera" B. Bartok: nº 100 de Microcosmos e Sonata para dois pianos e percussão (1º andamento)</p> <p>2- O período neoclássico</p> <p>I. Stravinsky: "Octeto de sopros"</p> <p>3- Messiaen: os modos e as técnicas rítmicas</p> <p>O. Messiaen: "Quarteto para o fim do tempo" e "Sinfonia Turangalila".</p>	<p>Análise de peças das escolas francesa e russa da primeira metade do século XX</p> <p>Realização de pequenas peças, com formas simples, para piano, duo, trio ou quarteto, nas seguintes linguagens:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Tonalismo com influências modais;</li> <li>— Neomodalismo;</li> <li>— Neoclassicismo polifuncional/politonal;</li> <li>— Modalismo da 1ª fase de Messiaen.</li> </ul>	<p>Bibliografia para consulta no centro de recursos.</p> <p>Colecção de obras do século XX entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.</p>

**ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 2º ano — 3º Período**

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Compreender as técnicas de estruturação seriais para os vários parâmetros do som.</p> <p>Conhecer novos tipos de notação musical.</p> <p>Experienciar a audição de sons tradicionalmente não usados em música como sendo musicais.</p> <p>Conceber contextos musicais capazes de integrar qualquer tipo de sons.</p> <p>Identificar os pontos de articulação formal e a função de cada secção de uma obra e hierarquizá-los.</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo às linguagens musicais estudadas.</p> <p>Desenvolver um discurso musical usando as técnicas aprendidas.</p>	<p>A música dos "herdeiros" de Webern e Messiaen: serialismo integral e independência dos parâmetros musicais; diferentes técnicas de estruturação do ritmo: obras de P. Boulez, L. Berio, K. Stockhausen, L. Nono,</p> <p>A forma-aberta: P. Boulez, K. Stockhausen.</p> <p>Música de texturas e música estocástica: K. Penderecki, I. Xenakis.</p> <p>A redescoberta da harmonia: G. Ligeti, L. Berio.</p> <p>A heterofonia e a micropolifonia: G. Ligeti, L. Berio.</p> <p>A citação e a colagem: L. Berio.</p> <p>O novo virtuosismo e o alargamento do campo sonoro: novos instrumentos e novas possibilidades dos instrumentos antigos; músicas electroacústica e electrónica.</p>	<p>Audição comentada de obras.</p> <p>Observação e análise de partituras.</p> <p>Realização de pequenos excertos musicais nas seguintes linguagens:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— serialismo integral/ forma-aberta</li> <li>— música de texturas</li> <li>— música concreta ao vivo com notação musical não tradicionais.</li> </ul>	<p>Bibliografia para consulta no centro de recursos.</p> <p>Colecção de obras do século XX entregue ao aluno.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, CDRom's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.</p>

ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 3º ano — 1º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
Formar mentalmente uma imagem auditiva das texturas de contraponto vocal renascentista a 3 vozes.	Princípios fundamentais da linguagem no Alto Renascimento.	Análise de peças do Alto Renascimento	Bibliografia entregue ao aluno para consulta no centro de recursos.
Identificar os pontos de articulação formal e a função de cada secção de uma obra e hierarquizá-los.	Técnica de contraponto modal a 2 e 3 vozes. Técnicas de Paráfrase e Paródia.	Realização de exercícios de contraponto de espécies a 2 e 3 vozes com Cantus Firmus dado.	Colectânea de obras do Alto Renascimento entregue ao aluno.
Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.	A forma e o texto: Motete, Madrigal e Missa. Palestrina: Missa "Aeterna Christi Munera". Victoria: Missa e Motete "O quam gloriosum est regnum". Lassus: Motete "Tristis est anima mea".	Escrita de andamentos de missa em contraponto imitativo a 3 vozes.	Resumo de normas da linguagem no século XVI entregue ao aluno. Partituras, CD's, DVD's, CD ROM's à disposição no centro de recursos para utilização no local.
Controlar simultaneamente a melodia e a harmonia na escrita de excertos de contraponto a 2 e 3 vozes.	Marenzio: Madrigal "Crudele Acerba". Gesualdo: Madrigal "Moro, lasso, al mio duolo".		Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.
Identificar as formas de relacionamento entre o texto e a música ao nível do ritmo, melodia, harmonia, textura, forma musical e carácter geral nas peças deste período da História da Música			

ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 3º Ano — 2º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
Consolidar os conhecimentos de apreendidos no 1º e 2º anos.	Revisões da matéria dada nos anos anteriores. Aprofundamento do estudo do repertório contemporâneo.	Análise de obras de linguagens musicais muito variadas.	Bibliografia entregue ao aluno para consulta no centro de recursos.
Desenvolver a capacidade de distinguir as formas e linguagens musicais e de aplicar os métodos de análise e a terminologia adequados a cada caso.	Temas aglutinadores: análise comparativa das épocas e das linguagens; a dimensão contrapontística nas obras. A. Corelli: Trio Sonata, op. 3, nº 2 Weber: Abertura de "Der Freischutz". Milhaud: 6º Quarteto de Cordas, 1º andamento. Bartok: "Variações Livres" para piano. Webern: quarteto op. 22, 1º Andamento. Dutilleux: "3 Strophes sur le nom de SACHER", 1º andamento. Stockhausen: "Libra" de "Tierkreis". Carter: "Argument" de "A Mirror on Which to Dwell"	Análise comparada de obras de épocas muito afastadas procurando encontrar os arquétipos compositivos presentes em todas elas. Escrita de andamentos de trio sonata barroca. Escrita de pequenas peças para 2 ou 3 instrumentos solistas na linguagem de dodecafonismo celular. Elaboração de projectos de composição utilizando linguagem pós-serial (opcional).	Colectânea de obras entregue ao aluno. Resumo sobre e grelhas para os alunos organizarem o trabalho de revisões da matéria dos anos anteriores. Partituras, CD's, DVD's, e CD ROM's à disposição no centro de recursos para utilização no local. Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.



ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO — 3º Ano — 3º Período

Objectivos gerais	Conteúdos	Estratégias	Meios disponíveis
<p>Reconhecer auditivamente as texturas e funções das vozes nas obras das épocas estudadas</p> <p>Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado.</p> <p>Identificar nas partituras os pontos de articulação formal e a função de cada secção de uma obra e hierarquizá-los.</p> <p>Identificar as formas de relacionamento entre o texto e a música ao nível do ritmo, melodia, harmonia, textura, forma musical e carácter geral nas peças deste período da História da Música</p> <p>Controlar simultaneamente a melodia e a harmonia na escrita de excertos de contraponto a 2 e 3 vozes.</p>	<p>1— A LINGUAGEM MUSICAL ATÉ AO SÉCULO XV</p> <p>Polifonia na Ars Antiqua e na Ars Nova: notação, edições, sistemas de afinação.</p> <p>A Ars Nova:                      Funções das vozes;                      Tipos de textura;                      Fórmulas ornamentais e hábitos melódicos;                      Estruturas com isorritmia;                      Principais formas da Ars Nova: missa, motete e formas da música profana.</p> <p>2— LINGUAGEM MUSICAL NA 1ª FASE DO RENASCIMENTO</p> <p>A utilização de cantus firmus;                      A isorritmia;                      O fauxbourdon;                      A paráfrase;                      As técnicas de unificação dos vários andamentos da missa;                      Principais formas musicais da polifonia vocal no início do Renascimento: missas, motetes e chansons.</p>	<p>Análise de obras de autores tais como: G. Machaut, P. Vitry, Landino, G. Dufay, Ockeghem, Obrecht, J. Desprez.</p> <p>Análise comparada de obras das épocas atrás referidas e comparação com obras dos séculos posteriores que utilizaram técnicas provenientes desta época.</p> <p>Realização de pequenos excertos de polifonia vocal utilizando</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— realizar tenor isorritmico e escrever contratenor e cantus (excerto de motete ou andamento de missa ao estilo de Machaut);</li> <li>— realizar tenor para cantus de ballade com texto (ao estilo de Machaut);</li> <li>— realizar tenor para paráfrase de melodia gregoriana e acrescentar contratenor ou fauxbourdon (ao estilo de Dufay).</li> </ul>	<p>Bibliografia entregue ao aluno para consulta no centro de recursos.</p> <p>Colectânea de obras entregue ao aluno.</p> <p>Resumo sobre e grelhas para os alunos organizarem o trabalho de revisões da matéria dos anos anteriores.</p> <p>Partituras, CD's, DVD's, e CD ROM's à disposição no centro de recursos para utilização no local.</p> <p>Software gratuito, disponível na Internet, para escrita em notação musical e audição do resultado.</p>