



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

A música tradicional portuguesa: o cante alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico

Rui Miguel Rico Rúbio

Orientador(es) | Mauro Dilema

Évora 2024



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Ensino de Música

Relatório de Estágio

A música tradicional portuguesa: o cante alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico

Rui Miguel Rico Rúbio

Orientador(es) | Mauro Dilema

Évora 2024



O relatório de estágio foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Mário Marques (Universidade de Évora)

Vogais | Mauro Dilema (Universidade de Évora) (Orientador)
Pedro Moreira (Universidade de Évora)

Agradecimentos

Aos meus Pais, por serem sempre um exemplo para mim quer na minha vida profissional como pessoal. Por estarem sempre presentes em todos os bons e maus momentos deste caminho e da vida e, por terem acreditado em mim desde o momento em que escolhi mudar de rumo e fazer da Música a minha vida.

À minha mulher, por acreditar desde o primeiro momento que este trabalho seria possível e recompensador. Por não desistir de me incentivar e motivar, bem como colaborar sempre que possível ajudando da melhor forma nesta caminhada. Obrigado, Bárbara.

Ao meu Mestre, Orientador e Professor, Mauro Dilema, por toda a disponibilidade e empenho, todos os ensinamentos, valores e conselhos que me transmitiu enquanto Aluno, Músico, Professor e Amigo.

Ao meu Orientador Cooperante, Professor Jorge Barradas, por me ter acolhido na sua classe e por todos os momentos de disponibilidade, preocupação, partilha profissional e pessoal, encaminhamento, ajuda e amizade desde o início da minha carreira como trompista.

Aos meus Professores, Ângelo Caleira e Luís Vieira, por todos os ensinamentos, valores e conselhos que me transmitiram enquanto Músico, Professor e Amigo.

A todos amigos e colaboradores que de alguma forma me ajudaram a levar mais além este sonho e conseguir culminar este longo caminho.

A todos os alunos com quem tive o enorme prazer de trabalhar e que tanto me ensinaram.

Por último, mas não menos importante, à Muy Noble e Sempre Leal Cidade de Évora e Sua Universidade, que foram a minha Casa durante todo o meu percurso académico e de que tantas e tão boas memórias me ficam.

A música tradicional portuguesa: o cante alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico

Resumo

O presente relatório de estágio aborda o cante alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico. Encontra-se dividido em duas partes distintas.

A primeira é referente ao Relatório de Estágio de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música (PESEVM), realizado no Conservatório Regional do Baixo-Alentejo, na classe de Trompa do Professor Jorge Barradas.

A segunda corresponde à fase da investigação levada a cabo pelo autor e tem como objetivo a criação de material de estudo para os alunos de trompa desde a iniciação até o quinto grau de ensino. O material usado são modas alentejanas do Baixo-Alentejo, tendo sido estas escolhidas com base na sua dificuldade bem como na sua popularidade na região, tentando assim colmatar a falta de repertório nos graus intermédios de aprendizagem da trompa.

Ao nível da metodologia, foi realizada uma investigação de caráter misto, de forma a aperfeiçoar o material de estudo com base nas experiências durante a PESEVM, sustentado na literatura da especialidade na análise documental.

Os materiais criados foram aplicados em contexto de aprendizagem no geral e em particular em ambiente escolar, podendo assim contribuir para a aprendizagem dos alunos de trompa.

Palavras Chave: Trompa; Aprendizagem; Cante Alentejano; Iniciação e Básico.

Traditional Portuguese music: cante alentejano as an instrument for learning the horn in initiation and basic education

Abstrat

This Internship Report addresses cante alentejano as an instrument for learning horn in beginning and basic education.

This document is divided into two distinct parts.

The first refers to the Internship Report for Supervised Teaching Practice in Vocational Music Teaching, carried out at the Baixo-Alentejo Regional Conservatory, in Professor Jorge Barradas' horn class.

The second corresponds to the research phase carried out by the author and aims to create new study material for horn students from beginners to fifth-graders. The material used is Alentejo modas from the Baixo-Alentejo region, chosen on the basis of their difficulty as well as their popularity in the region, in an attempt to make up for the lack of repertoire at intermediate levels of horn learning.

In terms of methodology, the author carried out mixed research in order to perfect the study material based on his experiences during the PESEVM, supported by the necessary literary work as well as an exhaustive documentary analysis to guide this whole process.

The materials created were applied in a learning context in general and in particular in a school environment, thus improving the learning of horn students.

Keywords: French Horn; Learning; Cante Alentejano; Beginning and Basic.

Índice

Agradecimentos	ii
A música tradicional portuguesa: o cante alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico	iii
Resumo	iii
Traditional Portuguese music: cante alentejano as an instrument for learning the horn in initiation and basic education.....	iv
Abstrat.....	iv
Índice de tabelas e gráficos	viii
Índice de Figuras	viii
Lista de abreviaturas	x
Introdução.....	1
Parte I – Caraterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA) e Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (PESEVM).....	3
Capítulo 1 – Caraterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA).....	3
1 – Caracterização da Instituição	3
1.1 – História.....	4
1.2 – Instalações	5
1.3 – Organização	8
1.4– Missão e objetivos.....	10
1.5 - Oferta formativa	12
1.6 – A classe de trompa do CRBA	16
Capítulo 2 – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (PESEVM)	18
2.1 – Práticas Educativas.....	18
2.2 – Organização da PESEVM	18
2.3 – Atividades desenvolvidas ao longo do Ano Letivo.....	19
2.4 – Alunos acompanhados na PESEVM	19
2.4.1 – Aluna A	20
2.4.2 – Aluna B.....	22
2.4.3 – Aluno C	23
2.4.4 – Aluna D	24
2.4.5 – Aluno E.....	26

2.4.6 – Aluno F	27
2.5 – Estratégias adotadas	29
2.6 – Análise crítica da atividade docente	29
Parte II – Enquadramento Teórico e Componente Empírica e Metodologia	32
Capítulo 3 – Contextualização Teórica e Geográfica	32
3.1 - A tradição musical do Alentejo	32
3.1.1 – Cante alentejano	37
3.1.2 - A viola campaniça	39
3.1.3 – A tradição filarmónica	41
3.1.3.1 – A trompa	42
3.2 - O cante alentejano património	46
3.2.1 – O cante alentejano nas escolas do Baixo Alentejo	47
3.3 - O canto como forma de aprendizagem da música	49
3.3.1 – A importância do canto na aprendizagem de um instrumento	52
3.3.2 – A mais valias do canto na aprendizagem de um instrumento musical	53
Capítulo 4 – Componente Empírica e Metodologia	56
4.1 – Investigação	56
4.2 – Motivação para escolha do projeto de investigação	56
4.3 – Objetivos da investigação	56
4.4 – Metodologias da investigação	57
4.4.1 – Etapas da investigação	57
4.4.2– Métodos e técnicas de investigação	58
4.4.2.1 – Qualitativo/descritivo – investigação bibliográfica	58
4.4.2.2 - Qualitativo/comparativo – experiências.....	59
4.4.2.3- Qualitativo/descritivo – observação relevante.....	59
4.4.3 – Participantes da investigação	59
4.5 – Material de estudo	60
4.5.1 – Lindo ramo verde escuro	61
4.5.3 – Hino dos Mineiros de Aljustrel	66
4.5.4 – Conde da Vidigueira	67
4.5.5 - Barrancos és minha terra	69
4.5.6 – Alentejo, Alentejo	70
4.5.7 – Quinta-feira da ascensão.....	73
4.5.8 – Mértola vila alentejana	76
4.5.9 – Adeus minha linda vila	78

4.5.10 – É tão grande o Alentejo.....	80
4.5.11 – Fui colher uma romã.....	82
4.5.12 – Senta-te aqui, ó António.....	84
4.6 – Revisão da literatura	87
4.7 – Apresentação e análise de resultados.....	87
4.7.1 – Definição e caracterização das modas escolhidas.....	87
4.7.2 – O reconhecimento da melodia como fator de aprendizagem	88
4.8 – O desenvolvimento dos alunos	88
4.9 – A importância do acompanhamento.....	89
4.10 – Análise dos resultados	89
Conclusão	91
Anexos	98

Índice de tabelas e gráficos

Tabela 1.1: Níveis de aprendizagem do curso de música do CRBA.....	15
Tabela 1.2: Níveis de aprendizagem do curso de dança do CRBA.....	15
Tabela 2.1: Distinção de carga horária do estágio, por semestre e por tipo de aula/atividade.....	19
Tabela 2.2: Material didático desenvolvido pela aluna A ao longo do ano letivo 2021/2022.....	22
Tabela 2.3: Material didático desenvolvido pela aluna B ao longo do ano letivo 2021/2022.....	23
Tabela 2.4: Material didático desenvolvido pelo aluno C ao longo do ano letivo 2021/2022.....	24
Tabela 2.5: Material didático desenvolvido pela aluna D ao longo do ano letivo 2021/2022.....	26
Tabela 2.6: Material didático desenvolvido pelo aluno E ao longo do ano letivo 2021/2022.....	27
Tabela 2.7: Material didático desenvolvido pela aluna F ao longo do ano letivo 2021/2022.....	28
Gráfico 1.1: Distribuição dos alunos da classe de trompa do CRBA por cursos e polos.....	17

Índice de Figuras

Figura 1.1: Sede central, instalações do CRBA em Beja.....	6
Figura 1.2: Instalações do CRBA em Castro Verde.....	6
Figura 1.3: Instalações do CRBA em Moura.....	7
Figura 3.1: Saias do Alto Alentejo.....	33
Figura 3.2: Grupo Coral Tradicional Alentejano.....	34
Figura 3.3: Banda Filarmónica em Desfile.....	35
Figura 3.4: Tamborileiro do Baixo Alentejo.....	36
Figura 3.5: Monumento de Homenagem ao Cante Alentejano em Castro Verde.....	39
Figura 3.6: Viola Campaniça.....	40
Figura 3.7: Desfile da Bandas Filarmónicas e Militares no Dia Nacional das Bandas Filarmónicas.....	42
Figura 3.8: Trompa Dupla.....	45

Figura 3.9: Grupos Corais na Elevação do Cante Alentejano a Património Cultural e Imaterial da UNESCO.....	47
Figura 3.10: Apresentação do Cante Alentejano nas Escolas	49
Figura 4.1: Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré na página 145.....	62
Figura 4.2: Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 214	63
Figura 4.3: Partitura elaborada pelo mestrando: Lindo ramo verde-escuro	64
Figura 4.4: Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 194	65
Figura 4.5: Partitura elaborada pelo mestrando: Só uma pena me existe.....	66
Figura 4.6: Partitura elaborada pelo mestrando: Hino dos Mineiros de Aljustrel.....	67
Figura 4.7: Partitura elaborada pelo mestrando: Conde da Vidigueira	68
Figura 4.8: Partitura elaborada pelo mestrando: Barrancos és minha terra.....	70
Figura 4.9: Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 270	71
Figura 4.10: Partitura elaborada pelo mestrando: Alentejo, Alentejo	72
Figura 4.11: Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré na página 305.....	74
Figura 4.12: Partitura elaborada pelo mestrando: Quinta-feira da ascensão	75
Figura 4.13: Partitura elaborada pelo mestrando: Mértola, Vila Alentejana.....	77
Figura 4.14: Partitura elaborada pelo mestrando: Adeus, minha linda Vila.....	79
Figura 4.15: Partitura elaborada pelo mestrando: É tão grande o Alentejo.....	81
Figura 4.16: Partitura elaborada pelo mestrando: Fui colher uma romã	83
Figura 4.17: Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 119	85
Figura 4.18: Partitura elaborada pelo mestrando: Senta-te aqui, ó António	86

Lista de abreviaturas

PESEVM – Prática de Ensino Supervisionado no Ensino Vocacional da Música

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo

CBMRA – Curso Básico de Música em Regime de Articulado

CI – Curso de Iniciação

CL – Curso Livre

PE – Projeto Educativo

CMS – Câmara Municipal de Serpa

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

ERTAR – Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo

LRPCH – Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade

MNE – Ministério dos Negócios Estrangeiros

Introdução

Com base ao abrigo do Decreto-Lei nº 79/2014, pressupõe-se a habilitação para a docência a frequência no Mestrado em Ensino de Música ministrado na Universidade de Évora, no qual consta na sua oferta formativa bem como no plano de estudos a realização da unidade curricular denominada de Prática de Ensino Supervisionado no Ensino Vocacional de Música que, no caso específico, foi realizada no Conservatório Regional do Baixo-Alentejo (CRBA).

Segundo a regulamentação ou o plano de estudos do curso os mestrandos deviam realizar 85 (oitenta e cinco) horas no primeiro semestre e 212 (duzentas e doze) horas no segundo semestre, as quais perfazem um total de 297 (duzentas e noventa e sete) horas, as quais foram cumpridas pelo mestrando.

Na primeira parte deste documento o mestrando narra o processo realizado no estágio no CRBA, onde o mesmo concretizou a sua PESEVM, na classe de Trompa do Professor Jorge Barradas. O processo foi iniciado no dia 4 (quatro) de outubro do ano letivo de 2021/2022, com uma classe de dezanove alunos, sendo que, destes dezassete alunos frequentavam o Curso Básico de Música em Regime de Articulado (CBMRA) nos polos de Beja, Castro Verde e Moura, uma aluna do Curso de Iniciação (CI) no polo de Castro Verde e outra, no mesmo polo, mas a frequentar o Regime/Curso Livre (CL), os quais tinham aulas nas segundas-feiras, nas quartas-feiras e nas quintas-feiras.

Na segunda parte do presente trabalho o mestrando expõe e relata o tema da mesma: *A música tradicional portuguesa: o Cante Alentejano como instrumento de aprendizagem da trompa na iniciação e no ensino básico*. Para este tema o mestrando criou materiais com base nas modas alentejanas, adaptando-as ao ensino da trompa desde a iniciação até o quinto grau de ensino. Este teve em conta a popularidade das mesmas, bem como a sua origem e dificuldade, de forma a facilitar o reconhecimento auditivo das melodias bem como a aprendizagem do instrumento.

Desta forma, o mestrando pretende criar materiais e/ou estratégias que podem ser desenvolvidas com os alunos, de forma a aprendizagem ser mais lúdica e aliciante para os mesmos, bem como colmatar ainda uma lacuna de falta de repertório nos graus intermédios do ensino do instrumento. Mas também, contribuir para a resolução de uma das maiores dificuldades que o mesmo apresenta na sua aprendizagem, ou seja, o controlo dos harmónicos que, por conseguinte, afeta a altura e precisão das notas. Com o auxílio do reconhecimento melódico e da vocalização das melodias que são trabalhadas, os alunos

conseguem ter um maior controlo desta problemática e ainda aprenderem o instrumento de uma forma mais aprazível, como o mestrando propõe neste trabalho.

Ainda nesta segunda parte, o mestrando faz uma abordagem dos aspetos que considera mais importantes, para uma maior compreensão do trabalho, fazendo assim a ligação entre o Cante Alentejano e a Trompa, seguindo-se da explanação da metodologia que o mesmo usou para a criação e aperfeiçoamento do material que consta em anexo nesta dissertação.

Finalmente, o presente documento termina com as conclusões, onde o mestrando apresenta as suas reflexões finais.

Parte I – Caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA) e Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (PESEVM)

Capítulo 1 – Caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo (CRBA)

1 – Caracterização da Instituição

O estágio curricular, realizado no âmbito da disciplina Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (PESEVM), teve lugar no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, adiante denominado CRBA, o qual se encontra sediado na cidade de Beja, no Baixo Alentejo.

O CRBA é uma Associação sem fins lucrativos, equiparada a Instituição de Utilidade Pública. Tal como consta no site oficial do CRBA, esta instituição foi 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 seguimento dos objetivos que orientaram o seu surgimento, o CRBA alicerçou a sua missão em três aspetos estratégicos, sendo eles o ensino vocacional das artes, outras atividades formativas e a dinamização e divulgação cultural.

No que respeita ao ensino vocacional das artes, o Conservatório desenvolve formação nas áreas da música e da dança, as quais são reconhecidas pelo Ministério da Educação.

Relativamente a outras atividades formativas, o CRBA é responsável pela organização e implementação de cursos de formação para instrumentistas do Alentejo, workshops nas áreas da música e da dança, clube de Jazz e música para 1ª Infância.

Em relação à área da dinamização e divulgação cultural, esta escola de artes promove atividades com alunos e professores em todo o Baixo Alentejo e coopera em atividades culturais organizadas por outras instituições.

O CRBA tem instituído, ao longo dos anos, um ensino de qualidade, visando proporcionar aos seus alunos formação adaptada à realidade, de modo a aprofundar a

cooperação institucional entre a instituição, os pais e os encarregados de educação, alargando o público das apresentações do mesmo e promovendo atividades extracurriculares.

1.1 – História

De acordo com o descrito na literatura, existia em Beja, desde o ano de 1955, uma delegação da Sociedade Pró Arte, fundada no Rio de Janeiro, no Brasil, em 1931, a qual organizou e promoveu, durante a sua existência, vários concertos que contaram com a presença de concertistas nacionais e estrangeiros.

Em 1980 a Sociedade Pró Arte foi extinta e, posteriormente, surge a Academia de Música do Centro Cultural de Beja. Esta academia foi fundada por iniciativa da Professora Ernestina Santana de Brito Pinheiro e pelo seu marido, o Dr. Augusto Luís Henriques Pinheiro, sendo que a Professora Ernestina, com formação superior na área da música, preparava, desde 1939, alunos para os exames do Conservatório Nacional de Lisboa. A recém-formada Academia de Música, era assim, a primeira escola de música da região, a qual obteve autorização provisória de funcionamento em 1988. A primeira direção pedagógica desta Academia era composta pela própria professora Ernestina Pinheiro, pela professora Ana da Conceição Domingues e pela professora Antónia Maria Pereira.

Apenas mais tarde, no ano de 1993, foi concedida a autorização definitiva de funcionamento do ensino básico e do ensino secundário de música nesta academia, a qual esteve na origem no Conservatório Regional do Baixo Alentejo.

Todo este percurso foi preponderante para a formação e dinamização da cultura, nesta esta região do país. Região esta, cuja população se encontrava (e encontra) dispersa, comparativamente com outras áreas, o que inevitavelmente está intimamente associado a pouco interesse e formação na área cultural, neste caso concreto, na área da música.

Assim, no dia 16 de março de 1995, no Auditório da Biblioteca Municipal de Beja, com a presença de todos os sócios fundadores, foi realizada a escritura pública de constituição do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, o qual tinha como objetivo o ensino de várias artes, para além das já lecionadas pela anterior Academia de Música do Centro Cultural de Beja. Nesse mesmo ano, a 5 de maio, a Associação do CRBA foi então divulgada em Diário da República, na 3ª série, nº 105, da página 7945. Com a posterior aprovação por parte do Ministério da Educação, o CRBA inicia a sua atividade letiva no ano

letivo de 1996/1997. Entretanto, até 1999, associaram-se a este projeto as Câmaras Municipais de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines.

Dada a precariedade e insuficiência das instalações do Centro Cultural de Beja, que já não respondiam condignamente ao aumento da população escolar que frequentava este estabelecimento escolar, houve a necessidade de mudar a sede do CRBA. Nesse sentido, em 2003, a sede do Conservatório passa para o nº 45-46 da Praça da República, em Beja, onde se mantém até hoje. Com a contribuição de fundos comunitários, o edifício de construção medieval da zona histórica da cidade foi reconstruído de modo a ser possível acolher uma população escolar de 400 alunos.

Sempre com a máxima de uma política de expansão que permita levar o ensino artístico a outras localidades da região e tendo em conta que muitos dos possíveis alunos não tinham possibilidade de se deslocar a Beja, o CRBA criou as secções de Moura e Castro Verde, as quais funcionam em imóveis cedidos pelas respetivas Câmaras Municipais.

Atualmente, o Conservatório conta com 10 Associados. (Conservatório Regional do Baixo Alentejo, s.d.)

1.2 – Instalações

Como referido anteriormente, as instalações da Sede do CRBA encontram-se, desde 2003, na Praça da República, nos nº 45 e 46, 7800-427, em Beja, capital de distrito do Baixo Alentejo.

Figura 1.1: Sede central, instalações do CRBA em Beja



Fonte: Retirado de <https://crba.edu.pt/sede-beja/>

O polo de Castro Verde está instalado na Fábrica das Artes, um edifício cedido pela Câmara Municipal, adaptado para escola em 2012, cuja morada é Rua Dr. António Francisco Colaço, nº 3, 7780-186, em Castro Verde. Possui infraestruturas para lecionar música e dança.

Figura 1.2: Instalações do CRBA em Castro Verde



Fonte: Retirado de <https://crba.edu.pt/seccao-castro-verde/>

No mesmo seguimento, o edifício onde funciona o CRBA em Moura, foi também cedido pela respetiva Câmara Municipal, sendo antigamente o “Café Cantinho”, o qual foi adaptado e transformado em escola em 2008. A sua morada é na Rua da República, nº 31, 7860-245, em Moura. Possui infraestruturas para lecionar música.

Figura 1.3: Instalações do CRBA em Moura



Fonte: Retirado de <https://crba.edu.pt/seccao-moura/>

Em qualquer uma das instalações referidas, as salas foram adaptadas de modo a possuírem tratamento acústico e térmico, boa iluminação natural e artificial, climatização, material didático, acesso à internet e sistemas de reprodução de som.

Relativamente aos seus auditórios, o de Beja tem capacidade para 70 pessoas, o de Castro Verde para 80 pessoas e o de Moura para 60 pessoas. Qualquer um dos edifícios conta com salas de aulas de conjunto, salas para aulas de instrumento e biblioteca.

Todas estas informações foram retiradas do Projeto Educativo (PE) do CRBA, presente no site oficial do mesmo. (CRBA, 2022)

1.3 – Organização

Como referido no Projeto Educativo, documento disponibilizado no site oficial, o CRBA “é uma associação sem fins lucrativos, constituída por oito Municípios movidos pelo interesse comum na atividade do Ensino Escolar Artístico, na multiplicidade dos seus aspetos”. (CRBA, 2022, p. 11)

A administração e gestão do Conservatório é assegurada por órgãos próprios, aos quais cabe cumprir e fazer cumprir os princípios e objetivos pretendidos.

Em termos organizacionais, o CRBA apresenta os seguintes Corpos Sociais: Assembleia Geral, Conselho de Administração e Conselho Fiscal.

De acordo com o Artigo 17º dos estatutos do CRBA, a “Assembleia-geral é constituída por todos os associados referidos no art.º 5.º, isto é: pelos associados efetivos e fundadores, na plenitude dos seus direitos estatutários, representados por quem tenha, para tanto, competência legal ou mandato bastante.” (CRBA, 2021, p. 7)

Nesse mesmo documento é referido que os associados são designados por Membros da Assembleia Geral.

Igualmente de acordo com os estatutos, mas neste caso fazendo referência ao Artigo 26º, “o Conselho de Administração é constituído por um Presidente, um Secretário e um Vogal. Estes cargos serão assumidos pelas Instituições ou entidades eleitas, por meio dos seus representantes.” (CRBA, 2021, p. 9)

O Conselho de Administração é então o corpo social responsável pela nomeação do Diretor Executivo e tem como funções:

- Realizar os objetivos do Conservatório;
- Exercer a sua administração e gestão;
- Promover a efetivação das deliberações da Assembleia Geral;
- Representar o Conservatório em juízo e fora dele.

Por sua vez, de acordo com o Artigo 31º dos estatutos do CRBA, “ao Conselho Fiscal compete exercer a fiscalização interna da Associação designadamente:

- Zelar pelo cumprimento da Lei e destes Estatutos;
- Dar parecer sobre o orçamento, o relatório e as contas de gerência, bem como outros assuntos submetidos à sua apreciação, como celebração de contratos ou acordos de

cooperação, associação ou patrocínio, bem como capitalização de fundos e pedidos de empréstimo;

- Verificar os fundos em caixa e depósitos, bem como demais valores patrimoniais;
- Verificar a regularidade dos livros, registos e documentos de suporte contabilístico;
- Elaborar relatórios da sua ação de fiscalização; 6. Solicitar aos outros corpos sociais e de gestão, elementos que considere necessários ao exercício da sua competência.”(CRBA, 2021, p. 10)

Para além dos Corpos Sociais, o CRBA conta ainda com a colaboração de Órgãos Escolares Especializados, tal como consta no Capítulo XI dos estatutos do mesmo, de modo a tornar mais eficaz o cumprimento dos seus objetivos e para promover uma melhor e mais próxima gestão escolar. Os Órgãos Escolares Especializados são nomeados de acordo com o Artigo 32º dos referidos estatutos e são o Diretor Executivo, a Direção Pedagógica e o Conselho Pedagógico.

De acordo com os mesmos estatutos, o Conselho de Administração, cujas funções foram referidas acima, é então também responsável pela nomeação do Diretor Executivo, o qual responde pela gestão patrimonial, administrativa, pedagógica e cultura do Conservatório. O Diretor Executivo do CRBA é o Dr. Mauro Dilema. Ao Diretor Executivo é exigido que tenha adquirido experiência profissional e de direção, também em âmbitos multidisciplinar e internacionais, nos sectores da formação, produção musical ou investigação e que tenha comprovada atividade artística, a nível nacional ou internacional, na área da música, dança, teatro ou artes plásticas.

O Conselho de Administração aprova ainda a Direção Pedagógica, cujas competências dizem respeito à Gestão das Atividades Escolares e Culturais, as quais se encontram previstas no Regulamento Interno do CRBA.

Paralelamente, e passando a citar o descrito no Artigo 34º dos estatutos do CRBA, “o Conselho Pedagógico é o órgão consultivo de coordenação e supervisão pedagógica e orientação educativa do Conservatório, nomeadamente nos domínios pedagógico-didáticos, da orientação e acompanhamento dos alunos e da formação inicial e contínua do pessoal docente e não docente.”

Tal como os anteriores Órgãos Escolares Especializados, as competências do Conselho Pedagógico também se encontram descritas no Regulamento Interno do CRBA, assim como a constituição e normas de funcionamento do mesmo.

1.4– Missão e objetivos

Em concordância com o Artigo 3º do Capítulo I dos estatutos do CRBA, “é objetivo fundamental do Conservatório promover e manter nas melhores condições a realização de atividades escolares, nomeadamente pela lecionação de cursos de ensino escolar artístico, nas áreas da música, da dança, do teatro, das artes plásticas ou outras, segundo as vias e regimes previstos na Lei e os planos e programas de estudo oficiais ou próprios, mediante a autorização legal competente.” (CRBA, 2021, p. 3)

Considera-se como missão de uma organização o seu próprio propósito, ou seja, aquilo que justifica a sua existência e a sua função na sociedade, o conjunto de valores e princípios que lhe são próprios e que definem a sua identidade no contexto económico e social em que atua.

Por outro lado, a visão diz respeito a uma ambição, um ideal, a manifestação de para onde se pretende ir, isto é, um fator de mobilização.

Posto isto, a missão e a visão de uma instituição são os principais elementos da sua cultura organizacional.

Desta forma, e de acordo com o documento “Projeto Educativo 2022-2025”, o CRBA propõe-se:

- “Primar por um ensino de excelência, através de uma avaliação contínua cada vez mais rigorosa;
- Promover um ensino de qualidade nas suas múltiplas vertentes: artística, humanística, cultural, científica e tecnológica;
- Educar para a cidadania, mobilizando os jovens para uma atitude ativa e interventiva, de modo a criar cidadãos com sentido de responsabilidade social, cultural e ambiental, que lhes permita terem um papel de relevo no seu futuro;
- Proporcionar aos alunos uma formação adaptada à realidade atual, contribuindo assim para uma geração mais e melhor preparada para assumir os desafios do futuro;
- Alargar o conhecimento dos alunos às demais áreas artísticas;
- Apoiar e aconselhar os alunos, durante a sua formação, sobre a forma mais eficaz de iniciarem a sua vida profissional ou, de aprofundarem os seus estudos, potenciando assim os níveis de empregabilidade destes, quer no país, quer no estrangeiro;
- Promover o reconhecimento Nacional do Conservatório Regional do Baixo Alentejo;
- Promover o Conservatório enquanto destino de alunos de outras partes do País;

- Promover formas de financiamento das atividades, utilizando o potencial performativo, assim como os recursos materiais, humanos e logísticos da escola;
- Alargar o público das apresentações da Escola, nomeadamente entre a comunidade envolvente;
- Desenvolver atitudes e comportamentos que melhorem as relações pessoais entre os elementos da comunidade educativa;
- Aprofundar a cooperação institucional entre a Escola e os Pais e Encarregados de Educação com vista a uma formação mais abrangente;
- Aprofundar a relação institucional com os representantes das autarquias, com assento no Conselho Geral, Diretores, Professores e Alunos das escolas da área envolvente, assim como outras instituições a identificar na área de implantação da Escola;
- Melhorar a interação e a transdisciplinaridade, tanto entre as disciplinas da Formação Geral, como entre estas e as da Formação Artística;
- Estudar as necessidades e definir as prioridades na atualização dos Professores das diferentes áreas;
- Incentivar uma formação contínua adequada dos Assistentes Técnicos e Operacionais, de modo a garantir a qualidade dos serviços e o bem-estar da comunidade escolar;
- Promover um conjunto de atividades extracurriculares no âmbito de todas as disciplinas, na organização de visitas de estudo que incluam espetáculos de dança e música, durante o ano letivo;
- Proporcionar apoio pedagógico acrescido, em horário letivo, aos alunos que dele necessitem;
- Continuar a desenvolver atividades no gabinete de apoio aos alunos finalistas, de modo a proporcionar meios de procurarem as melhores condições de trabalho, tanto no país como no estrangeiro;
- Promover encontros entre personalidades nacionais e internacionais de reconhecida competência, que possibilitem o contacto dos nossos alunos com outras realidades e formas de expressão artística;
- Fomentar a participação dos nossos alunos em concursos nacionais e internacionais, tanto na área de formação artística, como na de formação geral;
- Consolidar e alargar protocolos no âmbito do mecenato e do intercâmbio cultural;

- Abrir os espaços da Escola a Associações que pretendam realizar, em períodos de interrupção letivas, cursos das áreas artísticas e culturais dirigidos à comunidade;
- Incentivar a apresentação de trabalhos dos alunos junto da comunidade envolvente;
- Alargar a ação do Gabinete de Psicologia, de modo a acompanhar e orientar os alunos na Escola.” (CRBA, 2022, pp. 16-17)

1.5 - Oferta formativa

De acordo com “Projeto Educativo 2022-2025”, disponibilizado pelo CRBA, o mesmo é um “documento aberto e dinâmico, no sentido em que se deve ajustar às sucessivas transformações e exigências da realidade e da sociedade envolventes, pelo que se preveem revisões e atualizações periódicas”, sendo que “a revisão e atualização deste Projeto são da responsabilidade e competência da Direção Pedagógica”. Posto isto, “o referido grupo tem a incumbência de avaliar a conformidade do desenrolar da operação com as orientações de partida, na elaboração de relatórios, com propostas de intervenção e reflexão. O objetivo da avaliação é a reestruturação do Projeto”. (CRBA, 2022, p. 18)

Apesar de o horizonte cultural dos dias de hoje ser complexo e estar a ser inundado numa abundância de informações, é certo que não existem sociedades democráticas que vivam e progridam sem o culto da arte. Crescer com a arte é claramente partilhar o dom de uma linguagem que aproxima o que é distante e diverso num mundo globalizado, mas multicultural.

Nesta perspetiva, frequentar uma escola, seja ela qual for, não pode significar apenas adquirir noções e conhecimentos, mas “aprender a aprender”, ou seja, adquirir os meios para perseguir uma aprendizagem permanente e para poder participar de forma crítica e consciente para a vida social, favorecendo um sentido de cidadania.

Assim, assumindo-se o CRBA como uma Escola Artística de elevado nível técnico e artístico, pressupõe a concretização do seu Projeto Educativo não só no momento atual, mas também a sua projeção futura. De acordo com o referido projeto, a “continuidade educativa e didática é o ponto de partida do processo formativo”, já que “promove a progressão gradual e o desenvolvimento do aluno desde os cursos para a primeira infância até o 12º ano de escolaridade, num projeto unitário e consciente”.

Nessa mesma ordem de pensamento, existe a máxima necessidade de colaboração entre os principais interlocutores, os quais constituem a comunidade educativa.

Desta forma, e citando o “Projeto Educativo 2022-2025”, o CRBA:

- “Assume o papel educativo e formativo;
- Programa a atividade escolar;
- Tem em conta dos ritmos de aprendizagem e do desenvolvimento do aluno;
- Informa, relaciona, comunica e colabora com as famílias”.

Paralelamente, e citando o mesmo documento, as famílias:

- “Têm o direito/dever de conhecer o projeto educativo;
- Têm o direito/dever de conhecer o processo formativo do seu educando;
- Têm o direito/dever de participar nas reuniões com os professores;
- Colaboram com o CRBA na ação educativa e formativa do seu educando”.

Por fim, mas não menos importante, o aluno:

- “Tem o direito de ser respeitado como pessoa pelos seu pares e pelos adultos que se ocupam dele;
- Tem o direito/dever de conhecer o pacto formativo;
- Tem o direito/dever de portar-se responsabilmente para as outras pessoas e para as coisas;
- Tem o direito de compreender o significado de eventuais repreensões diretas a corrigir eventuais comportamentos inadequados sem pôr em causa e/ou perturbar o valor da sua pessoa;
- Tem o direito/dever de desenvolver conscienciosamente as regras da convivência”.(CRBA, 2022, p. 22)

Relativamente ao corpo docente do CRBA, este é constituído atualmente por 34 docentes qualificados, os quais se encontram distribuídos pelos três polos, nas áreas da música e da dança, as duas artes performativas nas quais o CRBA desenvolve formação no ensino artístico especializado, ambas reconhecidas pelo Ministério da Educação.

Em relação ao corpo discente, no ano letivo 2021/2022 frequentaram o CRBA um total de 668 alunos distribuídos pelos três polos.

No curso de música são disponibilizados os seguintes instrumentos:

- Flauta Transversal;
- Clarinete;
- Saxofone;
- Fagote;
- Trompete;
- Trompa;
- Trombone;
- Tuba;
- Guitarra;
- Violino;
- Viola;
- Violoncelo;
- Piano;
- Precursão;
- Canto.

No que diz respeito ao curso de dança, o CRBA tem ao seu dispor a seguinte oferta formativa:

- Técnicas de dança;
- Técnicas de dança clássica;
- Técnicas de dança contemporânea;
- Dança clássica;
- Dança contemporânea;
- Dança criativa;
- Expressão criativa;
- Música;
- Práticas complementares de dança e música.

Relativamente aos níveis de aprendizagem, o plano de estudos do curso de música do CRBA encontra-se organizado como representado na tabela seguinte:

Tabela 1.1: Níveis de aprendizagem do curso de música do CRBA

Pré-escolar	Para crianças dos 3 aos 5 anos
Iniciação	Para crianças a frequentar o 1º ciclo do ensino regular
Básico	Para jovens e adultos a frequentar os 2º e 3º ciclo do ensino regular
Secundário	Para jovens e adultos a frequentar o ensino secundário – do 10º ao 12º ano

A título de explicação, o nível de ensino Básico corresponde aos níveis de aprendizagem do 1º ao 5º grau, e o nível de ensino Secundário corresponde aos níveis de aprendizagem do 6º ao 8º grau.

Relativamente ao curso de dança, o plano de estudos do CRBA está organizado da seguinte forma:

Tabela 1.2: Níveis de aprendizagem do curso de dança do CRBA

Crianças	Pré-escolar - para crianças dos 3 aos 5 anos
	Iniciação - para crianças a frequentar o 1º ciclo do ensino regular
Jovens e Adultos	Básico - para jovens e adultos a frequentar os 2º e 3º ciclo do ensino regular
	Secundário - para jovens e adultos a frequentar o ensino secundário
	Cursos livres

Paralelamente ao exposto, existem no CRBA três regimes de frequência, sendo eles o Regime Articulado, o Regime Supletivo e o Regime Livre.

O Regime Articulado caracteriza-se, tal como o nome indica, pela articulação entre o ensino artístico especializado e a escola. Tanto está disponível nos níveis de aprendizagem básico e secundário do curso de música, assim como no nível básico do curso de dança. As disciplinas referentes ao curso de música ou ao curso de dança são lecionadas por docentes do CRBA, as quais integram o currículo da escola regular, o que faz com que as atividades letivas decorram nos dois estabelecimentos de ensino. Desta forma, o CRBA e as escolas articulam os respetivos horários, de modo que não haja nem sobreposição de disciplinas nem

excesso de carga horária. É de salientar que neste regime de frequência os alunos não realizam qualquer pagamento de propina, uma vez que se trata de um regime financiado pelo Ministério da Educação.

No Regime Supletivo, os discentes frequentam as disciplinas do curso de música no CRBA, independentemente da sua idade ou ano escolar em que estão matriculados, sendo que o mesmo está disponível para os níveis de ensino básico e secundário dos cursos de música.

Já no Regime Livre (ou Curso Livre, como é habitualmente designado), os alunos frequentam qualquer atividade ou disciplina, sem que haja necessidade de cumprir um plano de estudos ou programa oficial.

De acordo com a informação recolhida, a maioria dos alunos do CRBA frequenta o Ensino Básico Articulado, de cariz gratuito. Por norma, a mudança de ciclo de ensino, está associada a um número relevante de abandono do percurso do ensino artístico, pelo que o CRBA está a realizar esforços no sentido de criar estratégias para minimizar este abandono dos alunos, motivando os mesmos a finalizar este tipo de ensino.

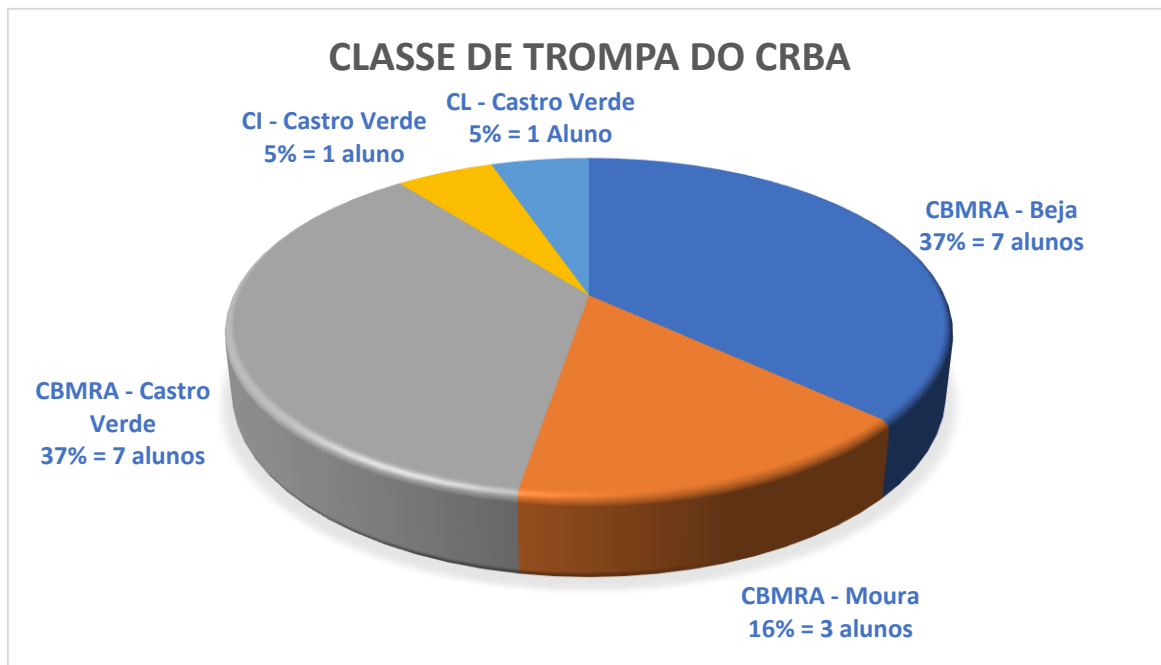
1.6 – A classe de trompa do CRBA

A classe de trompa do CRBA surgiu com o início da atividade do mesmo, no ano de 1996, a qual foi formada pelo professor Jorge Barradas. Com base nos dados fornecidos pelo CRBA, esta classe, no ano letivo de 2021/2022 era composta por dezanove alunos, os quais estão dispersos pelos diferentes polos.

No âmbito da PESEVM, o mestrando teve como Orientador Cooperante o Professor Jorge Barradas, o qual iniciou os seus estudos musicais na Banda da Academia de Música Eborense, passando pela Escola Profissional de Música de Évora e pela Universidade de Évora, onde realizou a sua licenciatura em Trompa. Atualmente, o professor Jorge Barradas leciona a classe de trompa do CRBA, onde ocupa o lugar de Diretor Pedagógico desde 2007.

Desta forma, o mestrando trabalhou no seio da classe de trompa do professor Jorge Barradas, colaborando com dezassete alunos do Curso Básico de Música em Regime de Articulado (CBMRA) nos polos de Beja, Castro Verde e Moura e uma aluna do Curso de Iniciação (CI) no polo de Castro Verde e outra, no mesmo polo, mas a frequentar o Regime/Curso Livre (CL).

Gráfico 1.1: Distribuição dos alunos da classe de trompa do CRBA por cursos e polos



Capítulo 2 – Relatório de Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional da Música (PESEVM)

2.1 – Práticas Educativas

Neste capítulo será relatada a matéria mais relevante para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do projeto de tese, respeitante à prática de lecionação experienciada pelo relator durante a PESEVM.

2.2 – Organização da PESEVM

A unidade curricular Prática de Ensino Supervisionada no Ensino Vocacional de Música é a disciplina que constitui o estágio. A mesma faz parte do Plano de Estudos do Mestrado em Ensino da Música e pertence ao elenco de disciplinas do 1º Semestre e é a única disciplina do 2º semestre referente ao 2º ano deste ciclo de estudos.

Como já foi referido pelo mestrando, esta unidade curricular foi desenvolvida no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, na classe do Professor Jorge Barradas, no período do calendário letivo compreendido entre 4 de outubro de 2021 e 29 de junho de 2022.

Durante este período o mestrando deve cumprir o número de horas previstas no regulamento da PESEVM, completando três aspetos:

- **Aulas assistidas** - trabalho que consiste na observação das aulas lecionadas pelo Orientador Cooperante aos alunos acima descritos;
- **Aulas lecionadas** - onde o mestrando deve lecionar um determinado número de aulas aos alunos da classe do Orientador Cooperante, as quais devem ser supervisionadas. Parte destas aulas também são assistidas pelo Orientador, em três momentos diferentes, previamente agendadas, sendo o primeiro no decorrer do 1º semestre e os restantes no 2º semestre;
- **Atividades escolares** - aqui constam todas as atividades realizadas pela Escola Cooperante nas quais o mestrando pode participar observando ou cooperando nas atividades, como por exemplo, audições, masterclasses e provas finais.

Tendo em conta o regulamento das unidades curriculares acima mencionadas, o mestrando deve realizar pelo menos um total de 85 (oitenta e cinco) horas de estágio no 1º

semestre e de 212 (duzentas e doze) horas no 2º semestre. Distribuição essa que se encontra na tabela 3, abaixo apresentada:

Tabela 2.1: Distinção de carga horária do estágio, por semestre e por tipo de aula/atividade

	Aulas Assistidas	Aulas Lecionadas	Atividades Escolares	Total de Horas
1º Semestre	68 horas	6 horas	8 horas	82 horas
2º Semestre	172 horas	18 horas	20 horas	210 horas
Total de horas ao longo do ano letivo	240 horas	24 horas	28 horas	292 horas

2.3 – Atividades desenvolvidas ao longo do Ano Letivo

Como consta no ponto 2.2 “Organização da PESEVM”, para além das aulas, o mestrando também participou nas atividades abaixo referidas, as quais foram organizadas pelo CRBA ou pelo Prof. Jorge Barradas. Estas atividades constam na planificação acima apresentada, fazendo parte do Plano Educativo 2021/2022 do CRBA ou realizadas no âmbito da preparação e formação dos alunos.

- Concerto “Uma noite em Viena”, 10 de dezembro de 2021, Pax Júlia, Beja;
- Audição Geral do CRBA, 13 de dezembro de 2021, Moura;
- Espetáculo Primavera, 9 de abril de 2022, Pax Julia, Beja;
- Audição da Classe de Trompa do CRBA, 30 de maio de 2022, Moura;
- Audição da Classe de Trompa do CRBA, 2 de junho de 2022, Castro Verde;
- Audição Geral do CRBA, 6 de junho de 2022, Moura;
- Audição Geral do CRBA, 8 de junho de 2022, Castro Verde;
- Audição Geral do CRBA, 15 de junho de 2022, Beja;
- Cine Concerto, 24 de junho de 2022, Pax Julia, Beja.

2.4 – Alunos acompanhados na PESEVM

Para contextualizar, deixa-se a seguinte informação: resultado de questões protocolares entre a Universidade de Évora e as escolas cooperantes não foi possível iniciar a PESEVM no início do ano letivo, mas apenas em outubro. Derivado desta situação, o mestrando não assistiu às primeiras aulas de instrumento de todos os alunos. Assim, a informação/conhecimento existente sobre a realidade do início das aulas deveu-se à explicação que o professor da classe facultou, relativamente aos conteúdos abordados e ao desempenho dos alunos.

Portanto, com a classe de trompa acima referida, o mestrando e autor do presente relatório, concretizou a sua PESEVM no CRBA, durante o ano letivo 2021/2022. No seguimento da PESEVM, o mestrando realizou um relato específico da prática educativa executada no estágio, o qual está exposto num capítulo próprio posterior, apresentado neste documento.

De seguida, será apresentado um retrato académico dos alunos da classe do Professor Jorge Barradas que foram acompanhados para a concretização da PESEVM.

Da classe referida, o mestrando pôde acompanhar 19 (dezanove) alunos, sendo 10 (dez) sexo masculino e 9 (nove) do sexo feminino. Destes alunos, 18 (dezoito) pertencem ao Regime Articulado e estão distribuídos por dois dos quatro níveis de aprendizagem abrangidos pelo CRBA. Uma aluna pertence ao Regime/Curso Livre de frequência. Assim sendo:

- Nível de Iniciação Musical – 1 (um) aluno;
- Nível Básico de Música – 17 (dezassete) alunos;
- Curso Livre de Música – 1 (um) alunos.

Destes alunos todos, o mestrando trabalhou mais aprofundadamente com seis deles, os quais os identificou com letras do alfabeto de “A” a “F” por uma questão de proteção de dados e privacidade. Deste modo, o mesmo irá apresentar retratos individuais dos alunos referidos, de forma a fornecer dados relevantes face aos objetivos do presente documento e em termos de percurso de aprendizagem.

2.4.1 – Aluna A

A aluna A tem 9 (nove) anos, frequenta o Nível de Iniciação em Música do CRBA no polo de Castro Verde e iniciou o estudo da trompa no presente ano letivo. Iniciou os seus estudos de música por gosto próprio, resultado de antecedentes familiares, os quais também tocavam trompa.

Desde o início, aluna mostrou-se muito participativa e bastante atenta, fazendo com que a sua vontade de aprender fosse notória, o que aliado às facilidades apresentadas, a mesma tem ótimas condições para uma excelente evolução.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, as quais decorriam às quartas-feiras, das 17h30 às 18h15. Normalmente, as mesmas eram divididas em duas partes. Na primeira parte procedia-se ao aquecimento e à execução de exercícios técnicos para a base na iniciação da trompa. Na segunda parte da aula eram executados exercícios em estudo dos métodos, bem como pequenas obras abaixo referidas na tabela 4.

Nas primeiras aulas, foram abordados aspetos técnicos da iniciação ao instrumento, incluindo a emissão de som no bocal e, posteriormente, no próprio instrumento, onde, gradualmente, surgiram as notas musicais e as séries de harmónicos.

Seguidamente, a aluna iniciou a aprendizagem das escalas maiores até 1 (uma) alteração e os seus respetivos arpejos, alguns estudos de métodos para iniciação da trompa mencionados na tabela 2.2, fazendo assim com que a mesma tivesse uma motivação extra para aprender o instrumento, bem como a fomentação do gosto pelo estudo do mesmo.

Finalmente, a aluna iniciou o estudo de peças também referidas na tabela seguinte, trabalhando com acompanhamento de piano e playalong, estudando e interpretando algumas das mesmas não só nas aulas bem como nas audições.

A aluna A teve uma evolução notória no que diz respeito à sonoridade, ao registo do instrumento e ainda na precisão do seus ataques, apresentando aptidão para a execução do instrumento.

Tabela 2.2: Material didático desenvolvido pela aluna A ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pela aluna A ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Iniciação ao Estudo da Trompa – R. Matosinhos Peça: Can you feel the love tonight – E. John

2º Período	Métodos: Iniciação ao Estudo da Trompa – R. Matosinhos Peça: Titanic, J. Horner
3º Período	Métodos: Starter Studies for horn - Philip Sparke Peça: Jurassic Park, J. Williams

2.4.2 – Aluna B

A aluna B tem 10 (dez) anos, frequenta o 1º Grau do Nível Básico do curso de Música do CRBA no polo de Castro Verde e iniciou o estudo da trompa no ano letivo transato (portanto, 2020/2021). A aluna iniciou o ensino de trompa por gosto pessoal e integra também a banda filarmónica da sua localidade.

Desde o início que se mostrou participativa e bastante atenta, o que tornou notória a sua vontade por aprender. No entanto, a sua timidez aliada às poucas palavras e algumas dificuldades apresentadas, fizeram com que a sua evolução fosse mais tardia.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, as quais decorriam às quartas-feiras, das 14h30 às 15h15. Habitualmente e as mesmas eram divididas em duas partes. Na primeira parte procedia-se ao aquecimento e à execução de exercícios técnicos para a base da aprendizagem da trompa. Já na segunda parte da aula eram executados exercícios em estudo dos métodos, bem como pequenas obras/peças abaixo referidas na tabela 2.3.

Numa fase inicial, foram trabalhados aspetos técnicos do instrumento, bem como a emissão de som no bocal quer no próprio instrumento, ganhando assim gradualmente um controlo do mesmo e das séries de harmónicos.

Posteriormente, a aluna continuou a aprendizagem das escalas maiores com 3 (três) alterações e os seus arpejos e alguns estudos de vários métodos para a trompa, abaixo referidos na tabela 2.3. Estes que eram sempre escolhidos de forma que a mesma fosse superando as suas dificuldades, tivesse uma motivação extra para aprender o instrumento bem como ganhar mais gosto pelo estudo do mesmo.

Por fim, a aluna trabalhou com acompanhamento de piano e *playalong*, estudando e interpretando algumas peças adequadas ao seu nível, não só nas aulas bem como nas audições. A mesma teve uma boa evolução e conseguiu superar a maioria das dificuldades

que apresentava inicialmente, nomeadamente o à vontade e a naturalidade com que executava o instrumento, sem qualquer receio ou mesmo nervosismo.

Tabela 2.3: Material didático desenvolvido pela aluna B ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pela aluna B ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Iniciação ao Estudo da Trompa – R. Matosinhos Peça: Air - P. Botma
2º Período	Métodos: Iniciação ao Estudo da Trompa – R. Matosinhos Peça: Let's Rock, P. Botma
3º Período	Métodos: Starter Studies for horn - Philip Sparke Peça: The Water is Wide, B. Boyd

2.4.3 – Aluno C

O aluno C tem 11 (onze) anos, frequenta o 2º Grau do Nível Básico de Música do CRBA no polo de Castro Verde e este já é o seu terceiro ano de estudo da trompa. O mesmo adquiriu interesse pelo instrumento pelo seu irmão, também aluno de trompa no CRBA. O aluno C integra a banda filarmónica da sua localidade.

O aluno mostrou-se sempre muito tímido, desde o início. Esta situação dificultou a perceção do seu estado emocional para as dificuldades apresentadas, o que fez com que a sua evolução fosse muito limitada. No entanto, é de ressaltar que sempre se mostrou muito atento.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, as quais decorriam às quartas-feiras, das 16h45 às 17h30. Normalmente, as mesmas eram divididas em três partes. Na primeira parte procedia-se ao aquecimento e à execução de escalas. Na segunda parte da aula, o aluno executava exercícios técnicos e estudos para a aprendizagem da trompa. E por fim, na terceira parte da aula, eram executadas pequenas obras referidas na tabela seguinte.

Primeiramente, foram trabalhados aspetos técnicos do instrumento, bem como a emissão de som no bocal quer no próprio instrumento, o que promoveu um maior controlo do mesmo e das séries de harmónicos.

Seguidamente, o aluno seguiu a aprendizagem das escalas maiores, bem como as suas relativas menores até 4 (quatro) alterações e os seus arpejos e também as escalas cromáticas. Para além disso, também foram executados estudos de vários métodos para a trompa mencionados na tabela 2.4. Os estudos foram sempre selecionados de forma que o aluno superasse as suas dificuldades, tivesse um melhor desenvolvimento e uma motivação extra para aprender o instrumento, com o intuito de adquirir ainda mais gosto pelo estudo do mesmo.

Finalmente, o aluno trabalhou peças com acompanhamento de piano, estudando e interpretando algumas das mesmas não só nas aulas bem como nas audições do CRBA.

O aluno teve, não só, uma evolução significativa a nível do instrumento, assim como uma boa evolução em termos de personalidade, o que permitiu assim superar algumas das dificuldades que apresentava.

Tabela 2.4: Material didático desenvolvido pelo aluno C ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pelo aluno C ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Sonatina, J. Wolf.
2º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Chariots of Fire, Vangelis
3º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Lament, G. Handell

2.4.4 – Aluna D

A aluna D tem 13 (treze) anos, frequenta o 3º Grau do Nível Básico do Curso de Música do CRBA no polo de Beja e este já é o seu quarto ano de estudo da trompa. A aluna adquiriu interesse pelo instrumento sem qualquer influencia exterior e o seu o gosto pelo estudo de música era bastante evidente.

A aluna sempre se revelou calma e atenta, mas muito à vontade, o que facilitou a interação nas aulas, tornando mais fácil a resolução das dificuldades apresentadas. Tudo isto, refletiu-se numa evolução notória.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, as quais decorriam às terças-feiras, das 16h00 às 16h45. Por norma, as suas aulas eram divididas em três partes. Na primeira parte procedia-se ao aquecimento e à execução de escalas. Na segunda parte da aula eram executados exercícios técnicos e estudos para a aprendizagem da trompa. Por último, na terceira parte da aula eram executadas obras, as quais estão mencionadas na tabela 2.5, abaixo apresentada.

No início do ano letivo, foram trabalhados aspetos técnicos do instrumento, bem como a ligação sonora do bocal com o próprio instrumento, de modo a permitir que a aluna adquirisse maior controlo do mesmo, das séries de harmónicos bem como o controlo dos ataques das notas.

Seguidamente, a aluna deu continuidade à aprendizagem das escalas maiores, bem como as suas relativas menores até 6 (seis) alterações e os seus arpejos com inversões e também as escalas cromáticas. Para além de tudo isto, também eram executados estudos de vários métodos para a trompa, os quais estão referidos na tabela 2.5. Os estudos foram sempre selecionados de forma a trabalhar as dificuldades da aluna, bem como melhorar o seu desenvolvimento e manter a mesma motivada na aprendizagem do instrumento, promovendo o aumento do gosto pelo estudo da trompa.

A aluna trabalhou ainda peças com acompanhamento de piano, interpretando algumas das mesmas não só nas aulas bem como nas audições.

Por fim, salienta-se que a aluna D teve uma boa evolução no instrumento. Paralelamente, revelou também uma evolução notória em termos de personalidade a tocar, conseguindo assim afirmar-se e superar as dificuldades que apresentava.

Tabela 2.5: Material didático desenvolvido pela aluna D ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pela aluna D ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Lament, G. Handell
2º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Sonatina, J. Wolf
3º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Sonata nº 1 - R. Matosinhos

2.4.5 – Aluno E

O aluno E tem 14 (catorze) anos, frequenta o 4º Grau do Nível Básico de Música do CRBA no polo de Moura e este já é o seu quinto ano de estudo da trompa. O aluno adquiriu interesse pelo instrumento por si mesmo, mas, o gosto pelo estudo de música foi fomentado por iniciativa dos seus encarregados de educação, os quais sempre quiseram estudar música e nunca tiveram essa oportunidade na sua juventude.

Desde o início das aulas que o aluno se mostrou muito à vontade, mas muito falador e pouco atento, dificultando assim mantê-lo focado nas aulas, o que se refletiu na resolução das dificuldades apresentadas.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos, as quais decorriam às segundas-feiras, das 15h45 às 16h30. Normalmente as mesmas eram divididas em três partes. Na primeira parte procedia-se ao aquecimento e à execução de escalas. Na segunda parte eram executados exercícios técnicos e estudos para a aprendizagem da trompa. E na terceira parte da aula eram executadas obras (referidas na tabela 2.6).

Numa fase inicial, foram trabalhados aspetos técnicos do instrumento, bem como a ligação sonora do bocal com o próprio instrumento, de modo a ganhar maior controlo do mesmo, das séries de harmónicos, de expansão de registo, de densidade sonora, bem como o controlo dos ataques das notas.

Seguidamente, o aluno deu continuidade à aprendizagem das escalas maiores, bem como as suas relativas menores com todas as alterações, executando algumas delas com 2 (duas) oitavas, os seus arpejos com inversões e também as escalas cromáticas. Para além disso, também foram executados estudos de vários métodos para trompa, os quais estão mencionados na tabela seguinte. Os estudos eram sempre escolhidos de forma a trabalhar as dificuldades do aluno, bem como melhorar o seu desenvolvimento, com o intuito de o manter motivado na aprendizagem do instrumento, tentando aumentar o gosto pelo estudo do mesmo.

Finalmente, o aluno trabalhou peças com acompanhamento de piano, interpretando algumas das mesmas em contexto de aulas, assim como nas audições.

O aluno E teve uma evolução significativa no instrumento. Por outro lado, teve também uma boa evolução no que diz respeito ao contexto de sala de aula, conseguindo assim superar algumas dificuldades que apresentava ao início e que foram surgindo ao longo do ano letivo.

Tabela 2.6: Material didático desenvolvido pelo aluno E ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pelo aluno E ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Sonata n.º 1 - R. Matosinhos
2º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Suite n.º 1 (1º andamento) - R. Matosinhos
3º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: Suite n.º 1 – R. Matosinhos

2.4.6 – Aluno F

A aluna F tem 14 (catorze) anos, frequenta o 5º Grau do Nível Básico do Curso de Música do CRBA no polo de Castro Verde e este já é o seu sexto ano de estudo da trompa. A aluna desenvolveu interesse pelo instrumento por frequentar a banda filarmónica da sua localidade, onde os seus encarregados de educação eram também executantes, mas de outros instrumentos. Nesse contexto e com o aumento do gosto pelo instrumento, a aluna pretendeu aumentar os seus estudos de música para além da banda filarmónica.

A aluna sempre se mostrou muito à vontade, participativa, atenta e com muita vontade de aprender e evoluir, o que facilitou o decorrer das aulas, o que se refletiu como uma mais-valia para a resolução das dificuldades apresentadas.

As suas aulas tinham a duração de 45 (quarenta e cinco) minutos as quais decorriam às quintas-feiras, das 16h45 às 17h30. Por norma, as mesmas eram divididas em três partes. Na primeira parte da procedia-se ao aquecimento e à execução de escalas. Na segunda parte executavam-se exercícios técnicos e estudos para a aprendizagem da trompa. No final da aula, na terceira da mesma, eram executadas as obras mencionadas na tabela 2.7.

Inicialmente, foram trabalhados aspetos técnicos do instrumento, bem como a ligação sonora do bocal com o próprio instrumento. Isto permitiu que a aula adquirisse maior controlo do mesmo, das séries de harmónicos, de expansão de registo, de densidade sonora, de controlo dos ataques das notas, bem como de melhorar a forma de respirar.

De seguida, a aluna deu continuidade à aprendizagem das escalas maiores, assim como as suas relativas menores com todas as alterações, executando a maioria delas com 2

(duas) oitavas, os seus arpejos com inversões e também as escalas cromáticas. Para além disso, também foram executados estudos de vários métodos para trompa, descrito na tabela seguinte. Os estudos que foram selecionados permitiram trabalhar as dificuldades da aluna, melhorando o seu desenvolvimento. Tudo isto fez com que a mesma se mantivesse motivada na aprendizagem do instrumento, adquirindo ainda mais gosto pelo estudo do mesmo.

Finalmente, a aluna trabalhou peças com acompanhamento de piano, interpretando algumas das mesmas não só nas aulas, bem como em audições do CRBA.

A aluna teve uma evolução notória no instrumento, principalmente no que diz respeito à maturidade na execução do mesmo. Conseguiu sempre superar as dificuldades que foram surgindo no decorrer do ano letivo.

Tabela 2.7: Material didático desenvolvido pela aluna F ao longo do ano letivo 2021/2022

Material didático desenvolvido pela aluna F ao longo do ano letivo	
1º Período	Métodos: Primary Studies for the French Horn – A. Horner Peça: En Irlande, E. Bozza
2º Período	Métodos: Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives pour Cor (Book – 1) – Máxime Alphonse Peça: Nocturno, F. Strauss
3º Período	Métodos: Deux cents Études Nouvelles Mélodiques et Progressives pour Cor (Book – 1) – Máxime Alphonse Peça: Romance, S. Saens

2.5 – Estratégias adotadas

No decorrer da PESEVM, o mestrando pôs em prática o material didático elaborado pelo mesmo, de modo a intervir ativamente na resolução dos problemas que cada aluno ia apresentando, como referido acima no ponto 2 da mesma secção. As estratégias adotadas bem como os materiais didáticos foram ajustados, analisados, debatidos e consultados em conjunto com o orientador cooperante.

- Aluna A: abordagem ao estudo das obras, importância das obras e da interação entre a trompa e os instrumentos acompanhadores;
- Aluna B: estratégias para controlar da timidez na sala de aula e nas apresentações em público, importância do acompanhamento nas obras que executamos e a interação entre a trompa e os instrumentos acompanhadores;

- Aluno C: estratégias para controlar o nervosismo em sala de aula bem como nas apresentações em público, abordagem de obras diferentes e a importância da interação com instrumentos acompanhadores;
- Aluna D: abordagem de novos conteúdos e estilo musical diferente, importância da interação com um instrumento acompanhador novo;
- Aluno E: estratégias para manter o foco e a atenção, forma de estudo de obras e a importância da interação com os instrumentos acompanhadores.
- Aluna F: estratégias para melhorar algumas técnicas estendidas da trompa, estratégias para melhorar o fraseio e a interpretação, a importância da interação com os instrumentos acompanhadores.

2.6 – Análise crítica da atividade docente

Neste ponto o mestrando realiza uma análise crítica, de forma a enumerar todos os aspetos relacionados com a interação e intervenção dos alunos referidos anteriormente, os quais teve a oportunidade de trabalhar na PESEVM. Desta forma, o mestrando angaria estratégias e enriquece o seu conhecimento como docente, melhorando a sua atividade na mesma profissão.

Desde já o mestrando agradece a aceitação do CRBA para a realização da mesma, principalmente por parte do orientador cooperante, Professor Jorge Barradas, o qual foi sempre prestável em qualquer momento entre todos os seus afazeres profissionais e mesmo carecendo de tempo disponível para o mesmo. Voltar a trabalhar com um ex-professor foi muito gratificante para o mestrando, com o qual teve a oportunidade de se voltar a enriquecer, neste caso nesta etapa do seu percurso académico, sendo este um dos fatores críticos de sucesso nesta PESEVM, merecendo assim uma nota de realce na avaliação do processo. Não menos importante, o mestrando ressalva a forma pedagógica como trabalhou com os seus alunos de forma que a adaptação dos mesmos ao mestrando fosse natural, bem como a participação ativa do mesmo nas aulas e nas restantes atividades fosse o agente de uma aprendizagem mútua entre alunos e mestrando.

Também de referir a disponibilidade, liberdade académica e a partilha de conhecimentos por parte do Orientador Interno, Professor Doutor Mauro Dilema, foram

aspectos determinantes para a conclusão dos vários objetivos estipulados e cruciais para o produto final desta longa caminhada. De ressaltar ainda a postura como docente, a supervisão e a confiança depositada no mestrando, fatores que foram determinantes para a organização, para o método de trabalho adequado, o qual foi guiado de forma eficiente, bem como a relação criada entre professor-aluno, fazendo com que o resultado tenha sido muito positivo e importantíssimo para esta fase do percurso académico, bem como para consumir o produto final.

Este produto final/trabalho produzido não cabe ao mestrando realizar juízo de valor sobre o mesmo, pois não teria qualquer cabimento, bem como poderia influenciar a avaliação do mesmo negativamente em contexto académico. Mas cabe sim a outros fazer esse juízo de valor, nomeadamente o orientador, o orientador cooperante, os alunos que o mestrando lecionou, entre outros. O mestrando expressa a forma como se sentiu útil e toda a aprendizagem que adquiriu, absorvendo de todos os momentos e experiências, bem como as metodologias, as pedagogias, as didáticas e também as aprendizagens humanas, enchendo assim a bagagem que será levada para o futuro, a qual será certamente empregue com justiça, clareza, assertividade e gosto sempre que for necessária.

Como não pode ser deixado de referir de uma forma particular, os estabelecimentos de ensino onde o mestrando passou para realização deste trabalho, os quais também foram extremamente importantes e deram um contributo fulcral para a realização da PESEVM. Assim menciona-se a Universidade de Évora, representada pela Escolas de Artes e o Departamento de Música e o Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Estes estabelecimentos de ensino, cada um à sua maneira, fazem parte do percurso do mestrando, mas também toda a sua organização, direções, docentes, não docentes e até mesmo os discentes, fizeram com que o mesmo tivesse o acompanhamento devido, quer a nível de organização bem como de instituição mantendo sempre a postura exemplar na resolução das adversidades. Como em qualquer outra instituição, essas adversidades e imprevistos podem acontecer, ou mesmo situações pontuais problemáticas.

Finalmente e não menos importante é de ressaltar as dificuldades que o mestrando teve durante todo este percurso, pois, como é evidente nada é perfeito e em tudo na vida há momentos bons e outros menos bons. Neste caso particular, existiram dificuldades pessoais, familiares, logísticas e profissionais, que surgiram por vários motivos. É por isso importante referir a longa distância entre a escola onde o mestrando realizou a PESEVM e a escola onde

estuda, bem com a distância ao seu local de trabalho. Estes aspetos referidos foram a causa de inúmeros desgastes tanto físicos como financeiros e dificultaram a coordenação entre horários e disponibilidades. Mas, mesmo assim foram experiências importantes e cruciais para o mestrando, sendo enriquecedor para o mesmo e para quem futuramente queira seguir esta caminhada.

Parte II – Enquadramento Teórico e Componente Empírica e Metodologia

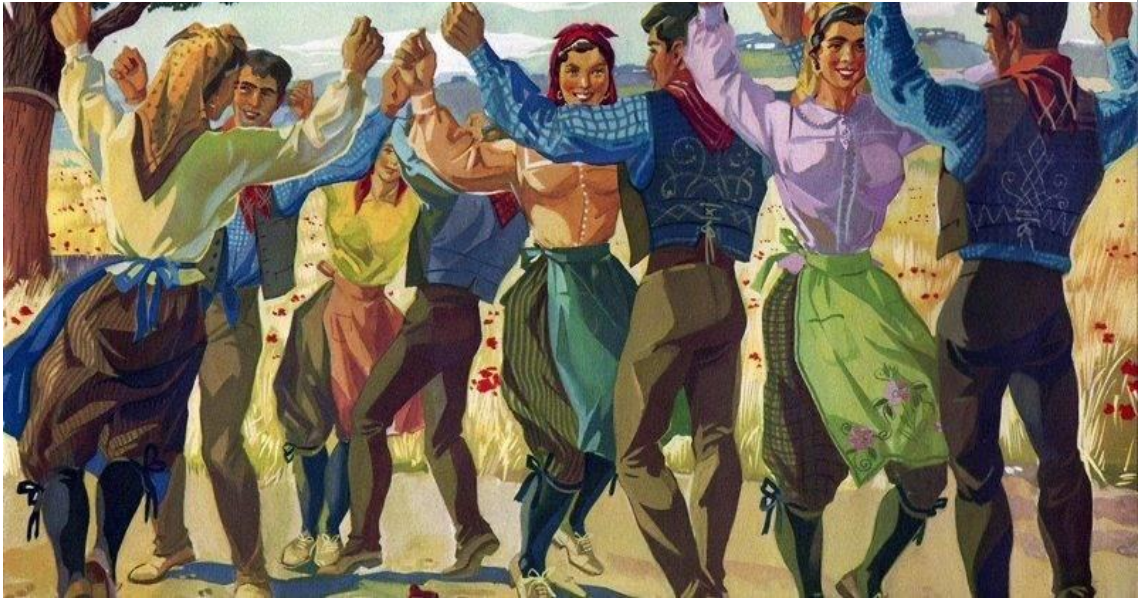
Capítulo 3 – Contextualização Teórica e Geográfica

3.1 - A tradição musical do Alentejo

As tradições musicais do Alentejo são muito vastas, sendo que delas fazem parte as Saias, o Cante Alentejano, as Bandas Filarmónicas, os Tamborileiros e ainda outros géneros e práticas menos comuns em épocas específicas. De todos eles, os géneros musicais mais conhecidos são as Saias que são uma dança, o Cante Alentejano que é um canto normalmente cantado por grupos corais masculinos e as Bandas Filarmónicas que abrilhantam muitas das festas das localidades.

As Saias representam uma das danças mais emblemáticas e distintivas do folclore português, sendo frequentemente associadas ao cante alentejano. Esta forma de dança é acompanhada por instrumentos musicais como a pandeireta, o adufe ou as castanholas, e as canções executadas geralmente abordam temas relacionados com amor, muitas vezes num contexto de escárnio ou de desafio. É mais prevalente encontrar este estilo de dança e cante na região do Alto Alentejo, com os primeiros registos datando do século XVII. (Giacometti, M. & Lopes-Graça, F., 1981)

Figura 3.1: Saias do Alto Alentejo



Fonte: <https://folclore.pt/grupos-folcloricos-do-alentejo/#gsc.tab=0>

A origem do Cante Alentejano permanece objeto de debate académico, com algumas correntes que defendem a sua conexão com os coros gregorianos, enquanto outros sugerem uma influência dos períodos de ocupação árabe na região. Há ainda aqueles que sustentam que o Cante Alentejano teve origem autóctone na própria região.

O Cante Alentejano tem uma origem incerta, pois uns defendem que este provem dos coros gregorianos, outros que é um cante proveniente das ocupações árabes na região e outros que o mesmo teve origem na própria região. O Cante Alentejano é vocal e polifónico. As músicas são denominadas por modas e as vozes distribuem-se consoante a tessitura da voz de cada executante, mas normalmente está distribuído por vozes paralelas em terceiras, sendo que cada uma tem uma funcionalidade diferente. Assim, as vozes com sonoridade mais harmoniosa, ou seja, mais timbradas/ricas em harmónicos agudos cantavam os altos e as outras faziam segundas vozes. O Cante era normalmente cantado por homens, sem acompanhamento de qualquer instrumento. (Nazaré, 1986; Mareco, 2014; Barriga, 2000; Pestana & Oliveira, 2017)

Figura 3.2: Grupo Coral Tradicional Alentejano



Fonte: <https://www.noticiasominuto.com/cultura/693757/cante-dois-anos-de-patrimonio-mundial-comemorados-no-alentejo-e-lisboa>

O aparecimento das Bandas Filarmónicas na região é atribuído à influência das Bandas Militares, enquanto as Sociedades Filarmónicas encontram a sua base inspiradora em instituições já estabelecidas na Inglaterra. Deste modo, as Bandas Filarmónicas ou Sociedades Filarmónicas eram um conjunto de pessoas provenientes das classes superiores e médias da sociedade da época, sendo que mais tarde alargou-se às classes mais populares. Numa fase inicial, as mesmas estavam relacionadas aos movimentos associativos e recreativos e à necessidade de existir música nas festas de cariz religioso. (Carvalho, 2009; Ribeiro, 1999; Silva, 2009)

Figura 3.3: Banda Filarmónica em Desfile



Fonte:

https://www.facebook.com/photo/?fbid=3704326123126386&set=a.3704327629792902&locale=pt_PT

O Tamborileiro é uma tradição do Baixo Alentejo, muito utilizado na zona interior da referida região, que tinha como finalidade anunciar as festas das localidades. Este utilizava um tambor e uma flauta ou pífaro, com os quais tocava músicas específicas para cada tipo de festa. Habitualmente, no dia anterior ao início das festas, o Tamborileiro tocava pelas ruas principais de cada localidade, de modo a anunciar as mesmas. No dia de começo das festividades, era novamente o Tamborileiro que dava início aos festejos, indo à frente dos cortejos, com o intuito de alertar a população. (Simões, 2014 e 2019)

Figura 3.4: Tamborileiro do Baixo Alentejo



Fonte: <https://culturaexpressiva.wordpress.com/category/tamborileiro/>

É de referir que paralelamente ainda existem mais algumas tradições em épocas festivas e específicas do ano na região alentejana, tais como os Chocalheiros, os tocadores de Sarronca ou Zambomba, os quais são muito comuns em algumas localidades do Alentejo na época do Natal e no Cante das Janeiras, os tocadores de Viola Campaniça que acompanhavam esporadicamente o Cante Alentejano, bem como o Cante ao Despique, sendo que este era mais usual nos bailaricos e nas tabernas.

3.1.1 – Cante alentejano

Conforme descrito no site da Comissão Nacional da UNESCO, o “Cante Alentejano é um género de canto tradicional em duas partes, executado por grupos corais amadores no sul de Portugal e nas comunidades migrantes na Área Metropolitana de Lisboa.”. Este género de canto que começou a ser executado como uma prática de canto espontâneo, hoje é reconhecido internacionalmente. Apesar de não ser a única expressão musical do Alentejo, tornou-se uma das mais famosas. Relativamente ao seu repertório, o mesmo “é constituído por melodias e poesia oral (modas)”. Ainda em relação a este ponto “existe um vasto repertório de poesia tradicional, bem como versos contemporâneos. As letras exploram tanto os temas tradicionais como a vida rural, a natureza, o amor, a maternidade ou a religião, como as mudanças no contexto cultural e social.”. O cante não é apenas um género de canto tradicional, ele “constitui um aspeto fundamental da vida social das comunidades alentejanas, permeando reuniões sociais em espaços públicos e privados. A transmissão entre os membros mais velhos e mais jovens ocorre principalmente nos ensaios dos grupos corais. Para os seus praticantes e apreciadores o Cante encarna um forte sentido de identidade e de pertença. Reforça também o diálogo entre diferentes gerações, géneros e indivíduos de diferentes origens, contribuindo assim para a coesão social.” (Comissão Nacional da UNESCO, s.d.)

O cante alentejano é uma tradição cuja origem suscita dúvidas, uma vez que passou maioritariamente de boca em boca, de geração em geração e de localidade para localidade, diluindo-se assim no tempo a origem concreta do mesmo. Esta situação gera muitas incertezas sobre este tema. Por este motivo, o mestrando sentiu necessidade de analisar e consultar diverso material bibliográfico. Paralelamente, manteve diálogo com personalidades ligadas a esta tradição com o objetivo de pedido de auxílio, as quais colaboraram prontamente. Assim, o mestrando apurou que a origem do cante alentejano poderá ser associada com facilidade às civilizações que ocuparam o território do Alentejo. Mas, como a história documentada do cante apenas surge a partir do século XIX, não é possível estabelecer e definir com certeza a sua origem. Tendo por base a associação referida, existem algumas teorias, umas mais plausíveis do que outras, sendo que a maioria das teorias são sustentáveis e os seus argumentos conseguem justificar a suposta origem do cante. Existem, portanto, três correntes principais sobre a origem desta tradição: a corrente

Monástica, a corrente Criacionista e a corrente Assimilarista como refere Simões (2017, p.25).

A corrente denominada Monástica defende que a origem do cante alentejano resulta da popularização do canto gregoriano. As características entre ambos são muito semelhantes, senão mesmo paralelas: a polifonia, o próprio paralelismo das vozes e até uma voz que inicia sozinha alguma melodia, sendo respondida pelas outras com a mesma melodia ou uma continuação do que escutaram.

Por outro lado, temos a corrente Criacionista que defende que a origem do Cante Alentejano é uma invenção do seu povo, a qual se opõe totalmente à ideia de que o género musical apresenta características semelhantes a géneros musicais, como podemos verificar nos gregorianos ou mesmo trovadorescos, entre outros. Mas esta corrente é talvez um pouco pobre, uma vez que a mesma apresenta carência de argumentos e mesmo de apoiantes.

E por último, a corrente Assimilarista. Esta corrente opõe-se e ao mesmo tempo completa a corrente monástica. Defende que o povo não cria, mas sim transforma, molda ou adapta a seu gosto, fazendo com que surjam novos géneros musicais semelhantes aos já existentes, mas por outro lado diferentes. Não só defende que os géneros musicais são afetados, como também estão em movimento, um pouco à semelhança do que acontece na linguagem e na arquitetura, a tradição musical também não é exceção. Esta corrente defende que a origem do Cante Alentejano provem da expressão cultural que existia na região, proveniente das culturas que por ela passaram nos antepassados, como a islâmica, a cristã, a ibérica, entre outras. Assim, verificamos que a polifonia existente no cante não se assemelha à do canto gregoriano, uma vez que esta é feita a distâncias de terceiras sendo este intervalo raro na polifonia cristã da época. Por outro lado, a voz do alto assemelha-se muito ao flamenco, onde existe uma segunda voz transparente à distância e terceiras, com a função de ornamentar melodicamente e mesmo em termos harmónicos, sendo esta uma voz secundária de embelezamento.

Figura 3.5: Monumento de Homenagem ao Cante Alentejano em Castro Verde



Fonte: <https://alentejoturismo.pt/monumento-ao-cante-alentejano-casaveil/>

3.1.2 - A viola campaniça

A viola campaniça é um dos cordofones tradicionais portugueses mais antigos e populares ainda existentes. Este instrumento musical é típico da região do Baixo Alentejo, mais propriamente na zona litoral até a raia e junto à fronteira com o algarve.

Atualmente a viola campaniça está bem presente na região de Castro Verde, Odemira e Beja, devido a alguns projetos e iniciativas, mas essencialmente devido ao trabalho que alguns músicos que tem dedicado à mesma, para que cada vez mais esteja presente no nosso território e o seu legado não se perca.

Esta viola, na década de 1960 a 1970 entrou em desuso em todas as zonas onde existia, com a exceção da região do Alandroal, onde houve algumas pessoas que não a deixaram esquecer e continuaram a usá-la. Posteriormente, a partir da segunda metade da década do ano de 1980, começou a ganhar alguma importância novamente, mas,

especialmente entre os anos de 1990 até 2000 começou a crescer cada vez mais na região onde predomina atualmente. Desde aí nunca mais desapareceu pois é lecionada em algumas escolas de música e cada vez está mais viva, apresentando um espantoso desenvolvimento.

A construção deste cordofone é feita com recurso a matérias provenientes de várias zonas do globo terrestre, como por exemplo da Austrália, do norte da Bélgica (Flandres), América do Sul e Senegal. Este instrumento está dividido em quatro partes, das quais podemos observar as ilhargas, o tampo, a escala e as cravelhas. As ilhargas são construídas com madeira oriunda da Austrália, o tampo com madeira de pinho oriunda da Flandres, mas o seu interior é construído em casquinha de madeira de choupo, o braço é feito de madeira de mogno proveniente de América do Sul e, por fim, o seu cravelhal feito de mpingo (pau-preto) proveniente do Senegal. As cravelhas da viola campaniça são doze, das quais só dez são usadas para suportar as cordas de aço de cor amarela, estas passam na escala que fica rasa ao tampo, onde se vêem dez pontos e dois ou três meio pontos suplementares sob as cordas agudas.

Relativamente à afinação esta pode ser um pouco ambígua pois, cada tocador imprime o seu estilo interpretativo na execução, mas a afinação mais usada é sol, mi, dó, fá, dó, embora também se possa usar outra, mantendo, contudo, a afinação relativa entre cordas. (Sardinha, 2001)

Figura 3.6: Viola Campaniça



Fonte: <https://www.dn.pt/artes/castro-verde-vai-ter-espaco-para-promover-viola-campanica-e-artes-e-oficios-5354334.html>

3.1.3 – A tradição filarmónica

A tradição filarmónica em Portugal remonta aos meados do século XIX, onde as Bandas Filarmónicas foram criadas pelas pessoas mais instruídas das localidades com a finalidade de abrilhantar as festas religiosas das mesmas.

Como referido anteriormente no ponto 3.1, o surgimento das Bandas Filarmónicas tem origem nas Bandas Militares, as quais já existiam desde o século XVIII e foram um modelo inspirador no que diz respeito ao repertório, aos fardamentos e ainda ao ensino. Por outro lado, o surgimento do movimento associativo e recreativo, bem como das escolas de música, remonta às Sociedades Filarmónicas previamente estabelecidas na Inglaterra. Estas instituições contavam com a participação das classes sociais superiores e médias, que foram responsáveis pelo seu estabelecimento inicial. Posteriormente, as classes populares foram gradualmente integradas, dando origem às primeiras Bandas e Sociedades Filarmónicas.

Estes agrupamentos tiveram um grande impulso após a Revolução Liberal, devido aos acontecimentos determinantes que alteraram os valores sociais, culturais, organizacionais, coletivos e ainda de lazer, valores estes que foram as premissas para a formação e para a educação, bem como para a criação de inúmeras coletividades. Estas coletividades começaram a surgir no Baixo Alentejo no ano de 1840, sendo a Sociedade Cubense 1º de Dezembro de Cuba a primeira a ser fundada e deu origem às dezasseis Bandas Filarmónicas ativas na região atualmente, as quais fazem parte das cerca de setecentas e cinquenta a nível nacional, de acordo com a informação presente no site (Meloteca, 2003) de António José Ferreira.

As Bandas ou Sociedades Filarmónicas são um conjunto ou grupo de instrumentistas de sopros quer de madeiras como de metais e instrumentistas de percussão, que representam as distintas localidades de Portugal e ainda, mantêm conservado um património cultural, histórico e educativo do nosso país, pelo que o Governo instituiu o Dia Nacional das Bandas Filarmónicas no dia 1 de setembro, reconhecendo assim o trabalho desenvolvido pelas mesmas em prol da sociedade e da cultura. (Carvalho, 2009; Ribeiro, 1999; Silva, 2009)

Figura 3.7: Desfile da Bandas Filarmónicas e Militares no Dia Nacional das Bandas Filarmónicas



Fonte: <https://www.publico.pt/2015/11/25/local/noticia/mil-musicos-desfilam-em-lisboa-em-nome-da-restauracao-da-independencia-1715560#&gid=1&pid=1>

3.1.3.1 – A trompa

De acordo com vários estudos e investigações, considera-se a trompa como um dos instrumentos de sopro mais antigos, já que se estima que provenha de cornos dos animais, os quais eram usados para amplificar ou distorcer a voz, ou até poderiam ter fins mágicos e serem usados em rituais.

Como referiram Janetzky & Brüchle (1988, p. 9): O primeiro som da trompa deve ter sido produzido muito antes de se começar a contar os anos. Nós não sabemos como, onde e quando aconteceu (...) Talvez fosse a concha de um animal marinho, talvez um osso oco de um animal que morreu ou foi abatido, talvez apenas um caule de uma peça que secou, ou até um corno de um búfalo, bisonte, carneiro ou touro desgastados pelo efeito do tempo, partidos no cimo, ou perfurado no fundo.

Com o surgimento do metal, a trompa ganhou novas formas e particularidades. Passou a ter uma forma cónica, com um bocal numa das extremidades e na outra uma campânula. A campânula apresentou-se inicialmente como um disco, no qual eram gravadas

ou pintadas algumas formas geométricas, como podemos observar no Lur - uma trompa que remonta ao final da Idade do Bronze, que tinha a forma de S e era mais frequente nos países do norte da Europa, em particular na Dinamarca. Mais a sul da Europa surgiram o Cornu e a Buccina, os quais tinham a forma de um G e a sua campânula já era mais afunilada. Todos estes instrumentos tinham como finalidade fins militares, cerimónias fúnebres e algum uso nos teatros e circos da época.

Na idade média na região dos Alpes, surgiu uma trompa feita de um tronco de madeira oco, com formato cónico, tendo um bocal e uma campânula também de madeira virada para cima. Esta trompa era usada pelos pastores, não só para comunicarem entre si, mas também para fazerem música, tocar e acompanhar os festivais de canto tirolezes e como entretenimento dos viajantes. Posteriormente, esta trompa passou a denominar-se Trompa Alpina. Nesta época também surgiu o Olifante na região do Ocidente, o qual era feito de marfim, tinha pouca utilidade na música e mais na decoração, sendo um símbolo de poder e riqueza.

Mais tarde, a trompa começou a aproximar-se mais da forma atual, já que para economizar espaço e facilitar o seu uso, a trompa de caça foi a primeira a adquirir uma forma enrolada. Continuou a ser um tubo metálico, cónico e extenso, mas, este enrolado em si mesmo com um bocal e uma campânula nas extremidades. Esta trompa, para além dos fins militares e das caçadas, era igualmente usada como instrumento musical nas festas das cortes.

Com base na trompa de caça, houve uma importantíssima evolução que originou a trompa natural, que surgiu nos finais do século XVII com algumas alterações das já existentes. O tubo tornou-se mais comprido e estreito, deixou de ser totalmente cónico para passar a ter uma parte cilíndrica e outra parte cónica, o bocal começou a assemelhar-se mais aos atuais em forma de taça e a campânula ficou mais extensa e começou a ser denominada como pavilhão. Estas alterações todas fizeram com que a trompa adquirisse um timbre mais rico, a sua extensão aumentasse até o décimo sexto harmónico (sendo que anteriormente só chegava até o oitavo harmónico) e por último a sua afinação melhorasse substancialmente. Para cimentar estas qualidades todas, foram ainda adicionadas duas técnicas a esta trompa, sendo a primeira os tubos ou bombas de afinação e a técnica da mão direita, com as quais a trompa ganhou uma grande versatilidade, passando a despertar maior interesse. Tudo isto

contribuiu para que muitos compositores escrevessem obras para a mesma, das quais ainda hoje em dia muitas são de grande importância para o repertório da trompa.

Como podemos comprovar com a afirmação de Tuckwell (2002, p. 31-32): A era da técnica de mão na trompa, entre 1750 e 1820, foi chamada de idade dourada para os trompistas. (...). Não apenas são conhecidos os nomes dos trompistas, mas de igual importância, são literalmente dezenas e dezenas de concertos escritos neste período, sendo Mozart e Haydn os mais conhecidos e populares atualmente.

Depois desta época, a trompa continuou a evoluir e vários tipos deste instrumento foram surgindo. No entanto, em nenhuma se conseguia produzir cromatismos. Mais tarde, com a introdução dos pistões e das válvulas, feito que se deveu a Blumhel e Stolzel nos inícios do século XIX, a trompa foi ganhando forma. Forma essa que se assemelhava já à que hoje conhecemos. Foram precisos vários estudos e muitas tentativas para se chegar à válvula rotativa. Percebeu-se então que eram necessárias e indispensáveis três válvulas rotativas para a trompa da altura ou trompa simples, como a denominamos hoje. Houve, pois, a necessidade de entender as alterações que cada uma das válvulas implicavam no instrumento, bem como a quantidade de tubo que cada uma necessitava para que o mesmo fosse funcional e totalmente cromático. Assim sendo, a primeira válvula baixa um tom, a segunda baixa meio-tom e a terceira baixa um tom e meio, com as quais se formaram combinações para que os trompistas pudessem mais facilmente e de forma mais eficiente tocar cromatismos. Porém, esta trompa simples ainda apresentava algumas fragilidades e imperfeições, as quais preocupavam os trompistas.

Depois da aceitação deste sistema de válvulas na trompa em fá por parte dos trompistas, da popularidade que este instrumento estava a conseguir por parte dos compositores e mesmo nas escolas de música, a trompa chegou à forma como a conhecemos atualmente, sendo essa que a maioria dos trompistas usam.

Então, este instrumento de sopro é essencialmente uma trompa dupla, na qual se juntam duas trompas, uma na tonalidade de fá e outra na tonalidade de si bemol, dando assim aos trompistas toda a segurança que não existia anteriormente. A trompa adquiriu assim uma maior versatilidade, enquadrando-se assim tanto na música para metais, bem como a música para madeiras.

Estes acontecimentos foram possíveis graças aos fabricantes alemães Schmidt e Alexander de Mainz, os quais aperfeiçoaram tanto o mecanismo bem como as curvaturas da trompa. Desta forma, os trompistas obtiveram uma trompa eficiente, mais fácil de tocar, com uma maior extensão e com possibilidades técnicas extraordinárias. Tudo isto permitiu que a trompa, para além desta vasta transformação, viesse a emancipar-se e fossem surgindo novas formas de aprendizagens.

Figura 3.8: Trompa Dupla



Fonte: <https://philharmonia.co.uk/resources/instruments/horn/>

3.2 - O cante alentejano património

A candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade surgiu em tom de desafio, o qual foi proposto pelo Embaixador Fernando Andresen Guimarães ao então Presidente da Câmara Municipal de Serpa (CMS), Engº João Rocha, enquanto preparavam a candidatura de Serpa para a Rede das Cidades Criativas da UNESCO, levando assim a concurso a temática da música com o Cante Alentejano e as sonoridades ibero-americanas.

Iniciou-se assim em 2011 um longo percurso, do qual surgiu uma parceria da CMS com a Entidade Regional de Turismo do Alentejo e Ribatejo (ERTAR), de modo a ser preparada a candidatura para a mesma ser apresentada à Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade (LRPCIH), foi entregue na UNESCO no dia 30 de março de 2012.

Esta candidatura ainda teve muitos entraves, fazendo com que a falta de amadurecimento da mesma levasse à apresentação da demissão do Presidente da Comissão Científica, o Prof. Rui Vieira Nery e, posteriormente a discordância do Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) na apresentação da mesma, pedindo parecer aos Professores José Rodrigues dos Santos e Salwa Castelo-Branco. Tais acontecimentos despertaram grande mediatismo, pelo que houve necessidade de integrar mais municípios e grupos corais no apoio da candidatura, bem como inserir o cante em inventário nacional.

Assim sendo, o processo da candidatura teve um recomeço sob a direção do Presidente da Casa do Cante de Serpa bem como, a colaboração da etnomusicóloga Salwa Castelo-Branco, a Associação do Cante Alentejano – Moda, a Confraria do Cante Alentejano, a Casa do Alentejo de Lisboa e ainda a ERTAR. Foi desta forma elaborado o dossier final da candidatura do Cante Alentejano a Património Imaterial da Humanidade. Posto isto, houve um amadurecimento da candidatura e foi possível angariar mais apoiantes e parceiros para a mesma, uma vez que, o Cante Alentejano não se baseia só no cante de um concelho, mas sim, representa uma região muito ampla, na qual podemos encontrar não só as “Saias” de Campo Maior ou Redondo, como até o Cante Baldão de Castro Verde.

Ora, sendo este estilo musical tão diversificado e característico, as modas variam de terra para terra e podem ser interpretadas de variadas formas consoante os locais, uma vez que a tradição oral era a mais comum e característica de transmitir esta tradição. (Mareco, 2014)

Figura 3.9: Grupos Corais na Elevação do Cante Alentejano a Património Cultural e Imaterial da UNESCO



Fonte: <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/temas/proteger-o-nosso-patrimonio-e-promover-a-criatividade/patrimonio-cultural-imaterial-em-portugal/cante-alentejano>

3.2.1 – O cante alentejano nas escolas do Baixo Alentejo

A preservação das tradições musicais no Baixo Alentejo é notável. Desde a década de 90 do século passado, esta atividade tem ganho cada vez mais destaque na promoção e revitalização do Cante Alentejano entre os jovens. Esta situação tem proporcionado uma maior familiarização das gerações mais novas com esta forma de expressão cultural, além de promover a transmissão do conhecimento sobre esta arte e estimular a criação de grupos corais infantis. O cultivo das tradições musicais no Baixo Alentejo é evidente, assim sendo, desde os anos noventa que esta atividade vem cada vez mais ganhando corpo para a dinamização do Cante Alentejano junto dos mais novos, fazendo com que fiquem a conhecê-

lo, promovendo a transmissão do conhecimento esta arte e incentivando a criação de grupos corais infantis.

No seguimento do exposto no parágrafo anterior, foi criado um projeto, no qual se promove a educação musical regional, desenvolvendo a cultura e o património cultural do Alentejo junto dos alunos do 1º Ciclo, sensibilizando os mesmos para a música tradicional do Alentejo. Assim, com o apoio do Ministério da Educação, todos os alunos do 1º Ciclo podem usufruir desde 2007 destas atividades de enriquecimento curricular. Desde o início que este projeto, o qual teve como mentor o músico Pedro Mestre, foi muito bem aceite pela sociedade e pelos alunos, tendo assim um crescimento notório. Desta forma, houve a necessidade de incluir no projeto mais profissionais formados na área, para se poderem transmitir os conhecimentos. Contou-se assim com a ajuda de alguns ex-alunos que se destacam no panorama musical português. Os grupos corais infantis ou juvenis tiveram, portanto, um crescimento notório.

Com isto, o Cante Alentejano continua bem presente no cotidiano da sociedade e em grande evolução como nos refere Fernandes (2018, p. 42) citando a entrevista de Pedro Mestre, O projeto Cante nas Escolas tem por objetivo despertar o gosto pelo Cante, valorizar e divulgar a cultura e as tradições do Alentejo e sobretudo motivar as novas gerações para a preservação da música tradicional são o seu principal objetivo. Pretendem forma-se não só vozes para o Cante, mas também novos públicos para aquele que é o ex-libris da região.

Figura 3.10: Apresentação do Cante Alentejano nas Escolas



Fonte: <https://alentejo.sulinformacao.pt/2022/11/ourique-celebra-8-o-aniversario-do-cante-alentejano-nas-escolas/>

3.3 - O canto como forma de aprendizagem da música

Quando o mestrando se debruçou sobre este tema, deparou-se com semelhanças paralelas, tais como a aprendizagem da língua materna e a aprendizagem da música, pois ambas devem ser utilizadas ou colocadas em prática para aquisição de conhecimentos. Conhecimentos estes que devem preceder aos conhecimentos das teorias e da notação. Assim sendo, estas semelhanças surgem nos trabalhos de três pedagogos do século XX: Zoltán Kodály, Shinichi Suzuki e Edwin Gordon. Nos seus trabalhos é defendido que o ser humano não aprende a língua materna através do treino, mas sim, através dos diferentes sons, quando nos referimos ao nível auditivo. Por sua vez, quando cantamos ou vocalizamos exercemos uma evolução mais eficaz e importante no desenvolvimento/aprendizagem, no caso específico dos alunos no ensino da música.

Como referido anteriormente, existem vários autores a abordar esta temática, mas o mestrando ressalva os estudos e trabalhos de Zoltán Kodály (1882 – 1967), Shinichi Suzuki (1898 – 1998) e Edwin Gordon (1927 – 2015), os quais, do ponto de vista do desenvolvimento musical das crianças/alunos, dão importância ao desenvolvimento auditivo anterior, ao conhecimento da notação, bem como da importância do canto e/ou das vocalizações para a aprendizagem da música.

Durante vários anos, Kodály desenvolveu um projeto pedagógico (a pedagogia) e um sistema de ensino/aprendizagem no seu país, o qual defendia que a música tradicional continha as bases necessárias aos alunos, não só a nível de conteúdo, mas também a nível psicológico. O exposto é possível de ser verificado numa citação de Feldman & Contzius, no seu livro:

experiência musical antes do conhecimento da notação; as crianças devem estar envolvidas na música tradicional; os aspetos melódicos e rítmicos são utilizados para ensinar música tradicional; os jogos com canções e exercícios de movimento auxiliam no desenvolvimento musical; a música pertence a toda a gente e não só à elite; a experiência musical deve começar muito cedo na vida da criança; cantar a cappella é o fundamento de toda a aprendizagem de música, mesmo a instrumental; uso de sílabas de solfejo. (Feldman & Contzius, 2011, p. 7).

O trabalho mencionado revelou-se uma bibliografia bastante relevante para o desenvolvimento da PESEVM do mestrando, uma vez que este autor explora muito o ensino do canto na aprendizagem da música nos seus estudos. O autor menciona que aprender um instrumento musical, usando como recurso a voz, permite que a aprendizagem seja gradual e lúdica, como se existisse um primeiro contacto prévio ao trabalho auditivo e só posteriormente à notação, tornando progressivo o ensino/aprendizagem do instrumento musical.

Por outro lado, Shinichi Suzuki demonstrou que, quanto mais cedo os alunos se familiarizarem com a música, mais pura seria a sua aprendizagem. O violinista japonês aprofunda mais e defende que a aprendizagem da música deve coincidir com a aprendizagem da língua materna, já que para ele a música também é uma linguagem. Expressa ainda que quando começamos a falar não somos corrigidos gramaticalmente, nem nos exigem que escrevamos nem que consigamos ler, pelo que devemos proceder da mesma forma na

aprendizagem/ensino da música. O mesmo acreditava que “os pais devem encorajar a capacidade de discurso da criança, sem julgamento.” (Feldman & Contzius, 2011, p. 8). Nesse contexto, os pais/responsáveis/encarregados de educação desempenham um papel crucial no processo de aprendizagem de seus filhos, não apenas incentivando-os a estudar, mas também ao proporcionar experiências auditivas com gravações musicais. Essa última prática é considerada uma ferramenta essencial pelo autor, acreditando que desempenha um papel fundamental na aprendizagem de um instrumento musical.

Suzuki ressalta ainda a importância de introduzir a memorização como parte integrante do processo de aprendizagem dos alunos. Isso visa proporcionar uma abordagem mais gradual e adaptada às suas dificuldades específicas. De acordo com o referido autor, somente em estágios subsequentes é que os estudantes devem ser introduzidos à notação musical, possibilitando que possam entoar as melodias que irão executar. Nesse contexto, a metodologia do autor incorpora o canto, permitindo que os alunos compreendam mais facilmente a expressão musical, ao mesmo tempo em que desenvolvem uma técnica fluída e natural. É crucial observar que esses aspectos devem ser constantemente monitorizados e corrigidos quando necessário pelos professores.

Finalmente, Edwin Gordon destaca a imitação como elemento crucial na sua abordagem de estudo. Ele argumenta que, ao desenvolver a audição tonal ou rítmica dos alunos, surgem duas modalidades de aprendizagem: dedução e afastamento. Na dedução, os alunos distinguem sons ou durações, enquanto no afastamento utilizam o vocabulário discriminativo para compreender ou deduzir o significado de uma tonalidade ou padrão rítmico não familiar (Gordon citado por Feldman & Contzius, 2011, p. 9). O autor preconiza que os alunos devem percorrer cinco etapas distintas até alcançarem o resultado desejado. Inicialmente, focam na audição, seguido pela atribuição de significado ao que ouviram ou cantaram. Em terceiro lugar, reconhecem padrões tonais e rítmicos, atribuindo-lhes significado. Posteriormente, os alunos integram essas etapas para compreender a notação e, por fim, combinam tudo ao executar uma tonalidade enquanto leem ou escrevem música. É ressaltado por Feldman & Contzius a importância da sequência dessas etapas, destacando que "sequência é crucial na Teoria da Aprendizagem Musical, na medida em que um aluno que não tenha consolidado a sua 'audição' não deve passar para a associação verbal" (Feldman & Contzius, 2011, p.10).

Assim sendo, é possível concluir que os três autores em questão, cada um à sua maneira, contribuem significativamente para o entendimento e desenvolvimento da educação musical. A abordagem integrada destas perspectivas oferece uma compreensão

abrangente sobre a importância da sequência, estímulo precoce, canto, imitação e memorização no processo de aprendizagem musical. O mestrando é da mesma opinião que os autores mencionados e considera que o desenvolvimento destes estudos é de extrema importância, uma vez que se complementam entre si e não se sobrepõem uns aos outros.

3.3.1 – A importância do canto na aprendizagem de um instrumento

O canto ou a voz deveriam receber maior atenção por parte dos professores de música, já que estes não servem só para comunicar ou interagir. A voz é o primeiro instrumento musical experienciado pelos alunos, mas, não menos importante é a relação natural que existe entre esta e os instrumentos musicais tocados pelos alunos. Ou seja, quando usamos vocalizações ou cantamos a partitura que o aluno está a estudar, fazemos com que este interiorize a mesma, melhorando assim a sua musicalidade, bem como aperfeiçoe a sua performance, como refere Tatiana D. Teixeira: “talvez porque quando cantamos internalizamos a música e tornamos um ato, que podia ser puramente mecânico – no caso da leitura da partitura de um instrumento – em algo mais musical”, (Teixeira, 2009, p.28).

Assim, com o auxílio do canto ou da vocalização, o aluno tende a desenvolver não só maiores capacidades auditivas como de leitura, podendo assim fazer a comparação entre a teoria musical e a sua aplicação na prática. Mas, ainda assim, há alguns professores que se mostram pouco receptivos a esta prática, para a qual Robinson (2010, p. 17) enumera três motivos.

Existem, portanto, três razões principais pelas quais os professores podem hesitar em incorporar técnicas de canto na prática instrumental:

- Cumprimento dos conteúdos programáticos: alguns professores priorizam o cumprimento dos conteúdos programáticos e evitam dedicar tempo a técnicas que não estejam diretamente relacionadas à prática instrumental;
- Medo de errar perante os alunos: o receio de cometer erros diante dos alunos é outra preocupação citada por alguns professores. Muitos deles podem não ter experiência recente em cantar em público, o que pode levar a uma sensação de insegurança.

Como observado por Robinson (2010), alguns professores podem ter tido experiências vocais e corais insatisfatórias no passado;

- Recetividade dos alunos: há também o receio de que os alunos possam não estar recetivos à inclusão de técnicas de canto nas suas aulas. Nesse sentido, tanto os professores quanto os alunos devem reconhecer a importância da prática do canto e da vocalização na aprendizagem instrumental. É fundamental que o professor normalize os erros e crie um ambiente propício para demonstrar aos alunos a normalidade desse processo. Gradualmente, os alunos perceberão a relevância desse trabalho e os professores serão incentivados a incorporá-lo nas suas práticas docentes, pois seu acompanhamento é essencial para o desenvolvimento dos alunos.

3.3.2 – A mais valias do canto na aprendizagem de um instrumento musical

As vantagens da introdução do canto ou da vocalização nas aulas de instrumento são evidentes de acordo com Robinson (2010).

Os estudantes que são expostos ao canto como ferramenta regular no seu programa, demonstram qualidades mais elevadas a nível técnico (técnica do instrumento, articulação), atitude e desenvolvimento de aptidões musicais. (Robinson, 2010, p.18)

Independentemente do contexto, a afinação é uma mais-valia da prática do canto ou vocalização. Cantar uma melodia de forma afinada é uma ferramenta que permite que o aluno melhore a sua aptidão musical, quer em contexto de aulas individuais de instrumento, quer nas aulas de classe conjunta ou orquestra. Assim sendo, e conforme destacado em 3.3, no qual foram explicitadas as distintas teorias dos pedagogos referenciados, torna-se perceptível que tal prática ou ferramenta auxilia e contribui para o desenvolvimento da aptidão auditiva do aluno, resultando, por conseguinte, a sua afinação. Ainda, segundo Robinson, “uma boa noção de afinação depende da capacidade de ajustar o seu som, ao som de um conjunto harmónico e à afinação de um conjunto de instrumentos” (Robinson, 2010, p. 17). No seguimento do exposto, é possível empregar ferramentas tecnológicas no seu estudo diário para aprimorar a prática do canto e para avaliar a afinação, por meio da utilização de afinadores digitais. É pertinente que o aluno adquira sentido crítico, de modo a avaliar as

diferentes situações, desenvolvendo assim aptidão para a correção da afinação. Esta questão assume ainda mais importância quando o aluno toca em conjunto com outros instrumentos, com os mais variados timbres, já que é expectável que as notas tocadas estejam na mesma frequência de modo a permitir que a afinação esteja correta.

Mas não só na prática ou aprendizagem de um instrumento esta ferramenta é muito útil e tem inúmeros benefícios no desenvolvimento auditivo. Nas aulas de classe conjunto ou mesmo de orquestra, o seu uso é crucial, como nos referem Feldman & Contzius:

Cantar notas, melodias e acordes de ouvido e com a afinação correta, auxilia o indivíduo a transportar essas qualidades para o seu instrumento. Providencia um veículo para a prática da articulação, estilo e fraseado. Uma vez que o aluno já está desinibido para cantar, a voz é um instrumento expressivo e infinitamente flexível. Primeiro canta-se uma melodia em conjunto e depois transfere-se estas melodias para esses instrumentos. Coloca todos os instrumentistas envolvidos, mesmo aqueles que praticamente não tocam melodias (tubas). (Feldman & Contzius, 2011, p. 50)

Com podemos constatar, todos os envolvidos seriam beneficiados pela integração e aplicação desta ferramenta de trabalho na sua rotina diária, tanto dentro quanto fora da sala de aula, uma vez que promove potenciais aprimoramentos, tais como "melhorias na afinação, na técnica instrumental, na leitura à primeira vista e na atitude" (Robinson, 2010, p. 18).

Neste mesmo contexto, para além destes autores, podemos ainda observar os trabalhos desenvolvidos por Bernhard, o qual realizou um estudo com alunos que estavam a iniciar a sua formação. Esse estudo tinha como objetivo “determinar os efeitos do canto na performance, discriminação auditiva e visual, reconhecimento auditivo e deteção de erros” (Bernhard, 2003, p. 28). O autor aplicou o estudo em dois grupos. O grupo experimental articulava e utilizava a ferramenta da vocalização ou canto com padrões tonais e solfejo nas aulas de instrumento e o grupo de controlo tinha as aulas sem estas ferramentas. Após 6 semanas o autor concluiu que, “os indivíduos do grupo experimental demonstraram uma melhor execução da articulação e do fraseado do que o grupo de controlo”, sugeriu ainda que, “o treino de padrões tonais podem realçar capacidades auditivas e auxiliar na realização da performance em instrumentista de sopro em iniciação” (Bernhard, 2003, p. 30).

Para concluir, o mestrando apresenta outro estudo conduzido pelo autor mencionado, no qual dividiu um grupo de alunos em dois subgrupos menores e ao longo de 14 semanas todos receberam a mesma formação. No entanto, os alunos do grupo experimental, além

dessa formação, praticavam o canto ou a vocalização dos nomes das notas presentes na partitura antes de executarem no instrumento. Embora este estudo não tenha revelado diferenças significativas entre os dois grupos, constatou-se que "a vocalização dos nomes das notas tem efeitos positivos na preparação da performance de alunos com mais dificuldades" (Bernhard, 2003, p. 31).

Em suma, quando são utilizados os métodos ou ferramentas apropriadas nos tempos corretos, a vocalização ou o canto podem evidenciar uma evolução positiva no estudo/aprendizagem de um instrumento musical, sendo que, "ajuda a promover o desenvolvimento da performance musical, e o desenvolvimento completo e independente dos músicos" (Bernhard, 2003, p. 33).

Capítulo 4 – Componente Empírica e Metodologia

4.1 – Investigação

Inicia-se aqui o Projeto de Investigação trabalhado pelo mestrando, de modo a alcançar o objetivo geral a que se propôs. Este capítulo começa por descrever qual a motivação para a realização do trabalho de investigação e o objetivo que lhe deu origem.

4.2 – Motivação para escolha do projeto de investigação

O projeto de investigação centra-se na aprendizagem da trompa através do cante alentejano, criando assim materiais e novas formas de aprendizagem para os alunos que iniciam o estudo deste instrumento.

Sendo o cante alentejano uma das tradições culturais da região onde o mestrando nasceu e cresceu, juntamente com a trompa o instrumento que estudou e continua a estudar, tentou desta forma unir os dois para poder dar aos futuros alunos mais materiais do que os já existentes para o estudo da trompa, uma vez que para este instrumento será algo inovador.

Assim, o mestrando considerou ser uma boa temática para o projeto de investigação e, desta forma pode mostrar o que de bom há na região do Baixo Alentejo, em contexto cultural, fazendo uma fusão entre modas alentejanas e o ensino da trompa.

4.3 – Objetivos da investigação

O mestrando com este projeto de investigação pretende criar um manual, que será dividido por graus de dificuldade, desde a iniciação até o 5º grau do ensino artístico, onde irão constar duas modas por cada grau. Estas modas serão escolhidas de entre as inúmeras que existem no Baixo Alentejo, enquadrando-se nas dificuldades dos alunos e de forma a manter as modas tais como elas são originalmente. Assim, poderemos disfrutar da cultura musical da região, mas desta feita sem letra, já que estas serão substituídas por partituras para trompa com acompanhamento de viola campaniça, o único cordofone tradicional da região. No entanto, como na realidade dos conservatórios de música, do qual o CRBA não é

exceção, este não faz parte do leque de instrumento de ensino, será elaborada igualmente uma versão para trompa, mas desta feita com acompanhamento de piano. Com a fusão sonora destes dois instrumentos e com o enriquecimento que as modas nos transmitem, não só a nível de letras, bem como relativamente às suas sonoridades, poderemos usufruir de uma mais-valia para a aprendizagem da trompa, que certamente poderá facilitar a aprendizagem deste instrumento. Estes que, devido à sua zona de residência, em alguma altura das suas vidas terão ouvido grande parte das modas seleccionadas, pois elas são conhecidas pela maioria da população e são de fácil aprendizagem.

Assim sendo, qualquer aluno, ao utilizar o manual proposto pelo mestrando neste projeto, poderá escutar três áudios referentes a cada moda seleccionada, nos quais constam as modas cantadas por grupos corais da região, uma outra faixa com a trompa a tocar a partitura acompanhada pela viola campaniça e finalmente, uma faixa só com o acompanhamento, facilitando assim a maioria dos alunos pois atualmente é mais difícil tocar com acompanhadores. Relativamente às partituras, os alunos irão dispor de uma parte para trompa, uma parte para acompanhamento com piano e uma parte para acompanhamento com viola campaniça, para o uso ser conforme a vontade do aluno.

Este projeto de investigação foi pensado de forma a ser o mais eficiente possível na aprendizagem e fácil evolução dos alunos de trompa. Por outro lado, pretende-se dar ênfase à cultura do povo alentejano e, a incomparável riqueza do Património Mundial e Imaterial da Humanidade, o Cante Alentejano.

4.4 – Metodologias da investigação

Neste ponto, o mestrando apresenta as metodologias utilizadas para realização do projeto de investigação, bem como a sequência da presente investigação.

4.4.1 – Etapas da investigação

Aqui, o mestrando enumera e descreve todas as etapas que constam do processo de investigação.

Inicialmente definiu a problemática da investigação e seguidamente realizou-se um pedido de autorização do projeto de investigação por parte do orientador e da Universidade de Évora. O mestrando realizou a observação dos alunos na PESEVM, identificando paralelamente problemáticas/dificuldades dos alunos, segundo as quais aplicou metodologias de correção dos problemas aferidos e uma adaptação das soluções aos casos específicos de cada aluno. Enquanto todos estes processos decorriam, o mestrando realizou uma recolha de conteúdo bibliográfico e analítico para suporte da presente investigação, contando ainda com o apoio e suporte de algumas entidades, bem como autores de alguns conteúdos bibliográficos para a criação dos materiais didáticos e as partituras. Finalmente, realizou uma revisão, uma correção e uma adaptação.

Todas estas etapas foram sempre agilizadas e supervisionadas em colaboração com o orientador cooperante da PESEVM e o orientador do projeto de investigação.

4.4.2– Métodos e técnicas de investigação

Neste ponto, o mestrando apresenta os métodos e técnicas que utilizou durante todo o processo de investigação.

4.4.2.1 – Qualitativo/descritivo – investigação bibliográfica

Relativamente à investigação bibliográfica, o mestrando recolheu material sobre todas as temáticas que abrangiam o projeto de investigação, processo que se revelou fundamental para o desenvolvimento das práticas e metodologias, que pôs em prática aquando da sua intervenção junto dos alunos com quem realizou a PESEVM. Desta forma foi possível adaptar os materiais lúdicos, bem como as partituras consoante o desenvolvimento dos alunos.

Assim sendo, o mestrando pegou nas recolhas que foram feitas por variados autores sobre cante alentejano, nos cancionários já existentes e editado e ainda, ele próprio fez o seu trabalho de campo e, a sua recolha de material junto de autores ou descendentes de autores ainda vivos para poder assim enriquecer mais os seus conhecimentos sobre a temática. Para além disto, o mestrando ainda fez várias pesquisas em teses e dissertações sobre as várias temáticas do seu trabalho de forma a encontrar material para o seu trabalho e estudo.

Por último, o mestrando juntou-se com alguns colaboradores para o auxiliarem na realização do material de estudo, este que mais tarde iria ser posto em prática na sua PESEVM.

4.4.2.2 - Qualitativo/comparativo – experiências

As experiências adquiridas e comparando o desenvolvimento dos alunos que o mestrando teve como público-alvo, bem como os que contactou na PESEVM, permitiram o mestrando aperfeiçoar algumas lacunas que existiam na investigação inicial. Isto revelou-se importante e conduziu ao aperfeiçoamento dos materiais usados, assim como os exercícios aplicados aos alunos.

A título de exemplo e de acordo com o que já foi referido no capítulo 2, ressalvo que alguns alunos não conheciam parte do material que foi usado. Por outro lado, outros conheciam por causa de familiares ou das suas vivências culturais. Assim, o mestrando teve de adaptar algum do seu material de modo a facilitar o conhecimento do mesmo e obter melhores resultados na aprendizagem dos alunos. Também como é referido no Capítulo 4 no ponto 4.3, o mestrando teve de alterar o seu material de estudo, uma vez que, este apresentava-se carenciado no aspeto do acompanhamento limitando a comunidade trompista e a ferramenta de aprendizagem/ensino.

4.4.2.3- Qualitativo/descritivo – observação relevante

O mestrando realizou registos de áudio de vários alunos desde o primeiro contacto e o respetivo desenvolvimento durante o processo de intervenção. Assim, foi possível analisar periodicamente junto do orientador cooperante, não só os resultados da investigação como também as suas evoluções e as mais-valias para os alunos.

4.4.3 – Participantes da investigação

Este projeto de investigação, para além das observações da experiência como docente do mestrando, contou com a colaboração e a experiência do orientador, do orientador

cooperante, de um docente de cante alentejano, de um docente de viola campaniça e de um compositor.

Desta forma, o mestrando elaborou o projeto de investigação, no qual juntou os resultados dos dados recolhidos na PESEVM, as opiniões e sugestões dos intervenientes acima referidos e a análise bibliográfica sobre os temas que são abordados na investigação.

4.5 – Material de estudo

O material de estudo foi inicialmente criado pelo mestrando, sendo que este necessitou da colaboração de compositores, professores de trompa, professores de cante alentejano, professores de viola campaniça e ainda de alguns autores de modas de cante alentejano, para um melhor aperfeiçoamento do mesmo bem como, ser o mais fiel do ponto de vista tradicional e ainda o mais indicado e coerente na perspetiva do ensino da trompa.

Esta associação resultou na elaboração de um conjunto de modas, tendo em consideração a sua popularidade e a região de origem. O mestrando esforçou-se por incluir modas provenientes dos 14 concelhos do distrito de Beja, embora a escolha não tenha sido fácil devido aos poucos registos disponíveis ou, por vezes, à falta de registos válidos. Como resultado, o mestrando elaborou uma lista de 12 modas alentejanas populares, deixando de fora 2 concelhos nos quais o cante alentejano já se distingue do tradicional ou não possui nenhuma moda tradicional e original.

Assim sendo, as modas escolhidas foram:

- Lindo ramo verde escuro;
- Só uma pena me existe;
- Hino dos Mineiros de Aljustrel;
- Conde da Vidigueira;
- Barrancos és minha terra;
- Alentejo, Alentejo;
- Quinta-feira da Ascensão;
- Mértola vila alentejana;
- Adeus minha linda vila;

- É tão grande o Alentejo;
- Fui colher uma romã;
- Senta-te aqui, Oh António.

Todas estas modas para além da sua popularidade, foram ainda escolhidas com base na sua dificuldade e também na sua tonalidade original, uma vez que estas foram adaptadas para trompa nos seus diferentes níveis de ensino e ainda, sem nos esquecermos que seriam acompanhadas pela viola campaniça.

Posteriormente, houve a necessidade de alterar este material, acrescentando também o acompanhamento de piano, o qual veio enriquecer o material de estudo, fazendo com que qualquer aluno/executante de trompa em qualquer parte do mundo consiga estudar/trabalhar ou executar qualquer uma das modas.

Finalmente, o mestrando alcançou a sua ferramenta de aprendizagem/ensino, apresentando as três partes necessárias para a execução de cada uma das modas, como se pode verificar nas imagens seguintes, sendo elas a parte de trompa, acompanhamento de viola campaniça e acompanhamento de piano.

4.5.1 – Lindo ramo verde escuro

A moda Lindo ramo verde escuro foi escrita pelo senhor António Prazeres, natural de Amareleja, mas ensaiador do Grupo Coral de Santo Aleixo da Restauração, local de registo da moda em 1967. Nesta, o autor retrata a vida dos pássaros na natureza, bem como metaforicamente a vida das pessoas na época. A mesma está estruturada com um ponto, dois altos e dois coros ou refrões.

Existem vários registos em partitura no Cancioneiro de Tradição Oral, Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré na página 145, no Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 214 e ainda no Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez nas páginas 116, onde em alguns existe referência da origem da mesma, mas, em outros a moda tem títulos diferentes, bem como algumas quadras/letras também diferem da original. Apesar da sua origem ser clara nos documentos que o mestrando consultou, o mesmo incluiu esta moda no conselho de Ferreira do Alentejo onde se encontra

o primeiro registo gravado em áudio da mesma pelo Grupo Folclórico de Peroguarda (freguesia de Ferreira do Alentejo) no seu EP em 1959.

Com base nestes trabalhos, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível destas versões que se encontram escritas, bem como das que se encontram gravadas, criando assim a parte de trompa, a qual se enquadra no grau de iniciação de ensino, na tonalidade de Fá Maior em efeito real, com um compasso quaternário, um registo de Si 2 até Lá 3 e uma dinâmica de *mezzo-piano*.

Figura 4.1: Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré na página 145

Título: *Lindo ramo verde escuro*

Cota: Mag.B.201.12.
 Função: profana.
 Data da gravação: 27/8/1967.
 Local e hora: alpendre da escola primária, à tarde.

Tipo de execução: coro de 15 homens; 3 vozes solistas:
 Pontos: Francisco de Almeida CANDEIAS:
 Santo Aleixo, 36 anos, casado, carteiro, 4.ª classe.
 António LINO:
 Santo Aleixo, 49 anos, casado, trabalhador rural, 4.ª classe.
 Alto: José Lino CAEIRO:
 Santo Aleixo, 60 anos, casado, trabalhador rural, sabe escrever.

♩ - 92 → 84

Análise do espécimen:

- 1) Tonalidade: mi maior.
- 2) Estrutura melódica: grupo B.
- 3) Velocidade metronómica: 92 → 84 = semínima.
- 4) Âmbito: sétima menor; tessitura: ré # 2 — dó # 3.
- 5) Organização rítmica: 23 compassos a 2 tempos.
- 6) Direcção: rectilínea.
- 7) Fórmula final: IV \ 1 (sem sensível).
- 8) Carácter: um pouco melismático (não ornamentado).
- 9) Intervalos estranhos ao sistema: —
- 10) Forma: AA' × A' × A'.


145

Figura 4.2: Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 214

— 214 —

N.º 197 — Lindo ramo, verde escuro

Mod.^{to} — Solista



Lin - do ra - mo ver - de es - cu - ro

Ó ca - sa dos pas - sa - ri - - - - - nhos,

Coro

On - de can - tam do - ce - men - - - - te

Ai, pou - sa - dos nes - ses ra - - mi - - nhos

Pou - sa - dos nes - ses ra - - mi - nhos

Go - sam sem - pre de ar pu - - - - - ro

Ó ca - sa dos pas - sa - ri - - - - nhos

Lin - do ra - mo ver - - de es - - cu - - ro.

Figura 4.3: Partitura elaborada pelo mestrando: Lindo ramo verde-escuro

1. Lindo ramo verde-escuro

The musical score is written in 4/4 time with a tempo marking of 'Andando' and a metronome marking of 72. It consists of four staves of music. The first staff starts with a dynamic marking of *mp* and includes a first ending bracket labeled '9' over measures 8-9. The second staff includes a second ending bracket labeled '19' over measures 18-19. The third staff includes a first ending bracket labeled '24' over measures 23-24. The fourth staff includes a first ending bracket labeled '31' over measures 30-31 and ends with a final measure marked '1'.

4.5.2 – Só uma pena me existe

A moda Só uma pena me existe não tem nenhum autor definido, sendo esta registada com tradicional. Nesta moda é retratado um desgosto amoroso e a saudade que o autor sentia pela sua amada. A mesma está estruturada com um ponto, um alto e um coro ou refrão.

Existem dois registos em partitura no Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 194, onde podemos encontrar a moda com o título diferente, bem como algumas quadras também, mas o restante coincide com a original.

Tendo em conta que esta moda não se encontra registada em nenhum concelho, o mestrando adicionou-a ao concelho de Alvito, já que é neste que consta a primeira gravação da mesma.

Com base na bibliografia existente, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível destas versões que se encontram escritas, bem como das que se encontram gravadas, criando assim a parte de trompa. Esta parte de trompa enquadra-se no grau de iniciação de ensino. Está escrita na tonalidade de Fá Maior em efeito real, com um compasso binário, um registo de Dó 3 até Sol 3 e uma dinâmica de *mezzo-piano* até *mezzo-forte*.

Figura 4.4: Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 194

A jovem Linda

Lento

Om-tê'à moi-tê-à - mei-a moi-te ou-vi can-tar e cho-rei - - - - -

Om-tê'à moi-tê-à - mei-a moi-te, ou-vi can-tar e cho - rei.

Alto Coro
e-n'á mi-nha - mo-ci - da-de que tão mo-va des-we-zei - - - - -

e-n'á mi-nha - mo-ci - da-de que tão mo - - - va des-pre - - - ze!

Alto Coro
Só a pe-ma - - que exis-te, mi-nha jo- - vem, jo-ven lin - - da!

e' o-lhar pa - - n'ó teu ros - - to e ver-te tá - o cri-an-ça - - uida!

va-te tão cri - - an-ça - - uida, tão jo- - vem sem ter si - - da - - de,

Só a pe-ma - que exis - - te, mi-nha do - - ce sa-m - - dade!

Figura 4.5: Partitura elaborada pelo mestrando: Só uma pena me existe

2. Só uma pena me existe

The musical score is written in 2/4 time with a tempo marking of 'Andando' and a metronome marking of 72. It consists of three staves of music. The first staff starts at measure 5 and ends at measure 14, with a dynamic marking of *mp*. The second staff starts at measure 15 and ends at measure 25, with a dynamic marking of *mf*. The third staff starts at measure 29 and ends at measure 39, with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and bar lines, along with boxed measure numbers (5, 14, 15, 22, 25, 29, 31, 39) and rehearsal marks (4, 1, 3, 1, 9).

4.5.3 – Hino dos Mineiros de Aljustrel

A moda Hino dos Mineiros de Aljustrel foi inspirada num canto anarquista dos mineiros da Astúrias, durante a Guerra Civil Espanhola, com o título Nel Pozu Maria Luisa. Nesta obra podemos escutar a descrição do perigo a que estes trabalhadores são sujeitos perante o seu labor, os sofrimentos que lhes estão associados e ainda a prece à sua padroeira Santa Bárbara. A moda está estruturada de forma diferente do habitual, uma vez que nela só existem pontos e refrões ou coros, os quais se vão alternando entre eles e a mesma também não tem qualquer registo em partitura.

Assim, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível das versões que se encontram gravadas. Desta forma, a parte de trompa criada enquadra-se no 1º grau de ensino e está escrita na tonalidade de Dó Maior em efeito real, com um compasso alternado entre o ternário e o quaternário, um registo de Si 2 até Sol 3 e uma dinâmica de *piano* até *mezzo-forte*.

Figura 4.6: Partitura elaborada pelo mestrando: Hino dos Mineiros de Aljustrel

3. Hino dos Mineiros de Aljustrel

Andando (♩ = 66)

The musical score is written for piano (Pno.) in the key of G major. It begins with a 3/4 time signature and a tempo marking of 'Andando' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The first staff contains measures 1 through 6, with a 3-measure rest at the beginning and a dynamic marking of *mf*. The second staff starts at measure 8 and includes first and second endings, with a 4-measure rest at the end. The third staff begins at measure 16 with a *rit.* marking and ends with a *p* dynamic. The score is marked with measure numbers 3, 6, 8, 12, and 16.

4.5.4 – Conde da Vidigueira

A moda Conde da Vidigueira é uma moda de autor desconhecido, pelo que está registada como tradicional. Na mesma, o autor descreve os trabalhos realizados no Alentejo e ainda os feitos heroicos do navegador Vasco da Gama, prestando assim homenagem àquele que se tornou Conde da localidade. Esta moda está estruturada com dois pontos, dois altos e dois coros ou refrões, sendo que não tem qualquer registo em partitura.

Posto isto, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível das versões que se encontram gravadas, de forma a criar a parte de trompa. Esta enquadra-se no 1º grau de ensino, estando escrita na tonalidade de Sol Maior em efeito real, com compassos alternantes entre o binário e o quaternário, um registo de Si 2 até Lá 3 e uma dinâmica de *mezzo-forte* até *forte*.

Figura 4.7: Partitura elaborada pelo mestrando: Conde da Vidigueira

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a tempo marking of "Caminhando" with a quarter note equal to 90 (♩ = 90). The score consists of nine staves of music, with measures numbered 9, 10, 14, 20, 25, 27, 34, 40, 46, 51, and 57. The piece features various time signatures: 4/4, 2/4, and 3/4. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions include "To Coda" (marked with a Coda symbol), "D.C. al Coda" (Da Capo al Coda), and "Coda" (marked with a Coda symbol). A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it, and a section starting at measure 57 is marked "rall." (rallentando). The score concludes with a double bar line.

4.5.5 - Barrancos és minha terra

A moda Barrancos és minha terra foi escrita pelo senhor Manuel Torrado Marcelo “Chicuelo”, em 1972, com o objetivo de concorrer ao II Concurso de Cantares Alentejanos, com o grupo coral que ensaiava na altura, o Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos. Esta moda e o grupo foram premiados com o 2º lugar. Em 1997, a mesma foi gravada em cassete, pelo Grupo Coral da Casa do Povo de Barrancos e em 2003 em CD, pelo Grupo Coral os Arraianos de Barrancos.

Nesta moda o autor tenta ilustrar um pouco da sua vila, falando assim da história da mesma, dos costumes e da sua gente, como podemos verificar na letra bem como na forma que é cantada em Barranquenho, o dialeto próprio de Barrancos.

Esta moda está estruturada com um ponto, dois altos e dois coros ou refrões, sendo que não tem qualquer registo em partitura. Dessa forma, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível das versões que se encontram gravadas para criar a parte de trompa. Esta enquadra-se no 2º grau de ensino, inicia na tonalidade de Mi bemol Maior e posteriormente passa para Fá Maior em efeito real, apresenta um compasso alternado entre o ternário e o quaternário, um registo de Si bemol 2 até Ré 4 e uma dinâmica de *mezzo-piano* até *forte*.

Figura 4.8: Partitura elaborada pelo mestrando: Barrancos és minha terra

5. Barrancos és minha terra

Andando (♩ = 66)

9 14 21 29 36 43

8 18 26 34 41 49

mp *mf* *mf* *f* *f* *mp*

4.5.6 – Alentejo, Alentejo

A moda Alentejo, Alentejo tornou-se um dos hinos ao Alentejo e foi escrita pelo senhor José Lopes Gato, o qual era natural de Serpa e chegou a ser o ensaiador do Grupo Coral e Etnográfico da Casa do Povo de Serpa. Nesta, o autor expressa a paixão que tem pela sua região, bem como a dívida mútua entre o homem e a própria terra, agradecendo a sua origem e nunca se esquecendo de lá voltar. A mesma está estruturada com um ponto, três altos e três coros ou refrões.

No Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 270, existe registo em partitura da moda, onde constam a cantiga ou ponto e o refrão ou coro como moda, respetivamente.

Com base nestes trabalhos, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível destas versões que se encontram escritas, assim como das que se

encontram gravadas, criando, desta forma, a parte de trompa. A mesma enquadra-se no 2º grau de ensino, usa a tonalidade de Fá Maior em efeito real, apresenta um compasso alternado entre o ternário e o quaternário, um registo de Sol 2 até Lá 3 e uma dinâmica de *mezzo-forte* até *fortíssimo*.

Figura 4.9: Cancioneiro de Serpa de Maria Rita Ortigão Pinto Cortez na página 270

Alentejo, Alentejo

Vagaroso
Solo

Letra e música de José Lopes Gato

eu sou de-ve--dor à ter-na , a ter-na me'stá de-
ven-do! eu sou de-ve...dor à ter-----
na , e a ter-na me'stá de ven-----do! A ter-na
pa...ga-mi'em vi--da , eu pa-go à ter-n' em mo-ren--do!
a ter-na pa--ga-mi'em vi-----da , e eu pa-god
ter-n' em mor-ren-----do! A-len-te-jo... A-len-
te...jo! Ter-na sa-gra-da do pa-ão! hei-de ir
ao... A-len-te-----jo , mes-mo que se-ja mo-v'na-----ão!

ALTO COO.

ALTO COO.

Figura 4.10: Partitura elaborada pelo mestrando: Alentejo, Alentejo

6. Alentejo, Alentejo

Andando (♩ = 66)

The musical score is written in treble clef and consists of nine staves of music. The tempo is marked 'Andando' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and dynamic markings. Measure numbers are indicated in boxes above the staff. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final fermata.

3 8 11 9 20 *mf*

23 25

31 34 *f*

38 1.

46 2. 1 52 15 *ff*

67 *mf*

75 *f*

82

89 *rit.* 2

4.5.7 – Quinta-feira da ascensão

A moda Quinta-feira da Ascensão, que foi escrita pelo senhor António Ascensão, retrata uma festa que era realizada nesse mesmo dia, o qual é atualmente feriado municipal de Beja. A moda está estruturada com dois pontos, quatro altos e dois coros ou refrões. Existe um registo em partitura no Cancioneiro de Tradição Oral, Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré, na página 305, com origem em Messejana. Esta tem um título ligeiramente diferente, mas na letra constam duas quadras iguais e a linha melódica é muito idêntica.

Assim, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível da versão que se encontra escrita e das que se encontram gravadas, criando assim a parte de trompa, a qual se enquadra no 3º grau de ensino. Esta escrita na tonalidade de Lá bemol Maior em efeito real, com um compasso alternado entre o binário e o quaternário, um registo de Mi bemol 3 até Fá 4 e uma dinâmica de *mezzo-piano* até *forte*.

Figura 4.11: Momentos Vocais do Baixo Alentejo de João Ranita Nazaré na página 305

Título: *Quinta-feira da Assunção*

Cota: B.M.77.12.3.03.
Função: profana.
Data da gravação: 29/9/1968.
Local e hora: Centro Paroquial, à tarde.
Tipo de execução: coro de 12 homens; 2 vozes solistas:

Ponto: António CALAPEZ:
Messejana, 32 anos, casado, trabalhador rural, 4.^a classe.

Alto: José FRAGOSO:
Messejana, 39 anos, casado, trabalhador rural, analfabeto.

♩=80 ↔ 63

Quin - ta - fei - ra de As - sun - ção Sai - em as mo - ças pró cam - po
De ves - ti - do pon - t'e ro - sa
No ca - be - lo um la - ço bran - co.

Análise do espécimen:

- 1) Tonalidade: fá maior.
- 2) Estrutura melódica: grupo B.
- 3) Velocidade metronómica: 80 ↔ 63 = semínima.
- 4) Âmbito: quarta justa; tessitura: lá 2 — ré 3.
- 5) Organização rítmica: 7 compassos a 2 e 3 tempos.
- 6) Direcção: rectilínea.
- 7) Fórmula final: IV / V (sem sensível).
- 8) Carácter: silábico (ornamentado).
- 9) Intervalos estranhos ao sistema: 3 quintas justas.
- 10) Forma: AB × A'B × AB × AB.

305

Figura 4.12: Partitura elaborada pelo mestrando: Quinta-feira da ascensão

7. Quinta-feira da ascensão

Caminhando (♩ = 80) rit. ... A Tempo

The musical score is written in a single system with ten staves. The key signature is B-flat major (two flats). The initial tempo is 'Caminhando' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *mp*, *mf*, and *f*. There are several measures with rests, some of which are marked with a '4' above them. The score concludes with a 'rit.' marking and a final measure with a '3' above it. Measure numbers 11, 22, 33, 47, 58, and 69 are indicated in boxes above the staves.

11

13

19

22

25

31

33

37

43

47

51

57

58

62

67

69

mp

mf

f

mp

mf

f

rit......

3

4.5.8 – Mértola vila alentejana

A moda Mértola vila alentejana foi escrita pelo senhor Manuel Martins. O autor retrata a sua vila como se de um roteiro turístico se tratasse, refere alguns feitos históricos da mesma e faz referência às suas freguesias. A moda está estruturada com dois pontos, quatro altos e dois coros ou refrões, sendo que não tem qualquer registo em partitura.

Assim, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível das versões que se encontram gravadas, criando assim a parte de trompa, parte essa que se enquadra no 3º grau de ensino. Está escrita na tonalidade de Ré Maior em efeito real, com um compasso alternado entre o binário e o ternário, um registo de Mi 3 até Fá sustenido 4 e uma dinâmica de *mezzo-piano* até *forte*.

Figura 4.13: Partitura elaborada pelo mestrando: Mértola, Vila Alentejana

8. Mértola, Vila Alentejana

Andando (♩ = 60)

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of eight staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'Andando (♩ = 60)' and a dynamic marking 'mp'. Measure numbers 21, 23, 29, 39, 40, 48, 57, 58, 67, 75, 76, 83, 84, and 85 are indicated. The score includes various musical notations such as rests, notes, beams, and slurs. There are also first and second endings marked with '1.' and '2.'. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final double bar line.

21 **23**

mp

29

39 **40**

mf

48 **57**

f

58

67 1. 2. **75**

76

83 **84** 16 1 1 3 *rit.*

4.5.9 – Adeus minha linda vila

A moda Adeus minha linda vila ou A palavra saudade, como também é conhecida, foi escrita pelos senhores José Francisco Coelho e Leandro Mendonça, onde os mesmos retratam algumas das paisagem, rios e locais turísticos de Moura, bem como a saudade que a mesma deixa a quem dela parte. A moda está estruturada com um ponto, três altos e três coros ou refrões e não tem qualquer registo em partitura.

O mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível das versões que se encontram gravadas, de modo a criar a parte de trompa. Esta enquadra-se no 4º grau de ensino, na tonalidade de Si bemol Maior em efeito real, com um compasso alternante entre o binário, o ternário e o quaternário, um registo de Dó 3 até Sol 4 e uma dinâmica de *piano até forte*.

Figura 4.14: Partitura elaborada pelo mestrando: Adeus, minha linda Vila

Andando (♩ = 66)

7 8

12 17

18

23 25 28

30

38 40

43 49

51

57 61 9

70 4 1 2 2 3

p

mp

mf

f

rit.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Adeus, minha linda Vila'. The score is written in a single system with ten staves. The tempo is marked 'Andando' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a 7-measure rest followed by a melodic line starting at measure 8. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*f*). The piece features several changes in time signature: 4/4, 3/4, 2/4, 3/2, and 2/2. The score concludes with a 70-measure rest, followed by a 'rit.' (ritardando) section with four measures of rests of 4, 1, 2, and 2 measures, and a final 3-measure rest.

4.5.10 – É tão grande o Alentejo

A moda É tão grande o Alentejo tornou-se um dos Hinos ao Alentejo devido à sua popularidade em toda a região. Esta moda, de autor desconhecido, está registada como tradicional, nela o seu autor retrata não só a região como os seus trabalhos e ainda, critica a falta de interesse mesma bem como o esquecimento pela nação. Não tem nenhum registo em partitura e a sua estrutura têm dois pontos, quatro altos e quatro coros ou refrões. Sendo a sua origem pouco clara nos documentos que o mestrando consultou, o mesmo incluiu esta moda no conselho de Castro Verde, onde se encontra um dos registos gravados da mesma.

Com base nos trabalhos que estão gravados, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível de todas as versões. Desta forma, criou a parte de trompa, que se enquadra no 4º grau de ensino, usa a tonalidade de Mi bemol Maior em efeito real, apresenta um compasso binário, um registo de Lá 2 até Sol 4 e uma dinâmica de *piano* até *forte*.

Figura 4.15: Partitura elaborada pelo mestrando: É tão grande o Alentejo

3 **10. É tão grande o Alentejo**

Andando (♩ = 66)

2 8 11 5 16 5 22 %

p

23

33 42 4

mp

46 47

mf

57 63 3 67

f

69

80 1 To Coda ⊕ 85 18 D.S. al Coda

p

104 ⊕ Coda 14

The image shows a musical score for a piece titled "10. É tão grande o Alentejo". The score is written in a single treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "Andando" with a metronome marking of ♩ = 66. The score consists of several lines of music. The first line starts with a measure number of 3 and contains measures 3 through 22. Measures 3, 8, 11, 16, and 22 are boxed. There are rests of 2, 8, 5, and 5 measures respectively. The piece ends with a double bar line and a repeat sign. The second line starts at measure 23. The third line starts at measure 33 and ends at measure 42, with a 4-measure rest. The fourth line starts at measure 46 and ends at measure 47. The fifth line starts at measure 57 and ends at measure 67, with a 3-measure rest. The sixth line starts at measure 69. The seventh line starts at measure 80 and ends at measure 85, with a 1-measure rest. It includes the instruction "To Coda" with a Coda symbol (⊕) and "D.S. al Coda". There are rests of 18 measures. The eighth line starts at measure 104 and ends at measure 114, with a Coda symbol (⊕) and the instruction "Coda 14".

4.5.11 – Fui colher uma romã

A moda Fui colher uma romã tem autor desconhecido, encontrando-se registada como tradicional. Esta é uma moda de baile ou mastros, uma das tradições que ainda se realiza na região. Nela o autor retrata o amor por alguém e a forma como se namorava nos tempos transatos na região. Na sua estrutura constam dois pontos, quatro altos e quatro coros ou refrões.

Não existe registo em partitura desta moda. Sendo a sua origem pouco clara nos documentos que o mestrando consultou, o mesmo incluiu esta moda no conselho de Almodôvar, onde se encontra um dos registos gravados da mesma.

Baseando-se nos trabalhos que foram gravados, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível, criando assim a parte de trompa. A parte criada enquadra-se no 5º grau de ensino, apresenta a tonalidade de Ré bemol Maior em efeito real, com um compasso quaternário, um registo de Mi bemol 3 até Lá bemol 4, uma dinâmica de pianississimo até *fortissimo* e foi ainda usada a técnica de *Bouché*.

Figura 4.16: Partitura elaborada pelo mestrando: Fui colher uma romã

11. FUI COMER UMA ROMÃ

Andando (♩ = 66)

9 10 *bouché*

The musical score is written in a single system on a grand staff (treble clef). It begins with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Andando' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 9, 10, 14, 18, 20, 25, 27, 31, 36, 41, 45, 54, 59, and 64 indicated. Dynamics include *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff*, and *ppp*. Performance instructions include *bouché*, *nat.*, *rit.*, and *poco rall.*. A section starting at measure 54 is marked 'Pesante' with a tempo of 60. The score concludes with a first ending bracket and a final *bouché* instruction.

14 *(bouché)* 18 *nat.* *mp*

20

25 27 *mf* *f*

31

36 *f*

41 45 *8* *rit.*

54 **Pesante** (♩ = 60) *ff* *poco rall.*

A Tempo
bouché

59 *p lontano*

64 *(bouché)* 1 *bouché* *ppp*

4.5.12 – Senta-te aqui, ó António

A moda Senta-te aqui, ó António tem autor desconhecido e, por isso, encontra-se registada como tradicional. Esta é uma moda de baile e uma das que era usada na dança da cadeira, uma das tradições já extintas na região, como o autor retrata na letra da mesma. Na sua estrutura constam dois pontos, quatro altos e quatro coros ou refrões.

Apenas existe um registo em partitura, no Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 119, onde o título não é igual, mas a letra é a mesma. Apesar da sua origem não ser completamente clara nos documentos que o mestrando consultou, o mesmo incluiu esta moda no conselho de Cuba, onde se encontra um dos registos da mesma.

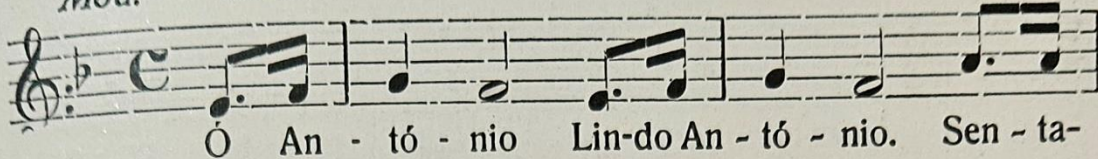
Baseando-se nestes trabalhos, o mestrando realizou uma transcrição o mais próximo e coerente possível desta versão que se encontra escrita, bem como das que se encontram gravadas. Assim, criou a parte de trompa, que se enquadra no 5º grau de ensino e que se encontra escrita na tonalidade de Mi Maior em efeito real, com um compasso binário, um registo de Fá sustenido 3 até Sol sustenido 4, uma dinâmica de mezzo-piano até *fortíssimo* e usa a técnica de *Bouché*.

Figura 4.17: Cancioneiro Alentejano do Padre António Marvão na página 119

— 119 —

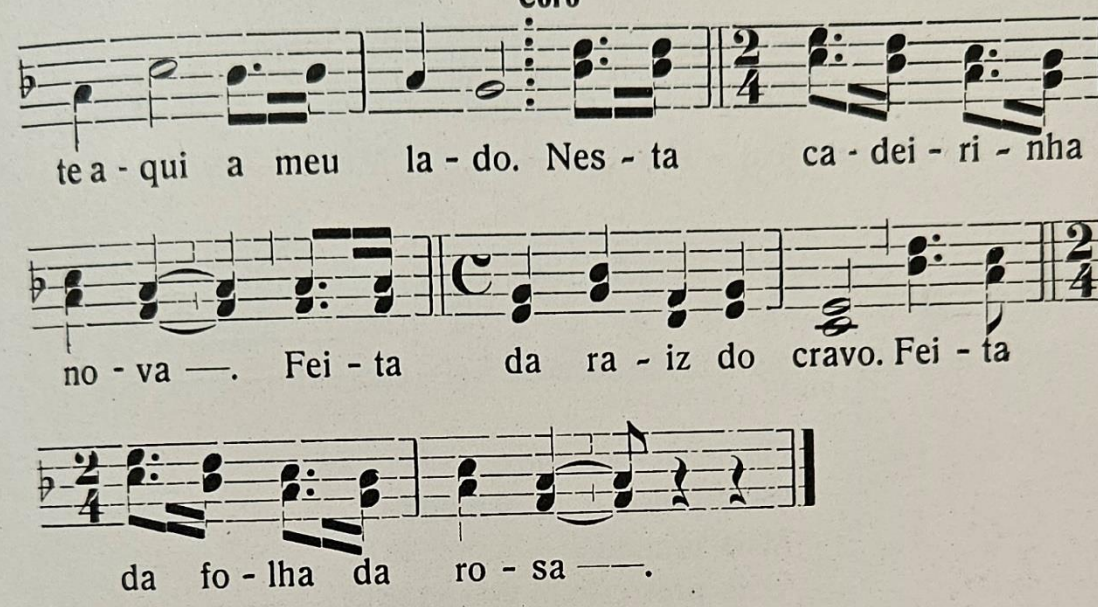
N.º 103 — Ó António

Mod.^{to} — Solista



Ó An - tó - nio Lin-do An - tó - nio. Sen - ta-

Coro



te a - qui a meu la - do. Nes - ta ca - dei - ri - nha
no - va —. Fei - ta da ra - iz do cravo. Fei - ta
da fo - lha da ro - sa —.

Feita da folha da rosa.
Feita da folha do cravo.
Nesta cadeirinha nova,
Senta-te aqui a meu lado.

Figura 4.18: Partitura elaborada pelo mestrando: Senta-te aqui, ó António

12. Senta-te aqui, ó António

Dançando (♩ = 72) 5

The musical score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'Dançando (♩ = 72)' and a dynamic marking 'mp sempre legato'. It features a triplet of eighth notes. The second staff includes dynamics 'cresc.', 'mf', and 'dim.'. The third staff has a dynamic marking 'f'. The fourth staff contains a 'To Coda' section with first and second endings, marked with a Coda symbol (a circle with a cross) and a dynamic 'mf'. The fifth staff has a dynamic 'f'. The sixth staff includes dynamics 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'f'. The seventh staff has a dynamic 'f'. The eighth staff has a dynamic 'ff'. The ninth staff includes the instruction 'D.S. al Coda' and a dynamic 'mp'. The final staff begins with a dynamic 'rit.' and a first ending marked with a '1'.

mp sempre legato

12 15 *cresc.* *mf* *dim.*

22 27 *f*

34 *To Coda* 1. | 2. 41 *mf*

47

57 *cresc.* *f* *dim.* *f* 64

67 68 74 81 *f*

85 *ff*

95 *D.S. al Coda* *mp* *Coda*

107 *rit.* 1

4.6 – Revisão da literatura

Na revisão da literatura, o mestrando pretende realizar a mesma, justificando a escolha dos materiais usados, bem como as mais-valias para o projeto de investigação, tendo em vista as referências bibliográficas e o desenvolvimento dos alunos envolvidos no mesmo, já que não existem projetos desenvolvidos para instrumento e cante alentejano. Assim, o mestrando baseou-se nos métodos de ensino que existem para instrumentos de sopro, com base na música tradicional.

4.7 – Apresentação e análise de resultados

Neste ponto, o mestrando, com base na recolha executada da análise bibliográfica, bem como nas atividades realizadas na PESEVM, apresenta os resultados obtidos.

4.7.1 – Definição e caracterização das modas escolhidas

As modas que o mestrando escolheu para o seu projeto de investigação visam apresentar a variedade e a riqueza que o Baixo Alentejo oferece. Todas elas constam nos Cancioneiros do Alentejo, sendo umas mais recentes que outras. Estas foram escolhidas pelas dificuldades que apresentam para os alunos, pela sua popularidade perante a sociedade atual e também de forma a mostrar um pouco de cada um dos concelhos que fazem parte do Baixo Alentejo.

Não sendo esta uma escolha fácil, o mestrando, para além do referido anteriormente, também escolheu cada uma delas pelas suas particularidades, como as tonalidades, as estruturas e pela sua ligação pessoal a todas elas. Assim sendo, das inúmeras que estão registadas, este escolheu apenas doze modas para a elaboração do seu projeto de investigação.

4.7.2 – O reconhecimento da melodia como fator de aprendizagem

O reconhecimento da melodia por parte dos alunos é um dos fatores mais importantes para o sucesso dos mesmos, como podemos verificar em alguns trabalhos e métodos de ensino que já existem, como é o caso de Zoltan Kodály, Bela Bartók, Michel Giacometti, Fernando Lopes-Graça e Marco Bordogni.

Quase todos eles dão importância à música tradicional como ferramenta de ensino de instrumentos ou até mesmo de ensino não artístico, ressaltando que, na generalidade, se alunos conhecerem previamente a melodia que têm de executar, terão, à partida, mais sucesso e desenvolvimento, revelando-se uma aprendizagem mais rápida, eficiente e, conseqüentemente, a evolução será notória.

Diversas vezes, esta vantagem pode servir como objeto motivador para o aluno, fazendo com que ele, numa fase inicial, adquira gosto pelo instrumento e mesmo pela música em si. Isto permitirá incentivar o aluno para o estudo, aumentando o empenho na sua prática e na execução de um instrumento musical.

Neste projeto de investigação que o mestrando apresenta, o mesmo tenta realizar um trabalho à semelhança dos referidos anteriormente, pois o cante alentejano passa muitas vezes de boca em boca e de gerações em gerações e é, variadas vezes, apresentado como espetáculo musical. Neste sentido, o mestrando considera que o público-alvo deste projeto conhece, de uma forma geral, as modas que são apresentadas.

Este público, refere bastantes vezes que já ouviu o avô ou alguém mais velho do seu seio familiar ou outros cantar estas músicas. Esta situação permite revitalizar o cante alentejano e aumentar o interesse dos alunos pelo mesmo.

No entanto, sendo o cante alentejano património imaterial da humanidade, não é correto restringir o público-alvo deste projeto apenas aos alunos desta região. Assim, o mestrando considera que o mesmo, pela forma como está construído, permite que outros alunos de trompa, de uma outra zona geográfica, podem encontrar neste projeto uma forma de conhecer este património, de forma adequada ao seu nível de ensino.

4.8 – O desenvolvimento dos alunos

O mestrando, com este projeto de tese, focou-se na evolução e num maior desenvolvimento dos alunos que pretendem aprender trompa.

Como já foi referido, a utilização do cante alentejano, a escolha das modas, bem como a adaptação realizada de cada uma delas para o instrumento, enquadrando-as nos vários graus de ensino, tem como objetivo que o desenvolvimento dos alunos seja mais rápido e eficaz. Desta forma, as modas foram selecionadas de acordo com a dificuldade e a exigência que cada um dos graus do instrumento tem como premissas. Para além disto e acrescentando o conhecimento prévio que a maioria dos alunos pode ter em relação a cada moda, pressupõe-se que o desenvolvimento dos mesmos seja notório.

4.9 – A importância do acompanhamento

O acompanhamento de um instrumento solista é sempre importante, pois é este que permite que o solista tenha um suporte e um fio condutor, para além da melodia que executa. Mas, não menos importante é também a possibilidade de fazer música em conjunto, sendo que esta talvez seja a maior vantagem ou mais-valia, uma vez que durante o percurso de um instrumentista ou aluno de instrumento, grande parte do seu repertório é tocado em conjunto, seja com piano, orquestras ou mesmo grupos de música de câmara.

Assim sendo, o mestrando não quis que este projeto de tese fosse solístico. Portanto, o projeto inclui não só o acompanhamento de piano, sendo este o mais comum tendo em conta a realidade das escolas de ensino da música, como também adicionou o acompanhamento da viola campaniça, já que esta é um dos cordofones tradicionais portugueses, a qual teve um papel fundamental na evolução, na história, bem como na atualidade do cante alentejano.

4.10 – Análise dos resultados

O resultado apresentado neste projeto tem por base as experiências realizadas com os alunos, baseado no trabalho realizado nas aulas assistidas na PESEVM, bem como no desempenho e evolução de cada aluno durante a primeira abordagem do material de estudo e posteriormente com o seu desenvolvimento.

De uma forma geral, toda a classe de trompa acompanhada pelo mestrando reagiu positivamente ao material de estudo pois, sendo grande parte deste material do conhecimento

da maioria dos alunos, tornou a sua primeira abordagem bastante aliciante e positiva. Com o decorrer do projeto e a evolução do material de estudo, a classe revelou-se cada vez mais empenhada e motivada, fazendo assim com que, em alguns dos casos, funcionasse com ferramenta de desbloqueio de algumas das dificuldades apresentadas no cotidiano dos alunos.

Conclusão

O mestrando, desde que iniciou a sua atividade enquanto docente, tem procurado evoluir e aprofundar os seus métodos de ensino sempre de acordo com as necessidades específicas de cada aluno, tentando utilizar práticas metodológicas que lhe permitam transmitir informação adequada. Nesse sentido, a realização do Mestrado em Ensino da Música proporcionou a aquisição de competências, quer de cariz teórico como prático, para a sua atividade profissional enquanto docente.

A realização da Prática de Ensino Supervisionada, aliada à procura constante de superação pessoal, possibilitou ao mestrando cimentar e clarificar todos os processos do seu método de ensino. A persistência e reflexão conduziram à identificação de aspetos positivos, mas também de aspetos menos positivos e questões a melhorar. Por outro lado, a experiência de realizar a Prática de Ensino Supervisionada numa escola conceituada, com um professor coorientador já anteriormente ligado ao seu próprio percurso de ensino, relevou-se bastante gratificante. Esta situação contribuiu evidentemente para o seu enriquecimento profissional e pessoal.

Ainda no respeitante à secção da Prática de Ensino Supervisionada, o mestrando, ao aplicar diferentes exercícios que modo a apoiar a aquisição de competências, verifica que o seu trabalho de investigação é realmente um método de ensino que apresenta mais-valias para o ensino da trompa, pois, entre outros aspetos, permite corrigir eventuais erros os problemas que vão surgindo.

Assim, a secção da Investigação revelou-se pertinente e útil, já que ao estar diretamente relacionada com a primeira, conduziu à aplicabilidade do seu objeto de investigação. Compreendendo as implicações para o seu adequado funcionamento, a observação, a deteção de erros/problemas e a sua posterior resolução, foram um processo natural para o mestrando, o qual considera que tal situação se possa estender aos demais docentes de trompa. Este trabalho de investigação propõe um método de ensino que permite articular e aplicar conhecimentos e a sua aplicação justifica-se, já que a grande maioria das crianças da região do Baixo Alentejo conhece as modas apresentadas.

A especificidade do seu projeto de investigação tornou-se um desafio, uma vez que os arranjos criados tiveram em conta vários níveis de ensino, de modo a serem apropriados à evolução dos alunos.

O objetivo será, portanto, a aplicação deste método de ensino, a médio e longo prazo, juntamente com toda a literatura já existente, não só para o nível de iniciação, mas também para o 2º e 3º ciclos de ensino. Sendo um método direcionado para a região do Baixo Alentejo, pode e deve ser estendido às restantes zonas do país, numa perspetiva de aumento de conhecimentos e de aquisição de gosto por esta tradição portuguesa tão rica, como é o Cante Alentejano.

O mestrando ressalva que o Cante Alentejano considerado Património Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO foi, certamente, crucial para o desenvolvimento desde projeto de investigação, já que os alunos com quem teve o privilégio de contactar, estão familiarizados com o Cante.

O método desenvolvido tem todas as bases para ser mais aprofundado e desenvolvido.

Todo o projeto de tese foi extremamente gratificante e rico no que diz respeito aos conhecimentos adquiridos pelo mestrando, o qual cresceu com as experiências vividas e com todos os ensinamentos que adquiriu ou lhe foram transmitidos, os quais se demonstraram uma mais-valia para esta caminhada. Caminhada esta que foi longa, com vários aspetos positivos, mas também com alguns menos positivos. Todo este processo levou à concretização de um sonho, sonho esse que há muito se encontrava na gaveta e o qual tem como principal objetivo tentar colmatar algumas lacunas do ensino/aprendizagem da trompa.

O mestrando, com este seu projeto, juntou duas das suas paixões - a trompa e o Cante Alentejano – e expôs nesta redação, não só o que conseguiu absorver, mas também aquilo que sempre quis dar a conhecer.

A elaboração deste relatório é, assim, o culminar de um longo processo de aprendizagem.

O mestrando ressalva o quão gratificante e prazeroso é poder ensinar trompa, reinventando-se constantemente em prol da música e dos seus alunos, de forma a ir de encontro com as necessidades específicas de cada um. Ser professor é, na ótica do mestrando, uma busca incessante por fazer mais e melhor, encontrando os meios para atingir os fins, no que diz respeito à aprendizagem deste instrumento, uma vez que cada aluno apresenta diferentes especificidades, mas também diferentes características e motivações. Nesse

contexto, a sua experiência profissional enquanto docente, mais concretamente no Alentejo, foi crucial para o desenvolvimento deste projeto de investigação.

O mundo da arte é feito de partilha de conhecimentos e de troca de ideias e opiniões, pelo que o mestrando considera importante dar a conhecer esta região tão rica, não só, mas também, na arte da música. Portanto, enaltece a contribuição deste trabalho para a divulgação da cultura do Alentejo, aliada ao aumento de repertório para o ensino de trompa.

Desta forma, consegue-se, com este projeto, divulgar mais um pouco a riqueza musical do Baixo Alentejo, apresentando-se um registo para todos aqueles que quiserem conhecer e explorar o Cante Alentejano, desta feita, associado ao ensino da trompa.

Referências Bibliográficas

Aguiar, M. (2007). *O Ensino de Canto em Portugal: uma perspectiva analítico-reflexiva a partir de meados do Século XX*. Universidade de Aveiro, Aveiro.

Barriga, J. (2000). *O cante ao baldão no (re)encontro de identidades no Baixo Alentejo: um estudo etnomusicológico*. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Bernardo, F. (2016). *A otimização da respiração na aprendizagem da trompa no ensino especializado da música*. Universidade do Minho, Braga.

Bernhard, H. C. (2003). *Singing in instrumental Music Education. Research and applications*. Applications of research in Music Education, p. 28 – 35

Cabeça, S. (2015). *Estrutura e Processo de Formação das Formas Culturais*. Universidade de Évora, Évora.

Carvalho, D. (2009). *A História das Bandas*. Artigos Meloteca.

Coelho, L. (2012). *Da Inserção da Disciplina de Canto no ensino Básico em Portugal*. Universidade de Aveiro, Aveiro.

Comissão Nacional da UNESCO (s.d.). *Cante alentejano, canto polifónico do Alentejo, sul de Portugal*.

https://www.patrimoniocultural.gov.pt/pat_cul_imat_human/cante-alentejano-canto-polifonico-do-alentejo-sul-de-portugal/

Cortez, M. (2016). *Cancioneiro de Serpa*. 2ª edição, Câmara Municipal de Serpa.

Costa, R. (2018). *Exercícios para o Desenvolvimento do Registo da Trompa*. Universidade de Aveiro, Aveiro.

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2021). Estatutos.

<https://crba.edu.pt/wp-content/uploads/2021/09/Estatutos.pdf>

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (s.d). História.

<https://crba.edu.pt/historia/>

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2022). Projeto educativo.

<https://crba.edu.pt/wp-content/uploads/2022/09/D-Projeto-Educativo-2022-2025.pdf>

CRBA – Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2022). Regulamento interno.

https://crba.edu.pt/wp-content/uploads/2023/01/Regulamento-Interno-22-de-dezembro-de2022_signed.pdf

Cruz, C. B. (1998). *Sobre Kodály e o seu conceito de Educação Musical. Abordagem geral e indicações bibliográficas*. Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical

– Metodologias comparadas de Educação Musical: abordagens, Boletim nº 98, Julho/Setembro 1998, Lisboa: Tipografia Minerva do Comércio.

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

Delgado, M. (1985). *A Etnografia e o Folclore no Baixo Alentejo*. Edição da Assembleia Distrital de Beja.

Farias, A. (2021). *A relação entre a ansiedade durante a performance musical e a consciência corporal em flautistas*. Universidade de Évora, Évora.

Feldman, & Contzius, A (2011). *Instrumental Music Education. Teaching With the Musical and Pratical in Harmony*. Routledge.

Fernandes, A. (2018). *Métodos de Iniciação ao Violino Prestigiando a Música de Tradição Oral do Alentejo*. Universidade de Évora, Évora.

Ferreira, A. J. (2003) *Meloteca - Lista Cronológica das Filarmónicas*. <https://www.meloteca.com/lista-cronologica-das-filarmonicas/>

Figueiredo, N. (2014). *Criação de repertório flexível na música de conjunto: do 1º ao 4º grau*. Universidade de Aveiro, Aveiro.

Gomes, T. (2018). *A Importância do Manual de Estudos na Aprendizagem da Trompa: Contributo Didático no Ensino Básico e Secundário*. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto.

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

Gordon, E. (2003). *A Music Learning Theory for Newborn and Young Children*. 3ª Edição. GIA Publications, Inc.

Giacometti, M. (1970). *Povo Que Canta*. Vozes e Imagens para uma Antologia da Música Regional Portuguesa.

Giacometti, M. & Lopes-Graça, F. (1981). *Cancioneiro Popular Português*. Círculo de Leitores, Lda.

Janetzky, K., & Brüchle, B. (1988). *The Horn*. B.T. Batsford Ltd.

Lima, P. (2007). *Corpus de Lírica Popular Presente no Alentejo*. Vol. 1, Câmara Municipal de Portel.

Lopes, A. (2014). *Música Tradicional na Iniciação Musical: Uma Proposta de Ordem de Aprendizagem*. Instituto Politécnico de Lisboa e Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa.

Macedo, A. (2019). *Semanal do Trompista – Uma proposta de exercícios de aquecimento para a aprendizagem da trompa no ensino especializado de música até ao 2º Ciclo*. Universidade do Minho, Braga.

Mareco, S. (2014). *Pôr o Alentejo no Mundo: Expectativas de uma candidatura do cante alentejano a Património Imaterial da Humanidade*. Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Marvão, P. A. (1955). *Cancioneiro Alentejano*. Tip. da Editorial Franciscana.

Marvão, P. A. (1970). *Fisionomia do Cante Alentejano*. Edição do Autor.

Matias, S. (2021). *A embocadura como ferramenta essencial na aprendizagem da flauta transversal*. Universidade de Évora, Évora.

Meireles, N. (2021). *A Inteligência Emocional na performance da Trompa*. Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco.

Moreira, J. (2017). *O Canto como ferramenta pedagógica no ensino/aprendizagem de Oboé no ensino especializado de Música*. Universidade do Minho, Braga.

Nazaré, J. (1979). *Música Tradicional Portuguesa*. Bertrand.

Nazaré, J. (1986). *Momentos Vocais do Baixo Alentejo*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Nunes, M. (2010). *Festas - Ciclos Religiosos -Cancioneiro Musical*. Tradisom Produções Culturais. Lda.

Pereira, J. (1997). *Corais Alentejanos*. Edições Margem.

Pestana, M. & Oliveira, L. (2017). *Cantar no Alentejo: A terra, o passado e o presente*. 1ª edição. Estremoz Editora.

Pinheiro, C. (2020). “*Importância das Bandas Filarmónicas no ensino da música em Portugal: Estudo de Caso*”. Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares de Almada, Almada.

Rendeiro, M. (2019). *A música tradicional portuguesa como recurso na Iniciação Musical*. Escola Superior de Artes Aplicadas, Castelo Branco.

Resende, J. (2019). *Metodologias de Ensino em Portugal: a Perceção dos Alunos e Docentes no Ensino Profissional da Trompa*. Escola Superior de Músicas e Artes do Espetáculo, Porto.

Ribeiro, F. (1999). *A Banda Filarmónica: Actualidade e Percursos de uma Instituição*. Instituto Universitário de Lisboa, Lisboa.

Robinson, M. (2010). *To sing or not to Sing*. *Music Educators Journal*, Vol. 83, No.1, p. 17 – 47.

Rodrigues, J. (2017). “*Pelo Toque da Viola*” *Um estudo etnomusicológico sobre o revivalismo da viola campaniça em Castro Verde*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa.

Rodrigues L. (2015). *A música tradicional portuguesa na disciplina de classe de conjunto/coro – 1º e 2º graus do ensino vocacional da música*. Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Salgado, V. (2018). “*A trompa grave: Ausência de preparação específica e falta de conhecimento de repertório*”. Instituto Politécnico de Lisboa e Escola Superior de Música de Lisboa, Lisboa.

Sardinha, J. A. (2001). *Viola campaniça – o outro Alentejo*. Círculo de Leitores.

Silva, L. (2009). *As Bandas de Música e seus “Mestres”*. Cadernos do Colóquio.

Simões, D. (2014) “*Os tamborileiros do Baixo Alentejo – memórias e práticas da cultura*”.

Simões, D. (2019) “*Memórias e práticas musicais – o tamborileiro em Santo Aleixo da Restauração (Baixo Alentejo)*”.

Simões, J. (2017). “*O Cante Alentejano como Ferramenta Pedagógica para a Disciplina de Formação Musical no 1º e 2º grau*”. Instituto Superior de Estudos Interculturais e Transdisciplinares, Viseu.

Teixeira, F. (2013). *O Contributo do Canto na Educação Musical: um estudo de caso*. Escola Superior de Educação Jean Piaget Arcozelo/Canelas, Vila Nova de Gaia.

Teixeira, T. D. (2009). *O Canto na abordagem educacional de Zoltán Kodály*. Faculdade de Santa Marcelina, São Paulo.

Tuckwell, B. (2002). *Horn*. Kahn & Averill.

Vales, H. (2016). *As Escolas Europeias de Trompa: Reflexos na Lecionação*. Universidade Católica Portuguesa, Porto.

Ventura, L. (2009). *A Identidade Social Alentejana Estudada Através do Cante Alentejano*. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, Lisboa.

Meu Alentejo Tocado

1. Lindo ramo verde-escuro

Letra

Origem: Desconhecida
Compositor: Tradicional

Ponto

Nasce o Sol no Alentejo
Nasce água clara na fonte
Nasce em mim a saudade
Na ladeira do teu monte

Alto

Lindo ramo verde-escuro

Todos

Ó casa dos passarinhos
Onde cantam docemente
Poisados nesse raminho

Alto

Poisados nesse raminho

Todos

Andam vivendo ar puro
Ó sala dos passarinhos
Lindo ramo verde-escuro

Andando (♩ = 72)

Ponto

Nas - ce_o Sol no A - len - te - jo Nas - ce_á - gua cla - ra na fon - te

7

— Nas - ce_em mim a sau - da - de Na - la - dei - ra do - o teu - mon - te.

14

Alto

Lin - do ra - mo ver - de_es - cu - ro Ó ca - sa dos pas - sa - ri - - nhos On - de
Poi - sa - dos nes - se ra - mi - nho An - dam vi - ven - do ar pu - - ro Ó sa -

20

can - tam do - ce - men - te Poi - - sa - dos nes - se - e ra - - mi - - nho.
- la dos pas - sa - ri - nhos Lin - do ra - mo ver - de - e es - - cu - - ro.

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

1. Lindo ramo verde-escuro

Andando (♩ = 72)

Trompa

Piano *mp*

6 9

11

16 19

21 24

Musical score for measures 21-24. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins at measure 21 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note A4. The piano accompaniment in the bass clef starts with a half note G3, followed by a half note F3. The dynamic marking *mf* is placed above the piano part in measure 22. The piece concludes at measure 24 with a quarter note G4.

26

Musical score for measures 26-30. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins at measure 26 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef starts with a half note G3, followed by a half note F3. The piece concludes at measure 30 with a quarter note G4.

31

Musical score for measures 31-35. The score is in 2/4 time and features a treble and bass clef. The melody in the treble clef begins at measure 31 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment in the bass clef starts with a half note G3, followed by a half note F3. The piece concludes at measure 35 with a quarter note G4.

Meu Alentejo Tocado

2. Só uma pena me existe

Letra

Origem: Desconhecida
Compositor: Tradicional

Ponto

Como podem ser iguais
Os dedos das nossas mãos
Se há filhos dos mesmos pais
Que não parecem irmãos

Alto

Só uma pena me existe

Todos

Minha doce saudade
Quero olhar para o teu rosto
Ver-te assim tão pouca idade

Ver-te assim tão pouca idade
Ver-te assim tão criancinha
Só uma pena me existe
Minha doce juvenzinha

Andando (♩ = 72)

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The first staff is labeled 'Ponto' and has a key signature change to two flats (Bb) at the beginning. The second staff is labeled 'Alto' and has a key signature change to one flat (Bb) at the beginning. The third and fourth staves are labeled 'Todos' and have a key signature change to one flat (Bb) at the beginning. The lyrics are written below the notes, with some words underlined to indicate syllable placement. The score ends with a double bar line and repeat dots.

Ponto
F Bb F Gm F Bb F C Bb C
Co - mo po - dem ser i - guais Os de - dos das nos - sas mãos

Alto
C F Gm Bb C F F
Se há fi - lhos dos mes - mos pais Que não pa - re - cem ir - mãos Só u - ma
Ver - te as - sim

Todos
Bb F Gm F Bb F C C
pe - na me e - xis - te Mi - nha do - ce sa - u - da - de É o - lhar
tão pou - ca i - da - de Ver - te as - sim tão cri - an - ci - nha Só u - ma

Todos
F Gm F Bb C F
pa - ra o teu ros - to Ver - te as - sim tão pou - ca i - da - de
pe - na me e - xis - te Mi - nha do - ce jo - ven - zi - nha

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

2. Só uma pena me existe

Andando (♩ = 72) 5

Trompa

Piano

mf *mp* *mf* *mp*

8 14

15

22 25

mf *f*

Meu Alentejo Tocado

3. Hino dos Mineiros de Aljustrel

Letra

Origem: Aljustrel
Compositor: Tradicional

Alto
Nas Minas de Aljustrel

Alto
Trago a camisa rota

Todos
Lai larai larai lai lai la
Morreram muitos mineiros vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Morreram muitos mineiros vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Lai larai larai lai lai la

Todos
Lai larai larai lai lai la
E sangue de um camarada vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
E sangue de um camarada vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Lai larai larai lai lai la

Alto
Trago a cabeça aberta

Alto
Santa Bárbara bendita

Todos
Lai larai larai lai lai la
Que me abriu uma barrena vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Que me abriu uma barrena vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Lai larai larai lai lai la

Todos
Lai larai larai lai lai la
Padroeira dos mineiros vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Padroeira dos mineiros vê lá
Vê lá companheiro vê lá
Vê lá como venho eu
Lai larai larai lai lai la
Lai larai larai lai lai la
Lai larai larai lai lai la
Lai larai larai lai lai la

Andando (♩ = 66)

Alto
N.C.

Todos

Nas mi - nas de Al - jus - trel Mor - re -
Tra - go_a ca - be - ça_a - ber - ta Que me_a -
Tra - go_a ca - mi - sa ro - - ta E san -
Santa Bár - - ba - ra ben - di - - ta Pa - dro -

-ram mui - tos mi - nei - ros vê lá
-briu u - ma bar - re - na Vê lá com - pa - nhei - ro vê lá Vê lá co - mo
-gue de um ca - ma - ra - da
-ei - ra dos mi - nei - ros

1. E 2. E N.C. D.C.
ve - nho eu Mor - re
Que - me_a
E san ve - nho eu Lai la - rai la - rai lai lai la
Pa - dro

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

3. Hino dos Mineiros de Aljustrel

Andando (♩ = 66)

6

Trompa

Piano

mp *mf* *mf* *mf*

Pno.

L.H.

8^{va.}

7

1. 2.

L.H.

L.H.

L.H.

8

12

16 *rit.*

Pno.

mp *p* *pp*

8^{va.}

Meu Alentejo Tocado

4. Conde da Vidigueira

Letra

Ponto

No Alentejo a labuta
É charrua e o arado
Quem passa vê e escuta
Se canta quem toca o gado

Ponto

No Alentejo eu trabalho
Cultivando a dura terra
Vou fumando o meu cigarro
Lançando a semente à terra

Origem: Vidigueira
Compositor: Tradicional

Alto

Foi Conde da Vidigueira

Alto

Foi Conde da Vidigueira

Todos

Um herói alentejano
Com seus barcos de madeira
Não temeu o oceano

Todos

Um herói alentejano
Com seus barcos de madeira
Não temeu o oceano

Esse herói de grande fama
Na Índia içou bandeira
O grande Vasco da Gama
Foi Conde da Vidigueira

Esse herói de grande fama
Na Índia içou bandeira
O grande Vasco da Gama
Foi Conde da Vidigueira

Caminhando (♩ = 90)

Ponto

No A - len - te - jo_a la - bu - - ta É char - ru - a e_o a - ra - -
No A - len - te - jo_eu tra - ba - - lho Cul - ti - van - do_a du - ra ter - -

6 D7 D7 Am C G C G D G Alto
-do Quem pas - sa vê e es - cu - - ta Se can - ta quem to - ca_o ga - do Foi Con -
-ra Vou fu - man - do_o meu ci - gar - ro Lan - çan - do_a se - men - te_à ter - ra

14 Todos
Am D7 G D D7 Am C G
- de da Vi - di - guei - ra Um he - rói a - len - te - ja - - no Com seus bar - cos de ma - dei -

21 C G D G G D Em G D C Am
- ra Não te - meu o o - ce - a - - no Es - se_he - rói de gran - de fa - - ma Na Ín -

29 C D C Am D G C G D7 G
- dia i - çou ban - dei - ra O gran - de Vas - co da Ga - - ma Foi Con - de da Vi - di - guei - ra

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

4. Conde da Vidigueira

Caminhando (♩ = 90)

Trompa

Piano

mf

f

7

10

13

19

25

First system of music, measures 25-30. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line with a slur over measures 25-30. The piano accompaniment also starts with a forte (*f*) dynamic and provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

31 To Coda 34

Second system of music, measures 31-36. It includes a vocal line and piano accompaniment. Measure 31 is marked with a Coda symbol. The vocal line has a slur over measures 31-36. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment, including some chordal textures in the right hand.

37

Third system of music, measures 37-39. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over measures 37-39. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment, featuring sustained chords in the right hand.

40 D.C. al Coda

Fourth system of music, measures 40-45. It includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over measures 40-45. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment, ending with a final chord in the right hand.

46  Coda



53 57



58 *rall.*.....



Meu Alentejo Tocado

5. Barrancos és minha terra

Letra

Ponto

Lá por sermos Barranquinhos
De modo algum é defeito
É bem portuguesa a alma
Que temos dentro do peito

Origem: Barrancos
Compositor: Manuel Torrado Marcelo "Chicuelo"

Alto

Barrancos és minha terra

Todos

Bonita vila arraiana
Tu cantas à espanhola
E também à alentejana

Alto

Tens uma fama tirana

Todos

Como tu não há igual
Bonita vila arraiana
Barrancos de Portugal

Andando (♩ = 66)

The musical score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of five staves of music. The lyrics are written below the notes, and chords are indicated above the staff. The score includes a 'Ponto' section, an 'Alto' section, and a 'Todos' section. The lyrics are: Lá por sermos Barranquinhos De modo algum é defeito É bem portuguesa a alma Que temos dentro do peito. Barrancos és minha terra. Bonita vila arraiana Tu cantas à espanhola E também à alentejana. Tens uma fama tirana. Como tu não há igual Bonita vila arraiana Barrancos de Portugal.

Chords: Cm, /Bb, Abmaj7, F7sus2, Gm, Ab, Bb, Eb, F, Bb, /A, G7sus4, Gm, C, Bb, C7sus4, F, Alto, C7, Dm, C, Bb, C, F, Bb, Dm7/C, C/D, Gm, C, Bb, F, Fine, C, Dm7 D.S. al Fine

Meu Alentejo Tocado

Manuel Torrado Marcelo "Chicuelo"

5. Barrancos és minha terra

Andando (♩ = 66)

Trompa

Piano

mp

7

9

13

The musical score is written for Trompa and Piano. It is in 3/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Andando' with a quarter note equal to 66 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the Trompa part (mostly rests) and the Piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system starts at measure 7 and includes a measure number '9' in a box. The third system starts at measure 13. Dynamics include 'mp' and 'f'.

18

mf

23

1.

26

mf

mp

28

f

f

2.

33

34

mf

mp

f

37 41

f *mp*

43

48 49

p *ped.*

Meu Alentejo Tocado

6. Alentejo, Alentejo

Letra

Origem: Serpa
Compositor: José Lopes Gato

Ponto

Eu sou devedor à Terra
A Terra me está devendo
Eu sou devedor à Terra
A Terra me está devendo

Todos

A Terra paga-me em vida
Eu pago à Terra em morrendo
A Terra paga-me em vida
Eu pago à Terra em morrendo

Alentejo, Alentejo
Terra sagrada do pão
Eu hei-de ir ao Alentejo
Mesmo que seja no Verão

Ver o doirado do trigo
Na imensa solidão
Alentejo Alentejo
Terra sagrada do pão

Andando ♩ = 66

1x: Ponto

Restantes: Todos

Eu sou de - ve - dor à Ter - ra A Ter - ra me es - tá de - ven - do
A Ter - ra - pa - ga - me em vi - da Eu pa - go à Ter - ra em mor - ren - do
A - len - te - jo, A - len - te - jo Ter - ra sa - gra - da do pão
Ver o doi - ra - do do tri - go Na i - men - sa so - li - dão

7 Gm F/A Bb C F Gm C F x4
Eu sou de - ve - dor à Ter - ra A Ter - ra me es - tá de - ven - do
A Ter - ra pa - ga - me em vi - da Eu pa - go à Ter - ra em mor - ren - do
Eu hei de ir ao A - len - te - jo Mes - mo que se - ja no Verão
A - len - te - jo A - len - te - jo Ter - ra sa - gra - da do pão

Meu Alentejo Tocado

José Lopes Gato

6. Alentejo, Alentejo

Andando (♩ = 66) 3

Trompa

Piano

mp *p* *mf*

7 11

13

19 20

25

31

34

37

43

1.

2.

f

ff

49 52

55

61

67

73

79

f

85

f

91

rit.

Meu Alentejo Tocado

7. Quinta-feira da ascensão

Letra

Origem: Vale de Vargo, Serpa
Compositor: António Ascensão

Ponto
Venho-lhe dar um raminho,
Colhido da própria planta.
Para me dares amêndoas,
Quando for Sexta-feira Santa.

Alto
Quinta-feira D'Ascensão,

Todos
Saem as moças pro campo.
De vestido cor-de-rosa,
No chapéu, um laço branco.

Alto
No chapéu, um laço branco,

Todos
Com um raminho na mão.
Vêm as moças do campo,
Quinta-feira D'Ascensão.

Ponto
Oliveira luz divina
O trigo simboliza o pão.
Alecrim, saúde e força,
Paz e amor no coração.

Alto
Quinta-feira D'Ascensão

Todos
Saem as moças pro campo.
De vestido cor-de-rosa,
No chapéu, um laço branco.

Alto
No chapéu, um laço branco,

Todos
Com um raminho na mão.
Vêm as moças do campo,
Quinta-feira D'Ascensão.

Caminhando (♩ = 80)

Ponto
Ab /G Db Bbm7 Db Eb Ab Cm
Ve - nho - lhe dar um ra - mi - nho Co - lhi - do da pró - pria plan - ta Pa - ra me da - res a -
O - li - vei - ra luz di - vi - na O tri - go sím - bo - li - za o pão. A - le - crim sa - ú - de e

8 Db Eb Eb Bbm7 Eb Ab Alto
- mén - - doas Quan - do for Sex - ta - fei - ra San - ta Quin - ta -
for - - - ça Paz e a - - mor - no co - ra - ção No cha -
N.C.

13 Eb Db Eb Ab
- fei - ra d'as - cen - são Sa - em as mo - ças pro cam - po De ves -
- péu um la - ço bran - - - co Com um ra - mi - nho na mão Vêm

18 Db Eb Db Eb Ab D.C.
- ti - do cor - de - ro - - sa No cha - péu um la - ço bran - co
as mo - ças do cam - po Quin - ta fei - - ra - - d'as - cen - são

Meu Alentejo Tocado

António Ascensão

7. Quinta-feira da ascensão

Caminhando (♩ = 80) rit.

Trompa

Piano *mf*

6 A Tempo *mp*

11 *mp*

16 *mf* *p*

22

29

33

36

43

47

48

f

f

f

f

mp

mp

The image shows a musical score for piano and voice, spanning measures 22 to 48. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. The music is divided into five systems, each with a vocal line on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. Measure numbers 22, 29, 33, 36, 43, 47, and 48 are indicated at the beginning of their respective systems. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment features various textures, including chords, arpeggios, and moving lines in both hands. The vocal line consists of a single melodic line with some rests.

53 58

mf

p

Detailed description: This system contains measures 53 through 58. The top staff is a single melodic line in a treble clef, starting with a series of eighth notes and ending with a half note. The bottom staff is a piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs), featuring a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. A dynamic marking of *mf* is placed below the top staff at measure 57, and *p* is placed below the piano staff at measure 58. A box around the number 58 indicates the end of the system.

59

f

f

Detailed description: This system contains measures 59 through 63. The top staff continues the melodic line with a dynamic marking of *f* at measure 60. The piano accompaniment in the bottom staff features a more active bass line with eighth notes and chords in the treble, also marked with *f* at measure 60.

64 69

p

Detailed description: This system contains measures 64 through 69. The top staff has a dynamic marking of *p* at measure 68. The piano accompaniment in the bottom staff features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble, also marked with *p* at measure 68. A box around the number 69 indicates the end of the system.

70

rit.

Detailed description: This system contains measures 70 through 73. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *rit.* at measure 70. The piano accompaniment in the bottom staff features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

Meu Alentejo Tocado

8. Mértola, Vila Alentejana

Letra

Ponto

Nove freguesias tem
Na vila uma ficaria,
Corte do Pinto e Santana
Espírito Santo e Alcária

Alto

Tens o

Todos

Guadiana aos pés
Linda vila alentejana
Outrora foste cidade
Cunhaste moeda e fama
Tens mesquita tens museu
Castelo e torre romana
Hoje és sede de concelho
Mértola vila alentejana

Ponto

São Sebastião dos Carros
São João dos Caldeireiros
São Pedro de Solis, a oitava
E São Miguel do Pinheiro

Alto

Tens o

Todos

Guadiana aos pés
Linda vila alentejana
Outrora foste cidade
Cunhaste moeda e fama
Tens mesquita tens museu
Castelo e torre romana
Hoje és sede de concelho
Mértola vila alentejana

Origem: Mértola
Compositor: Manuel Martins

Andando (♩ = 60)

D Ponto A Em D

No - ve fre - gue - sias tem Na vi - la u - ma fi - ca - ri - a Cor -
Se - bas - tião dos Car - ros São Jo - ão dos Cal - dei - rei - ros São

10 Em D Em A D Alto

- te do Pin - to e San - ta - na Espí - ri - to San - to e Al - ca - ri - a Tens o
Pedro de Solis a oi - ta - va E São Mi - guel do Pi - nhei - ro

19 A Em D

Gua - di - a - na aos pés Lin - da vi - la a - len - te - ja - - na Ou -

26 Em D G A G A D

- tro - ra fos - te ci - da - de Cu - nhas - te mo - e - da e fa - - ma Tens me -

36 *f* A Em D G D Em

- squi - ta tens mu - se - - u Cas - te - lo e tor - re ro - ma - - na Hoje és

45 D G A G A D

se - de de con - ce - - lho Mér - to - la vi - la a - len - te - ja - - na São

Meu Alentejo Tocado

Manuel Martins

8. Mértola, Vila Alentejana

Andando (♩ = 60)

Trompa

Piano

mp

7

13

19

23

mp

25

31

37

40

mf

43

49

Detailed description: This page contains a musical score for piano and voice, spanning measures 25 to 50. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment pattern. Measure 40 is marked with a box containing the number '40' and the dynamic marking 'mf'. The key signature changes to D major (two sharps) at measure 43, and the time signature changes to 3/4 at measure 49. The vocal line includes various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, with some measures containing rests.

55 57

f

61

67

73 75

1. | 2.

79 84

85

91

97 *rit.*.....

mp *p*

Meu Alentejo Tocado

9. Adeus, minha linda Vila (A palavra Saudade)

Letra

Origem: Moura

Compositor: José Francisco Coelho & Leandro S. Mendonça

Ponto

E a palavra saudade
E aquele que a inventou
E a primeira vez que a disse
Com certeza que chorou

Alto

Com certeza que chorou

Todos

Chorou mesmo de verdade
Aquele que a inventou
A palavra saudade

Alto

Adeus minha linda vila

Todos

Adeus Brenhas e Ardila
Adeus Brenhas e Ardila
Tudo isto eu vou deixar
Mas levo dentro de mim
Uma saudade sem fim
Uma saudade sem fim
Que eu não posso disfarçar

Alto

Adeus meu velho castelo

Todos

Velhinho mas sempre belo
Velhinho mas sempre belo
De lenda e tradição
Adeus janelas floridas
Tão bonitas e garridas
Tão bonitas e garridas
Tudo levo em meu coração

Andando (♩ = 66) Ponto

The musical score is written in G minor (two flats) and 4/4 time. It features a melody with lyrics in Portuguese. The score is divided into systems, with line numbers 6, 13, 22, 27, 33, and 39. Chord symbols are placed above the notes. The lyrics are: 'A pa - la - vra sa - u - da - de... E a - que - le - que a in - ven - tou... E a pri - mei - ra vez que a dis - se Com cer - te - za que cho - rou... Com cer - te - za que cho - rou... Cho - rou mes - mo de ver - da - de A - que - le que a in - ven - tou... A pa - la - vra sa - u - da - de... A - deus mi - nha - lin - da vi - la... A - deus Bre - nhas e Ar - di - la... A - deus meu ve - lho cas - te - lo... Ve - lho mas sem - pre be - lo... A - deus Bre - nhas e Ar - di - la... Tu - do is - to eu vou dei - xar... Ve - lho mas sem - pre be - lo... De - jen - da e tra - di - ção... Mas le - vo den - tro de mim... U - ma sau - da - de sem fim... A - deus ja - ne - las flo - ri - das... Tão bo - ni - tas e gar - ri - das... U - ma sau - da - de sem fim... Que eu não pos - so dis - far - çar... Tão bo - ni - tas e gar - ri - das... Tu - do le - vo em meu co - ra - ção...'

Meu Alentejo Tocado

José Francisco Coelho & Leandro S. Mendonça

9. Adeus, minha linda Vila (A palavra Saudade)

Andando (♩ = 66)

The musical score is written for Trompa (Trumpet) and Piano. It is in 4/4 time and B-flat major. The tempo is Andando (♩ = 66). The score consists of four systems of music. The first system (measures 1-6) shows the Trompa part with whole rests and the Piano part with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 7-12) includes a first ending bracket labeled '8' above measure 8. The third system (measures 13-16) includes a second ending bracket labeled '17' above measure 15. The fourth system (measures 17-20) continues the piano accompaniment. Dynamics include *mp*, *mf*, and *p*.

23 25 28

mf

cresc.

mf

29

35 38

mf *f*

40

f

46 49 51

mf *f*

mf *f*

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music, each with a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Measure numbers 23, 25, 28, 29, 35, 38, 40, 46, 49, and 51 are indicated. Dynamics range from mezzo-forte (mf) to forte (f). The piano part features complex textures, including a 'cresc.' (crescendo) marking and a '7' (seventh) chord in measure 29. The vocal line consists of melodic phrases with some rests.

53

Musical score for measures 53-60. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase in 4/4 time, then changes to 3/4 and 2/4. The piano accompaniment features chords and a rhythmic pattern in the bass line. A dynamic marking of *mp* is present at the end of the system.

61

Musical score for measures 61-70. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment has a steady rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble. Dynamic markings include *mp* and *mf*.

70

Musical score for measures 70-75. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble. A dynamic marking of *f* is present.

75

Musical score for measures 75-80. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the bass line and chords in the treble. A dynamic marking of *rit.* is present.

Meu Alentejo Tocado

10. É tão grande o Alentejo

Letra

Ponto

No Alentejo eu trabalho
Cultivando a dura terra
Vou fumando o meu cigarro
Vou cumprindo o meu horário
Lançando a semente à terra

Ponto

Trabalha homem trabalha
Se queres ter o teu valor
Os calos são os anéis
Os calos são os anéis
Do homem trabalhador

Origem: Desconhecida
Compositor: Tradicional

Alto

É tão grande o Alentejo

Alto

É tão grande o Alentejo

Todos

Tanta terra abandonada
A terra é que dá o pão
Para bem desta nação
Devia ser cultivada

Todos

Tanta terra abandonada
A terra é que dá o pão
Para bem desta nação
Devia ser cultivada

Alto

Tem sido sempre esquecida

Alto

Tem sido sempre esquecida

Todos

À margem ao sul do Tejo
Há gente desempregada
Tanta terra abandonada
É tão grande o Alentejo

Todos

À margem ao sul do Tejo
Há gente desempregada
Tanta terra abandonada
É tão grande o Alentejo

Andando (♩ = 66)

No A - len - te - jo eu tra - ba - lho... Cul - ti - van - do a du - ra ter - ra... Vou fu -
Tra - ba - lha ho - mem tra - ba - lha... Se queres ter o teu va - lor... Os ca -
10 man - do o meu ci - gar - ro... Vou cum - prin - do o meu ho - rá - rio... Lan - çan - do a semen - te à ter -
- los são os a - néis... Os ca - los são os a - néis... De um ho - mem tra - ba - lha - dor...
20 - ra... É tão gran - de o A - len - te - jo... Tan - ta ter - ra a - ban - do - na - da... A ter -
gem ao sul do Te - jo... Há gen -
31 - ra é que dá o pão... Pa - ra bem des - ta na - ção... De - vi - a ser cul - ti - va -
te de - sem - pre - ga - da... Tan - ta - ter - ra a - ban - do - na - da... É tão gran - de o A - len - te
41 1. Alto N.C. Todos 2. E♭ D.C.
- da... Tem si - do sem - pre es - que - ci - da... À mar - jo

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

10. É tão grande o Alentejo

Andando (♩ = 66)

Trompa

Piano *mp*

9 *tr* 11 *tr* 16

18 *p* 22 % *p simile* *pp* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

26 *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

35 42

mp

tr

43 47

mf

52

60 63 67

f

8va...

69

Detailed description: This page of a musical score contains five systems of music. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 35-42) features a vocal line with a long melisma and piano accompaniment with trills and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system (measures 43-49) has a vocal line starting with a rest and piano accompaniment with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 50-59) continues the piano accompaniment. The fourth system (measures 60-69) features a vocal line with a forte (*f*) dynamic and piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The fifth system (measures 70-79) continues the piano accompaniment. Measure numbers 35, 43, 52, 60, and 69 are indicated at the start of their respective systems. Measure numbers 42, 47, 63, and 67 are enclosed in boxes. Performance markings include *mp*, *mf*, *f*, and *tr*.

To Coda \oplus
85

77

Musical score for measures 77-85. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase in measure 77, followed by rests. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *mp* is present in measure 85.

89

Musical score for measures 89-98. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with trills (*tr*) in measures 89 and 98. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.

98

D.S. al Coda

Coda

Musical score for measures 98-107. The system is split into two parts. The first part (measures 98-107) shows the vocal line with a dynamic marking of *p* and the piano accompaniment. The second part (measures 107-116) is the Coda section, featuring a piano accompaniment with a dynamic marking of *mp*.

107

Musical score for measures 107-116. This system shows the piano accompaniment for the Coda section, starting with a dynamic marking of *p* and ending with a trill (*tr*) in measure 116.

Meu Alentejo Tocado

11. Fui colher uma romã

Letra

Origem: Castro Verde
Compositor: Tradicional

Ponto

Eu quero ir p'rá cidade
Já que o campo me aborrece
Eu lá na cidade tenho
Que eu lá na cidade tenho
Quem penas por mim padece

Ponto

As pombas quando namoram
Pousam as asas no chão
Que é para os pombos não verem
Que é para os pombos não verem
O bater do coração

Alto

Fui colher uma romã

Alto

Fui colher uma romã

Todos

'Stava madura no ramo
Fui encontrar no jardim
Fui encontrar no jardim
Aquela mulher que eu amo

Todos

'Stava madura no ramo
Fui encontrar no jardim
Fui encontrar no jardim
Aquela mulher que eu amo

Alto

Aquela mulher que eu amo

Alto

Aquela mulher que eu amo

Todos

Dei-lhe um aperto de mão
Estava madura no ramo
E o ramo chegava ao chão

Todos

Dei-lhe um aperto de mão
Estava madura no ramo
E o ramo chegava ao chão

Andando (♩ = 66)

The musical score is written in a single system with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff begins with a 'Ponto' section, marked with a D-flat chord. The second staff continues the melody and includes an 'Alto' section with a D-flat chord. The third staff is marked 'Todos' and includes chords G-flat, A-flat, and G-flat. The fourth staff concludes the piece with a D-flat chord and a 'D.C.' (Da Capo) instruction. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Ponto
D \flat G \flat A \flat G \flat

Eu que - ro ir p'rá ci - da - de Já que o cam - po me a - bor - re - ce Eu lá na ci - da - de
As pom - bas quan - do na - mo - ram Pou - sam as a - sas no chão Que é pa - ra os pom - bos não

6 D \flat A \flat D \flat D \flat

te - nho Que eu lá na ci - da - de te - nho Quem pe - nas por mim pa - de - ce Fui co - lher u - ma ro -
ve - rem Que é pa - ra os pom - bos não ve - rem O ba - ter do co - ra - ção A - que - la mu - lher que eu

11 Todos
G \flat A \flat G \flat A \flat

- mã 'Sta - va ma - du - ra no ra - mo Fui en - con - trar no jar - dim Fui en - con - trar no jar - dim
a - mo Dei - lhe um a - per - to de mão 'Sta - va ma - du - ra ni ra - mo 'Sta - va ma - du - ra no ra - mo

17 D \flat D.C.

A - que - la mu - lher que eu a - mo
E o ra - mo che - ga - va ao chão

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

11. Fui colher uma romã

Andando (♩ = 66)

Trompa

Piano

mp

8

bouché

p

15

nat.

mp

18

21

Musical score for piano and voice, measures 26-40. The score is in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1 (Measures 26-30): Measure 26 is marked with a box containing the number 27. The vocal line begins with a half rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand. Dynamics include *mf* and *f*.

System 2 (Measures 31-35): The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment maintains the eighth-note texture. Dynamics include *f*.

System 3 (Measures 36-40): Measure 36 is marked with a box containing the number 36. The vocal line begins with a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include *f*.

System 4 (Measures 41-45): The vocal line continues with a half note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The piano accompaniment concludes the system with the eighth-note texture. Dynamics include *f*.

44 45

48

52 54
rit. Pesante (♩ = 60)
ff

57 *poco rall.* *A Tempo*
bouché
p lontano

63 *bouché*
ppp

Meu Alentejo Tocado

12. Senta-te aqui, ó António

Letra

Origem: Amareleja/Cuba
Compositor: Tradicional

Ponto

Se eu tivesse que dar dava
Não tenho que dar aceito
Aceito mágoas e dores
Causadas a teu respeito

Ponto

E o cantar à meia-noite
Tem um cantar excelente
Acorda quem está dormindo
Melhora quem está doente

Alto

Senta-te aqui, ó António!

Alto

Senta-te aqui, ó António!

Todos

Senta-te aqui, ao meu lado,
Nesta cadeirinha nova
Feita da raiz do cravo!

Todos

Senta-te aqui, ao meu lado,
Nesta cadeirinha nova
Feita da raiz do cravo!

Alto

Feita da raiz do cravo,

Alto

Feita da raiz do cravo,

Todos

Feita da folha da rosa
Senta-te aqui a meu lado
Nesta cadeirinha nova!

Todos

Feita da folha da rosa
Senta-te aqui a meu lado
Nesta cadeirinha nova!

Dançando (♩ = 72)

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of four staves of music with lyrics underneath. Chords are indicated above the notes. The lyrics are: Se eu tivesse que dar dava / Não tenho que dar aceito / Aceito mágoas e dores / Causadas a teu respeito / E o cantar à meia-noite / Tem um cantar excelente / Acorda quem está dormindo / Melhora quem está doente / Senta-te aqui, ó António! / Senta-te aqui, ó António! / Senta-te aqui, ao meu lado, / Nesta cadeirinha nova / Feita da raiz do cravo! / Senta-te aqui, ao meu lado, / Nesta cadeirinha nova / Feita da raiz do cravo, / Feita da raiz do cravo, / Feita da folha da rosa / Senta-te aqui a meu lado / Nesta cadeirinha nova! / Feita da folha da rosa / Senta-te aqui a meu lado / Nesta cadeirinha nova!

Chords: Ponto (B, E), Alto (B, E, A), Todos (B, F#m, B), Alto (E, B), D.C.

Meu Alentejo Tocado

Tradicional

12. Senta-te aqui, ó António

Dançando (♩ = 72) 5 %

Trompa

Piano

mf

mp sempre legato

p

cresc.

mf

dim.

f

f

9

15

17

22

26

27

3

34 To Coda $\text{\textcircled{C}}$ 1. 2. 41

43 47

51 57

60 64 68

69 74

80 81

f

mf *f*

88

ff

ff

95 D.S. al Coda

mp

103 ⊕ Coda *rit.*.....

rit......