



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

---

## **ESCOLA DE ARTES**

### **DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Relatório da Prática de Ensino Supervisionada  
realizada no Conservatório Regional do Baixo**

**Alentejo:**

**A disciplina de Análise e Técnicas de Composição  
na Formação do Instrumentista**

Luís Tiago Cabrita Lopo

Orientação: Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

**Mestrado em Ensino**

Área de Especialização | Ensino de Música

Évora, 2018



UNIVERSIDADE DE ÉVORA

---

## **ESCOLA DE ARTES**

### **DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**Relatório da Prática de Ensino Supervisionada  
realizada no Conservatório Regional do Baixo**

**Alentejo:**

**A disciplina de Análise e Técnicas de Composição  
na Formação do Instrumentista**

Luís Tiago Cabrita Lopo

Orientação: Professor Doutor Christopher Consitt Bochmann

**Mestrado em Ensino**

Área de Especialização | Ensino de Música

Évora, 2018

*Children must receive music instruction as naturally as food, with as much pleasure as they derive from a ball game, and this must happen from the beginning of their lives.*

*Leonard Bernstein (1918 - 1990)*

*Loving a child doesn't mean giving in to all his whims; to love him is to bring out the best in him, to teach him to love what is difficult.*

*Nadia Boulanger (1887 - 1979)*



## **Agradecimentos**

*Aos meus pais,*

*Ao Professor Doutor Christopher Bochmann,*

*Ao Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez,*

*Ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo,*

*À Academia de Música de Lagos,*

*Ao Conservatório de Música de Portimão – Joly Braga Santos,*

*Aos alunos,*

*Aos amigos que, de diversas maneiras, contribuíram para a realização deste trabalho.*



## **Resumo – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A disciplina de Análise e Técnicas de Composição na Formação do Instrumentista**

O presente relatório surge no seguimento da conclusão da disciplina de Prática de Ensino Supervisionada, disciplina essa basilar para o término do Mestrado em Ensino de Música.

O mestrado foi realizado na Universidade de Évora, sob orientação do professor interno Professor Doutor Christopher Bochmann, tendo a disciplina de Prática de Ensino Supervisionada sido realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, sob orientação do Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez.

Este relatório encontra-se seccionado em duas partes. A primeira secção será dedicada à contextualização da escola cooperante, bem como será relatado o decurso da prática de ensino supervisionada, descrevendo a turma, os alunos, o decorrer das aulas assistidas e das aulas leccionadas pelo mestrando. A segunda secção será dedicada à componente de investigação. Temos como propósito partir de algumas necessidades sentidas pelos jovens instrumentistas e tentamos que, através da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, consigam ficar mais aptos e na posse de ferramentas úteis que lhes permitam um aumento da eficácia do estudo e da performance do seu instrumento.

**Palavras-chave:** Análise e Técnicas de Composição; Interpretação; Formação do Instrumentista.

## **Abstract – Report of Supervised Teaching Practice carried out in "Conservatório Regional do Baixo Alentejo": The subject of Analysis and Composition Techniques in Musician's Development**

This report follows on from the discipline Supervised Teaching Practice, fundamental to the conclusion of the Master's Degree in Music Teaching. The master's degree was completed at Universidade de Évora, under the guidance of the Professor Christopher Bochmann, and the discipline Supervised Teaching Practice was carried out at Conservatório Regional do Baixo Alentejo, under the guidance of Professor Roberto Alejandro Pérez.

This report is divided into two sections. The first section will be devoted to the contextualization of the cooperating school, as well as the course of supervised teaching, describing the class, the students, the course of the assisted classes and the classes taught by the Master's Student. The second section is devoted to the research component. We aim to build on some of the needs felt by the young instrumentalists and try to make them more proficient through the discipline of Analysis and Composition Techniques and to give them useful tools that allow them to increase the effectiveness of the study and performance of their instrument.

**Keywords:** Analysis and Composition Techniques; Performance; Musician's Development.



# Índice

<b>Agradecimentos</b> .....	<b>v</b>
<b>Resumo – Relatório da Prática de Ensino Supervisionada realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo: A disciplina de Análise e Técnicas de Composição na Formação do Instrumentista</b> .....	<b>vii</b>
<b>Abstract – Report of Supervised Teaching Practice carried out in "Conservatório Regional do Baixo Alentejo": The subject of Analysis and Composition Techniques in Musician's Development</b> .....	<b>viii</b>
<b>Índice</b> .....	<b>ix</b>
<b>Índice de Tabelas</b> .....	<b>xiii</b>
<b>Índice de Exemplos</b> .....	<b>xiv</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Parte I – Prática de Ensino Supervisionada</b> .....	<b>3</b>
<b>1. Caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo</b> .....	<b>3</b>
<b>1.1. História</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2. Instalações</b> .....	<b>4</b>
1.2.1. Beja.....	4
1.2.2. Castro Verde.....	4
1.2.3. Moura.....	5
<b>1.3. Oferta Formativa</b> .....	<b>5</b>
<b>1.4. Corpos Sociais e Órgãos de Gestão Escolar</b> .....	<b>6</b>
1.4.1. Assembleia Geral.....	6
1.4.2. Conselho de Administração.....	6
1.4.3. Conselho Fiscal .....	7
1.4.4. Direcção Executiva.....	7
1.4.5. Conselho Pedagógico.....	7
1.4.6. Direcção Pedagógica.....	7
<b>1.5. Comunidade Educativa</b> .....	<b>8</b>
1.5.1. Alunos por Concelho .....	8
1.5.2. Distribuição dos Alunos – Beja .....	9
1.5.3. Distribuição dos Alunos – Castro Verde.....	10
1.5.4. Distribuição dos Alunos – Moura.....	10

1.5.5.	Distribuição do Corpo Docente.....	11
<b>2.</b>	<b>Relato da Prática de Ensino Supervisionada .....</b>	<b>12</b>
<b>2.1.</b>	<b>Contextualização .....</b>	<b>12</b>
<b>2.2.</b>	<b>Orientador Cooperante – Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez .....</b>	<b>13</b>
<b>2.3.</b>	<b>Caracterização dos Alunos / Turmas.....</b>	<b>14</b>
2.3.1.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde.....	14
2.3.1.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	14
2.3.1.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	15
2.3.2.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja.....	15
2.3.2.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	15
2.3.2.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	16
<b>2.4.</b>	<b>Aulas Assistidas .....</b>	<b>17</b>
2.4.1.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde.....	17
2.4.1.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	17
2.4.1.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	18
2.4.2.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja.....	18
2.4.2.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	18
2.4.2.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	20
<b>2.5.</b>	<b>Aulas Leccionadas .....</b>	<b>21</b>
2.5.1.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde.....	21
2.5.1.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	21
2.5.1.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	22
2.5.2.	Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja.....	23
2.5.2.1.	Análise e Técnicas de Composição I.....	23
2.5.2.2.	Análise e Técnicas de Composição III.....	24
2.5.3.	Reflexão.....	24
<b>2.6.</b>	<b>Considerações finais.....</b>	<b>25</b>
<b>Parte II – Projecto de Investigação .....</b>		<b>27</b>
<b>1.</b>	<b>Objecto de Investigação.....</b>	<b>27</b>
<b>1.1.</b>	<b>Motivação para a Escolha do Objecto de Investigação.....</b>	<b>27</b>
<b>1.2.</b>	<b>Objectivos da Investigação.....</b>	<b>27</b>
<b>2.</b>	<b>Metodologias de Investigação.....</b>	<b>28</b>
<b>2.1.</b>	<b>Etapas da Investigação.....</b>	<b>28</b>

<b>3. O Percurso Académico do Jovem Instrumentista no Ensino Especializado da Música.....</b>	<b>28</b>
<b>3.1. Contextualização .....</b>	<b>28</b>
3.1.1. Ensino Básico de Música .....	29
3.1.2. Ensino Secundário de Música.....	32
<b>3.2. Reflexão .....</b>	<b>35</b>
<b>4. A Disciplina de Análise e Técnicas de Composição .....</b>	<b>36</b>
<b>4.1. Origem.....</b>	<b>36</b>
<b>4.2. História .....</b>	<b>36</b>
<b>4.3. Objectivo .....</b>	<b>37</b>
<b>4.4. Reflexão .....</b>	<b>39</b>
<b>5. Como pode a disciplina de Análise e Técnicas de Composição ajudar o Jovem Instrumentista?.....</b>	<b>40</b>
<b>5.1. O que é uma Frase?.....</b>	<b>41</b>
<b>5.2. O que é um Motivo?.....</b>	<b>42</b>
<b>5.3. Tipos de Tema .....</b>	<b>43</b>
5.3.1. Sentence.....	44
5.3.2. Period.....	46
5.3.3. Sentence e Period – Semelhanças e Diferenças .....	48
5.3.3.1. Conclusão.....	49
5.3.3.1.1. Outros Exemplos.....	49
5.3.4. Pequena Forma Ternária .....	52
5.3.4.1. “Rounded Binary” .....	55
5.3.5. Pequena Forma Binária.....	56
5.3.6. “Rounded Binary” e Pequena Forma Binária - Semelhanças e Diferenças .....	58
5.3.6.1. Conclusão.....	59
5.3.6.1.1. Outro Exemplo.....	59
<b>5.4. A Forma.....</b>	<b>64</b>
5.4.1. Pequenas Formas.....	65
5.4.1.1. Minueto e Trio.....	65
5.4.1.2. Minueto.....	66
5.4.1.2.1. Outro Exemplo.....	68
5.4.1.2.2. Partitura Completa.....	74
5.4.2. Grandes Formas.....	78

5.4.2.1.	Forma Sonata .....	78
5.4.2.1.1.	Outro Exemplo.....	83
5.4.2.1.2.	Partitura Completa .....	91
5.4.2.2.	Tema e Variações.....	96
5.4.2.2.1.	Variação Ornamental.....	96
5.4.2.2.2.	Variação Decorativa.....	98
5.4.2.2.3.	Variação Amplificadora .....	99
<b>5.5.</b>	<b>Reflexão Final.....</b>	<b>100</b>
<b>6.</b>	<b>Reestruturação da Disciplina .....</b>	<b>101</b>
<b>6.1.</b>	<b>Benefícios Pedagógicos.....</b>	<b>102</b>
<b>6.2.</b>	<b>Interdisciplinaridade.....</b>	<b>104</b>
6.2.1.	Benefícios para o Instrumentista .....	104
<b>6.3.</b>	<b>Abordagem da Disciplina.....</b>	<b>104</b>
<b>Conclusão .....</b>	<b>105</b>	
<b>Bibliografia .....</b>	<b>107</b>	

## **Índice de Tabelas**

TABELA 1 ALUNOS POR CONCELHO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	9
TABELA 2 NÚMERO DE ALUNOS EM BEJA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	9
TABELA 3 NÚMERO DE ALUNOS EM CASTRO VERDE - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	10
TABELA 4 NÚMERO DE ALUNOS EM MOURA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	11
TABELA 5 DISTRIBUIÇÃO DO CORPO DOCENTE - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	12
TABELA 6 PORTARIA Nº 225 DE 30 DE JULHO DE 2012 – ANEXO III – CURSO BÁSICO DE MÚSICA – 3.º CICLO – PARTE A .....	30
TABELA 7 PORTARIA Nº 225 DE 30 DE JULHO DE 2012 – ANEXO IV – CURSO BÁSICO DE MÚSICA – 3º CICLO – PARTE A .....	32
TABELA 8 PORTARIA Nº 243-B 2012, 13 AGOSTO – ANEXO II – CURSO SECUNDÁRIO DE MÚSICA – PARTE A .....	34
TABELA 9 PORTARIA Nº 243-B 2012, 13 AGOSTO – ANEXO III – CURSO SECUNDÁRIO DE CANTO – PARTE A .....	35
TABELA 10 INVERSÃO DA ORDEM CRONOLÓGICA DA DISCIPLINA DE ANÁLISE E TÉCNICAS DE COMPOSIÇÃO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	102

## Índice de Exemplos

EXEMPLO 1 FRASE - LUDWIG VAN BEETHOVEN - SONATA PARA PIANO N.º 1, EM FÁ MENOR, OP. 2, N.º 1, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	42
EXEMPLO 2 MOTIVO - LUDWIG VAN BEETHOVEN - SONATA PARA PIANO N.º 1, EM FÁ MENOR, OP. 2, N.º 1, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	43
EXEMPLO 3 SENTENCE - LUDWIG VAN BEETHOVEN - SONATA PARA PIANO N.º 1, EM FÁ MENOR, OP. 2, N.º 1, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	45
EXEMPLO 4 SENTENCE – REPETIÇÃO - CAPLIN (2013, p. 41).....	45
EXEMPLO 5 SENTENCE – RESPOSTA - CAPLIN (2013, p. 42).....	46
EXEMPLO 6 SENTENSE – SEQUÊNCIA - CAPLIN (2013, p. 44).....	46
EXEMPLO 7 PERIOD - WOLFGANG AMADEUS MOZART - “EINE KLEINE NACHTMUSIK”, KV525, II. ROMANCE (ANDANTE) - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	48
EXEMPLO 8 PERIOD - LUDWIG VAN BEETHOVEN - QUARTETO DE CORDAS EM SOL MAIOR, OP. 18, N.º 2, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	50
EXEMPLO 9 SENTENCE - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO N.º 13, KV. 333, EM SI BEMOL MAIOR, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	51
EXEMPLO 10 SENTENCE - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO N.º 13, KV. 333, EM SI BEMOL MAIOR, I. ALLEGRO - VERSÃO ACADÉMICA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	52
EXEMPLO 11 PEQUENA FORMA TERNÁRIA - SECÇÃO A – MODULAÇÃO - CAPLIN (2013, p. 196) .....	53
EXEMPLO 12 PEQUENA FORMA TERNÁRIA - LUDWIG VAN BEETHOVEN - SONATA PARA PIANO N.º 1, EM FÁ MENOR, OP. 2, N.º 1, II. ADAGIO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	55
EXEMPLO 13 ROUNDED BINARY - JOSEPH HAYDN - SONATA PARA PIANO N.º 50, EM RÉ MAIOR, HOB. XVI: 37: III. FINALE: PRESTO MA NON TROPPO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	56
EXEMPLO 14 PEQUENA FORMA BINÁRIA - JOSEPH HAYDN - TRIO PARA PIANO EM LÁ BEMOL MAIOR, HOB. XV: 14, II. ADAGIO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	58
EXEMPLO 15 PEQUENA FORMA TERNÁRIA - JOHANNES BRAHMS - VARIAÇÕES SOBRE UM TEMA DE ROBERT SCHUMANN, OP. 9 - THEMA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	60
EXEMPLO 16 PEQUENA FORMA TERNÁRIA - ROBERT SCHUMANN - CENAS INFANTIS, OP. 15, N.º 13 - O POETA FALA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	61
EXEMPLO 17 ROUNDED BINARY - JOSEPH HAYDN - QUARTETO DE CORDAS EM SI BEMOL MAIOR, HOB. III N.º 62, OP. 55 N.º 3, II. ADAGIO MA NON TROPPO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	62
EXEMPLO 18 PEQUENA FORMA BINÁRIA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - QUARTETO DE CORDAS EM LÁ MAIOR, N.º 18, KV. 464, III. ANDANTE - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	63

EXEMPLO 19 JOHANN SEBASTIAN BACH - SUITE FRANCESA N.º 6, EM MI MAIOR, BWV 817 - MINUETO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	67
EXEMPLO 20 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - FORMA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.	68
EXEMPLO 21 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - PERIOD - COMPASSO 6/8 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	69
EXEMPLO 22 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - SECÇÃO CONCLUSIVA DE B) - SECÇÃO A') - COMPASSO 6/8 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	70
EXEMPLO 23 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - SECÇÃO CONCLUSIVA DE B) - SECÇÃO A') - SEM PAUSAS - COMPASSO 6/8 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	70
EXEMPLO 24 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - SENTENCE - COMPASSO 6/8 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	71
EXEMPLO 25 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - A' MINUETO - SECÇÃO CADENCIAL - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	72
EXEMPLO 26 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALEGRO - A' MINUETO - CODA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	73
EXEMPLO 27 MINUETO E TRIO - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA VIOLINO E PIANO, N.º 18, KV. 301, EM SOL MAIOR, II. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	74
EXEMPLO 28 FORMA SONATA - ESTRUTURA - 1 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	78
EXEMPLO 29 FORMA SONATA - DESENVOLVIMENTO - HARMONIA - CAPLIN (2013, p. 263).....	80
EXEMPLO 30 FORMA SONATA - ESTRUTURA - 2 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	80
EXEMPLO 31 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - TEMA 1 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	84
EXEMPLO 32 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - PONTE - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	85
EXEMPLO 33 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - TEMA 2 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	85

EXEMPLO 34 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - SECÇÃO CADENCIAL E CODA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	87
EXEMPLO 35 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - DESENVOLVIMENTO - COMPASSOS 41 A 48 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	88
EXEMPLO 36 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - DESENVOLVIMENTO - COMPASSOS 48 A 54 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	88
EXEMPLO 37 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - DESENVOLVIMENTO - COMPASSOS 55 A 61 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	89
EXEMPLO 38 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - REEXPOSIÇÃO - PONTE E TEMA 2 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	90
EXEMPLO 39 FORMA SONATA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - SONATA PARA PIANO EM SI BEMOL MAIOR, N.º 3, KV 281, I. ALLEGRO - ELABORAÇÃO PRÓPRIA .....	91
EXEMPLO 40 VARIAÇÃO ORNAMENTAL - JOHANN SEBASTIAN BACH - OBRAS PARA ÓRGÃO - “WENN WIR IN HÖCHSTEN NÖTHEN SEIN”, BWV 641 - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	97
EXEMPLO 41 VARIAÇÃO ORNAMENTAL - WOLFGANG AMADEUS MOZART - 7 VARIAÇÕES EM RÉ MAIOR SOBRE A CANÇÃO HOLANDESA “WILLEM VAN NASSAU”, KV 25 - TEMA - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	97
EXEMPLO 42 VARIAÇÃO ORNAMENTAL - WOLFGANG AMADEUS MOZART - 7 VARIAÇÕES EM RÉ MAIOR SOBRE A CANÇÃO HOLANDESA “WILLEM VAN NASSAU”, KV 25 - VARIAÇÃO I - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	97
EXEMPLO 43 VARIAÇÃO ORNAMENTAL - WOLFGANG AMADEUS MOZART - 7 VARIAÇÕES EM RÉ MAIOR SOBRE A CANÇÃO HOLANDESA “WILLEM VAN NASSAU”, KV 25 - VARIAÇÃO IV - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	98
EXEMPLO 44 VARIAÇÃO DECORATIVA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - 7 VARIAÇÕES EM RÉ MAIOR SOBRE A CANÇÃO HOLANDESA “WILLEM VAN NASSAU”, KV 25 - VARIAÇÃO VII - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	99
EXEMPLO 45 VARIAÇÃO AMPLIFICADORA - WOLFGANG AMADEUS MOZART - 7 VARIAÇÕES EM RÉ MAIOR SOBRE A CANÇÃO HOLANDESA “WILLEM VAN NASSAU”, KV 25 - VARIAÇÃO V - ELABORAÇÃO PRÓPRIA.....	100



## **Introdução**

De acordo com o Decreto-Lei N.º 79/2014 de 14 de Maio, que confere habilitação para a docência, o mestrando, no decorrer do seu Mestrado em Ensino de Música, realizado na Universidade de Évora, cursou a disciplina de Prática de Ensino Supervisionada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Teve como orientador o Professor Doutor Christopher Bochmann e como orientador cooperante o Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez.

Este relatório será dividido em duas secções: na primeira constará o relato e análise das aulas assistidas e leccionadas pelo mestrando no Conservatório Regional do Baixo Alentejo sob a orientação do professor cooperante; na segunda será abordada, de um ponto de vista pedagógico-científico, a problemática da importância da disciplina de Análise e Técnicas de Composição na formação do instrumentista.

A escolha da temática prende-se com a necessidade de adaptar e/ou reestruturar a disciplina de Análise e Técnicas de Composição de modo a dar maior ênfase às necessidades do jovem instrumentista, dotando-o de ferramentas úteis para o estudo e performance do instrumento.

O presente trabalho encontra-se redigido de acordo com o Acordo Ortográfico de 1945.



## **Parte I – Prática de Ensino Supervisionada**

### **1. Caracterização do Conservatório Regional do Baixo Alentejo**

#### **1.1.História**

De acordo com o Projecto Educativo do Conservatório Regional do Baixo Alentejo 2015-2018 (Conservatório Regional do Baixo Alentejo, 2015), o surgimento do actual Conservatório Regional do Baixo Alentejo deve-se, em grande parte, ao facto de em 1939, existir uma professora de música com formação superior, a Professora Ernestina Santana de Brito Pinheiro, que preparava os alunos da região para prestarem provas no Conservatório Nacional de Lisboa. Foi assim, através da Professora Ernestina Pinheiro, e a pedido do Professor Ivo Cruz, então reitor do Conservatório Nacional de Lisboa, que em 1955 deu origem ao aparecimento da delegação Pró Arte, estrutura que tinha como função levar às regiões do interior, os concertos que habitualmente só eram apresentados nas grandes cidades do País, como Lisboa e Porto. Foi dessa forma que, durante os dezoito anos de existência da Pró Arte em Beja, foram organizados e promovidos cento e oitenta concertos com músicos nacionais e estrangeiros.

Com o findar da Direcção Central da Pró Arte, em 1980, foi fundado em Beja o Centro Cultural de Beja, uma iniciativa da Professora Ernestina Pinheiro e do seu marido, o Doutor Augusto Luís Henriques Pinheiro. Associado ao Centro Cultural de Beja, viria a surgir a primeira escola de música da região, a Academia de Música do Centro Cultural de Beja, que em 1988 obteve a autorização provisória de leccionamento e cuja Direcção Pedagógica era constituída pela Professora Ernestina Pinheiro, pela Professora Ana da Conceição Correia Domingues e pela Professora Antónia Maria Fialho Rosa Mendes Pereira. Foi posteriormente, em 1993, que a Escola de Música do Centro Cultural de Beja obteve a autorização definitiva de funcionamento para o ensino básico e secundário de música.

É no seguimento do anteriormente referido que surge Conservatório Regional do Baixo Alentejo, agora com um objectivo mais alargado, querendo proporcionar à população o ensino de várias artes além das já leccionadas na Escola de Música do Centro Cultural de Beja. Assim, a 16 de Março de 1995, no Auditório da Biblioteca Municipal de Beja, teve lugar a escritura pública de constituição da Associação, tendo estado presentes todos os Sócios Fundadores. Dessa forma, no ano lectivo de 1996/1997, o Conservatório Regional do Baixo Alentejo inicia a sua actividade lectiva com autorização do Ministério da Educação. Até 1999, associaram-se a este projecto as Câmaras Municipais de Almodôvar, Moura, Odemira e Sines.

Atendendo ao número crescente de alunos interessados em estudar no Conservatório e tendo em conta o estado de precariedade das instalações que se tornavam insuficientes para responder

de forma condigna à população, o Conservatório adquire um edifício degradado, de construção medieval, no Centro Histórico da Cidade de Beja. Através de fundos comunitários o edifício foi projectado e reconstruído de forma a conseguir acolher quatrocentos alunos. Assim, em 2003, a sede do Conservatório Regional do Baixo Alentejo passa para a Praça da República, nº 45-46, em Beja.

O Conservatório continuou a sua política de expansão de forma a permitir levar o ensino artístico a outras vilas e cidades da região, tendo criado os pólos de Castro Verde e de Moura, que se encontram em funcionamento em imóveis cedidos pelas respectivas Câmaras Municipais.

## **1.2.Instalações**

### **1.2.1. Beja**

A sede do Conservatório Regional do Baixo Alentejo encontra-se em funcionamento num antigo palacete, no centro histórico da cidade de Beja.

O edifício, foi restaurado e reconstruído para escola em 2003, tem à disposição um auditório com capacidade para cerca de setenta pessoas, uma biblioteca, quatro salas para disciplinas de conjunto, oito salas de aulas para instrumentos, sala de alunos e de professores, seis salas administrativas, áreas comuns, arrecadações e instalações sanitárias. A vigilância está a cargo dos funcionários da instituição e a limpeza é assegurada por uma empresa externa.

Todas as salas estão devidamente equipadas com equipamento acústico e térmico, possuindo luz natural e artificial, climatização, ligação à internet e sistemas de reprodução de áudio.

### **1.2.2. Castro Verde**

Cedido pela Câmara Municipal de Castro Verde ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo, o edifício da Fábrica das Artes foi, em 2012, adaptado de forma a possuir infraestruturas para a leccionação de música e de dança.

Assim, o edifício detém um auditório com capacidade para cerca de oitenta pessoas, uma biblioteca, três salas para as disciplinas de conjunto, sete salas para as disciplinas de instrumento, espaço para alunos, sala de professores, bar, e instalações sanitárias. A vigilância está a cargo dos funcionários da instituição e a limpeza é assegurada por uma empresa externa. As salas estão devidamente equipadas com equipamento acústico e térmico, possuindo luz natural e artificial, climatização, ligação à internet e sistemas de reprodução de áudio.

### **1.2.3. Moura**

“Café cantinho”, assim se chamava o espaço cedido para Câmara Municipal de Moura ao Conservatório Regional do Baixo Alentejo, tendo sido adaptado, em 2008, e possuindo actualmente infraestruturas que possibilitam a leccionação de música.

O edifício dispõe de um auditório com capacidade para cerca de sessenta pessoas, uma biblioteca, duas salas para aulas de conjunto, cinco salas para a disciplina de instrumento, espaço dedicado aos alunos, duas salas administrativas, diversas áreas comuns, arrecadações e instalações sanitárias.

A vigilância e limpeza está a cargo dos funcionários da instituição.

As salas estão devidamente equipadas com equipamento acústico e térmico, possuindo luz natural e artificial, climatização, ligação à internet e sistemas de reprodução de áudio.

### **1.3.Oferta Formativa**

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo desenvolve, no ensino artístico especializado, formações nas áreas da música e da dança, sendo estas reconhecidas pelo Ministério da Educação. No que respeita a outras artes estão a ser preparadas condições que permitam, com a maior brevidade possível, iniciar actividades formativas regulares.

Dentro de outras actividades formativas, o Conservatório Regional do Baixo Alentejo é responsável pela organização e implementação de cursos de formação para instrumentistas do Alentejo, cursos na área da música popular e da música tradicional, *workshops*, seminários, um clube de jazz e música para a primeira infância.

No âmbito deste projecto focar-nos-emos nos cursos oficiais de música em regime articulado, supletivo e no curso livre.

#### **- Regime Articulado**

Os alunos frequentam as disciplinas da componente de ensino artístico numa escola de ensino artístico especializado, e as restantes componentes do currículo numa escola de ensino regular (aplicável ao ensino básico e secundário de música e ensino básico de dança). Neste regime, algumas das actividades podem decorrer na própria escola de ensino regular.

#### **- Regime Supletivo**

Os alunos frequentam as disciplinas da componente de ensino artístico numa escola de ensino artístico especializado, independentemente da frequência, ou não, de uma escola de ensino regular ou superior (apenas para cursos de música quer de nível básico quer secundário).

### - **Curso Livre**

Os alunos frequentam qualquer actividade, sem programas e planos de estudo oficiais (música e dança).

Os alunos de música do ensino básico e secundário podem escolher entre os seguintes instrumentos:

- Flauta Transversal;
- Clarinete;
- Fagote;
- Saxofone;
- Trompa;
- Trompete;
- Trombone;
- Tuba;
- Percussão;
- Guitarra Clássica
- Piano;
- Violino;
- Viola;
- Violoncelo;
- Contrabaixo.

São exclusivos do ensino secundário de música as disciplinas de Formação Musical e Canto.

## **1.4. Corpos Sociais e Órgãos de Gestão Escolar**

### **1.4.1. Assembleia Geral**

É constituída por todos os associados, efetivos e fundadores, na plenitude dos seus direitos estatutários.

### **1.4.2. Conselho de Administração**

Constituído por um Presidente, um Secretário e um Vogal tendo como funções realizar os objectivos do Conservatório, exercer a sua administração e gestão, promover a efectivação das deliberações da Assembleia Geral, representar o Conservatório em juízo e fora dele, bastando a assinatura de dois dos seus membros em efetividade de funções para o obrigar.

### **1.4.3. Conselho Fiscal**

Composto por um Presidente, um Secretário e um Relator.

### **1.4.4. Direcção Executiva**

A Direcção Executiva, que de acordo com os estatutos é nomeada pelo Conselho de Administração, responde pela gestão patrimonial, administrativa, financeira, pedagógica e cultural do Conservatório.

**Director Executivo:** Professor Doutor Mauro Dilema

### **1.4.5. Conselho Pedagógico**

É o órgão responsável pela orientação educativa, escolar, vocacional, artística e cultural, nomeadamente nos domínios pedagógicos e didácticos, pelo acompanhamento dos alunos e da formação do pessoal docente e não docente.

**Presidente do Conselho Pedagógico:** Professor Jaime Filipe Martins Branco

### **1.4.6. Direcção Pedagógica**

É um órgão colegial, constituída por cinco professores, todos eles como habilitação própria de nível superior.

**Presidente da Direcção Pedagógica:** Professor Jorge Miguel Rosmaninho Barradas

#### **Directores Pedagógicos:**

##### **Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja**

**Curso de Música:** Professor Jaime Filipe Martins Branco

**Curso de Dança:** Professora Ana Teresa Garcia Costa

##### **Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde**

**Curso de Música:** Professor André Filipe Damaso Dourado

**Curso de Dança:** Professora Ana Teresa Garcia Costa

##### **Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Moura**

**Curso de Música:** Professor Jorge Miguel Rosmaninho Barradas

## **1.5.Comunidade Educativa**

De acordo com o Projecto Educativo disponível, podemos observar o número de alunos que, há data do mesmo, frequentavam o Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Podemos também observar de onde são provenientes e quantos alunos frequentam cada pólo do Conservatório.

Também a comunidade docente é referida bem como a sua distribuição pelos respectivos pólos do Conservatório.

### **1.5.1. Alunos por Concelho**

Dos catorze concelhos que compõem o Distrito de Beja, em onze dele existem alunos que frequentam o Conservatório Regional do Baixo Alentejo, quer em música quer em dança, num total de quinhentos e cinquenta e oito alunos. Apenas os concelhos de Alvito, Odemira e Barrancos não possuem alunos a frequentar a instituição.

Na seguinte tabela (Tabela 1), podemos observar o número de alunos, por concelho, que frequentam a instituição.

**Alunos por Concelho**

<b>Concelhos do Distrito de Beja</b>	<b>Número de Alunos</b>
<b>Aljustrel</b>	7
<b>Almodôvar</b>	13
<b>Alvito</b>	0
<b>Barrancos</b>	0
<b>Beja</b>	170
<b>Castro Verde</b>	152
<b>Cuba</b>	4
<b>Ferreira do Alentejo</b>	4
<b>Mértola</b>	4
<b>Moura</b>	90
<b>Odemira</b>	0



<b>Ourique</b>	8
<b>Serpa</b>	2
<b>Vidigueira</b>	3

*Tabela 1 Alunos por Concelho - Elaboração Própria*

### 1.5.2. Distribuição dos Alunos – Beja

Sendo o pólo de Beja a sede do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, é, naturalmente, onde se concentra o maior número de alunos da instituição. Ainda assim é notória a discrepância de alunos que inicia os estudos de música no Ensino Básico, principalmente em Regime Articulado, mas também em Regime Supletivo, mas que não dá seguimento aos mesmos aquando do ingresso no Ensino Secundário.

Na seguinte tabela (Tabela 2), podemos observar o número de alunos, por nível de escolaridade, do Pré-Vocacional ao Ensino Básico e Secundário, contabilizando também os alunos que frequentam a instituição em Curso Livre.

#### Número de Alunos em Beja

Nível de Ensino		Número de Alunos	TOTAL
<b>Pré-Vocacional</b>	<b>Pré-Escolar</b>	6	204
	<b>Iniciação</b>	11	
<b>Básico</b>	<b>Articulado</b>	157	
	<b>Supletivo</b>	4	
<b>Secundário</b>	<b>Articulado</b>	11	
	<b>Supletivo</b>	0	
<b>Curso Livre</b>		15	

*Tabela 2 Número de Alunos em Beja - Elaboração Própria*

Parece-nos importante salientar a não existência de alunos no Regime Supletivo do Ensino Secundário.

### 1.5.3. Distribuição dos Alunos – Castro Verde

O pólo de Castro Verde do Conservatório Regional do Baixo Alentejo segue-se, no que ao número de alunos diz respeito, à sede do mesmo.

Neste pólo também é notória a discrepância de alunos que frequentam o ensino de música no Ensino Básico e que não dá continuidade no Ensino Secundário.

Na seguinte tabela (Tabela 3), podemos observar o número de alunos, por nível de escolaridade, do Pré-Vocacional ao Ensino Básico e Secundário, contabilizando também os alunos que frequentam a instituição em Curso Livre.

**Número de Alunos em Castro Verde**

Nível de Ensino		Número de Alunos	TOTAL
Pré-Vocacional	Pré-Escolar	12	157
	Iniciação	29	
Básico	Articulado	89	
	Supletivo	15	
Secundário	Articulado	1	
	Supletivo	7	
Curso Livre		4	

*Tabela 3 Número de Alunos em Castro Verde - Elaboração Própria*

Parece-nos importante salientar a existência de um maior número de alunos a frequentar o Ensino Pré-Vocacional (com maior intensidade na Iniciação) comparativamente aos que frequentam a sede Conservatório Regional do Baixo Alentejo, apesar de, no total, o pólo de Beja ter um número de alunos superior ao de Castro Verde. A par do referido, também se torna evidente a escolha dos alunos do Ensino Secundário pelo Regime Supletivo em oposição aos de Beja.

### 1.5.4. Distribuição dos Alunos – Moura

O pólo de Moura do Conservatório Regional do Baixo Alentejo é o pólo que revela menos número de alunos de entre os três.

Neste pólo, e à semelhança do constatado anteriormente, também é notória a discrepância de alunos que iniciam o ensino de música no Ensino Básico e que não lhe dá continuidade no Ensino Secundário.

Na seguinte tabela (Tabela 4), podemos observar o número de alunos por nível de escolaridade, do Pré-Vocacional ao Ensino Básico e Secundário, contabilizando também os alunos que frequentam a instituição em Curso Livre.

**Número de Alunos em Moura**

Nível de Ensino		Número de Alunos	TOTAL
Pré-Vocacional	Pré-Escolar	0	91
	Iniciação	6	
Básico	Articulado	83	
	Supletivo	2	
Secundário	Articulado	0	
	Supletivo	0	
Curso Livre		0	

*Tabela 4 Número de Alunos em Moura - Elaboração Própria*

Parece-nos importante salientar a inexistência de alunos no Ensino Secundário, quer no Regime Articulado quer no Regime Supletivo, assim como em Curso Livre.

#### **1.5.5. Distribuição do Corpo Docente**

O Conservatório Regional do Baixo Alentejo tem ao seu serviço um total de trinta e três docentes, distribuídos da seguinte forma, pelas diferentes escolas:

### **Distribuição do Corpo Docente**

	<b>Número de Docentes</b>
<b>Beja</b>	28
<b>Castro Verde</b>	16
<b>Moura</b>	10

*Tabela 5 Distribuição do Corpo Docente - Elaboração Própria*

Dos trinta e três docentes que perfazem o total do corpo docente da instituição, apenas três leccionam exclusivamente no pólo de Castro Verde e dois apenas no pólo de Moura. O restante pessoal docente leciona em mais de um pólo da instituição.

## **2. Relato da Prática de Ensino Supervisionada**

De acordo com o plano de estudos que regulamenta o Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora, o mestrando terá de perfazer um total de duzentas e noventa e sete horas de actividade de Prática de Ensino Supervisionada. Esse número de horas é repartido pelos dois semestres, perfazendo um total de oitenta e cinco horas no primeiro semestre e de duzentas e doze horas no segundo semestre.

### **2.1.Contextualização**

De acordo com o plano de estudos do Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora, no segundo ano do Mestrado, está prevista a concretização da unidade curricular intitulada Prática de Ensino Supervisionada, que se prolonga pelos dois semestres lectivos.

A frequência da Prática de Ensino Supervisionada pressupõe, no primeiro semestre, uma carga horária de oitenta e cinco horas, sendo setenta horas de aulas assistidas, nove de aulas leccionadas e seis de componente de actividade de escola. No segundo semestre o número de horas aumenta para duzentas e doze, sendo que cento e oitenta e quatro são de aulas assistidas, dezoito de aulas leccionadas e dez de componente de actividade de escola.

Devido a problemas administrativas que comprometeram a pronta colocação do mestrando na escola na qual iria frequentar a Prática de Ensino Supervisionada, esta iniciou-se somente em Novembro e não no início do ano lectivo como estava previsto. Contudo, atendendo à compreensão, ajuda e empenho do professor cooperante, bem como ao número de turmas e de

horas que este leccionava por semana, tal situação acabou por não ter implicações no cumprimento da carga horária da disciplina.

O estágio foi realizado no Conservatório Regional do Baixo Alentejo sob orientação do Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez. A carga horária foi repartida por dois dias semanais, um com aulas no pólo de Beja, outro no pólo de Castro Verde. Em ambos os pólos havia duas turmas de Análise e Técnicas de Composição, uma de primeiro ano (correspondente ao sexto grau de instrumento, composição ou canto, e ao décimo ano do ensino regular) e outra turma de terceiro ano (correspondente ao oitavo grau de instrumento, composição ou canto, e ao décimo segundo ano do ensino regular).

No presente relatório, e para protecção da identidade dos alunos, os seus nomes foram substituídos por letras de abecedário.

## **2.2.Orientador Cooperante – Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez**

O Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez nasceu em 1958 em Buenos Aires, Argentina. Começou por estudar guitarra clássica, passando aos oito anos para o piano. Entre 1973 e 1983 estudou piano com Zbigniew Neuhoff, tendo entre 1975 e 1978 estudado composição com Jacobo Fischer.

Em 1984 obtém o grau de Licenciado em Direcção de Orquestra pela Faculdade de “Artes y Ciencias Musicales” da Universidade Católica Argentina. Desde então realizou diversos cursos de aperfeiçoamento nas áreas de direcção, análise, música de câmara e música antiga em Buenos Aires (Argentina), Brasília (Brasil), Zlin (República Checa), entre outras.

Em 1983 cria, em Buenos Aires, a “Orquestra de câmara de la Manzana de las Luces” com a qual trabalhou até 1987.

Dirigiu outras orquestras como a Orquestra Sinfónica da UCA (Argentina), Orquestra Sinfónica de Bahia Blanca (Argentina), Orquestra Sinfónica de San Juan (Argentina), Orquestra Sinfónica de Avellaneda (Argentina), Orquestras dos CIVEBRAS X e XII (Brasil), Orquestra Sinfónica da UFBA (Brasil), Orquestra de Zlin (República Checa), Orquestra Nacional de Porto (Portugal), Orquestra Sinfónica Juvenil (Portugal), Orquestra Clássica da Madeira (Portugal) – da qual foi maestro titular entre 1995 e 2000 –, Orquestra Sinfónica de ESPROARTE (Portugal) – entre 1999 e 2002 –, Orquestra Sinfónica de Goiânia (Brasil), Orquestra Sinfónica de Castilla y León (Espanha), Orquestra de ARTAVE (Portugal), Orquestra Nova Amadeus (Roma, Itália.), EvorEnsemble (Portugal), Grupo de Música Contemporânea da ESML (Portugal),

Orquestra Sinfónica da EPMVC (Portugal), Nova Orquestra de Lisboa (Portugal), Orquestra de cordas da Escola Profissional de Música da Beira Interior (Portugal), Collegium Musicum de Portimão (Portugal) e Orquestra da Universidade do Minho (Portugal).

Com a Orquestra Clássica da Madeira e com a Orquestra de ESPROARTE, gravou dois CD's com obras de A. Bruckner, P. Tchaikovsky, C. Saint-Saëns, C. Debussy (C. Bochmann), P. Hindemith, A. Piazzolla, Lindembergue Cardoso e J. Haydn. Também na Madeira foi editado o CD “Aquarium”, que inclui realizações livres para coro à capela de canções tradicionais do arquipélago.

Teve a seu cargo a composição da música para o CD “Retrato”, que ilustra o estudo de Manuel Dias Nunes a cargo do Dr. Paulo Lima. Também como compositor teve obras estreadas em Argentina, Portugal e Itália.

Escreveu trabalhos para os cursos de Análise, Orquestração, Direcção Coral e colaborações para revistas em Portugal, Brasil e a República Argentina.

Em 1988 radicou-se em Portugal, ocupando actualmente o cargo de professor na Escola Superior de Música de Lisboa e no Conservatório Regional do Baixo Alentejo. Leccionou também no Conservatório de Música do Funchal, no Instituto Gregoriano de Lisboa, na Universidade de Aveiro, no Conservatório Regional de Castelo Branco, no Conservatório Regional de Portalegre, INUAF – Instituto Superior Afonso III e na Universidade de Évora, entre outras.

Em 2009 concluiu o seu doutoramento, com tese subordinada ao tema: “Lindembergue Cardoso, técnicas e atitudes composicionais, o estudante e o compositor”, na Universidade de Évora sob a orientação do Professor Doutor Christopher Bochmann.

## **2.3.Caracterização dos Alunos / Turmas**

### **2.3.1. Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde**

#### **2.3.1.1.Análise e Técnicas de Composição I**

A turma de primeiro ano de Análise e Técnicas de Composição acompanhada no pólo de Castro Verde do Conservatório Regional do Baixo Alentejo é composta apenas por dois alunos do sexo masculino, com quinze anos de idade. Ambos ingressaram no curso secundário de música ao abrigo do regime supletivo. O aluno A é aluno de percussão e o aluno B de trompa.

Os alunos são assíduos, aplicados, pecando apenas pela falta de pontualidade.

Sendo alunos que estão a frequentar o regime supletivo e que têm obrigatoriamente uma maior carga horária, é de louvar a realização muito regular dos trabalhos de casa que eram solicitados praticamente todas as aulas. Esses trabalhos eram, inicialmente, efectuados à mão, tendo no

terceiro período, começado a serem realizados, de forma experimental, em software de notação musical.

### **2.3.1.2. Análise e Técnicas de Composição III**

A turma de terceiro ano de Análise e Técnicas de Composição do pólo de Castro Verde é constituída também por dois alunos, um do sexo masculino e outro do sexo feminino com dezassete e dezoito anos, respectivamente. O aluno A é aluno de bombardino e a aluna B de violino.

Ambos são finalistas e frequentam o regime Articulado.

O aluno A e a aluna B são alunos bastante diferentes, com ambições diferentes, sendo que o aluno A pretende seguir música e a aluna B não. No que a conhecimento musical diz respeito, os alunos também são bastante distintos uma vez que, contrariamente à aluna B, o aluno A demonstra uma cultura geral e musical muito acima da média para a sua faixa etária, bem como um grande gosto pela composição. Inclusivamente, no presente ano lectivo, prestou provas de acesso à licenciatura em música, variante de composição, na Escola Superior de Música de Lisboa, tendo ficado apto.

### **2.3.2. Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja**

#### **2.3.2.1. Análise e Técnicas de Composição I**

A turma de Análise e Técnicas de Composição de primeiro ano lecionada em Beja é composta por cinco alunos com idade compreendidas entre os quinze e os dezasseis anos. Uma aluna do sexo feminino (aluna A) e os restantes quatro alunos do sexo masculino (alunos B, C, D e E). Os alunos são unidos, criam um bom ambiente de sala de aula, sendo assíduos e pontuais.

A aluna A, de violino, apesar de ter um comportamento em sala de aula bastante correcto, não denota muito interesse pelas aulas lecionadas no Conservatório em geral, e pelas aulas de Análise e Técnicas de Composição, em particular. Tornando-se assim um desafio para o professor conseguir chegar até ela e motivá-la para o trabalho a desenvolver. Atendendo ao anteriormente referido, é de reforçar que, na maioria das vezes, a aluna elaborou os trabalhos de casa, apesar das suas dificuldades técnicas.

O aluno B, de percussão, denota algumas das características referidas para a aluna A, como a falta de interesse pelos assuntos abordados, no entanto distrai-se muito facilmente, perdendo o foco da matéria trabalhada em aula. No que aos trabalhos de casa diz respeito, o aluno realizou alguns, tendo havido uma maior ausência dos mesmos no final do segundo período e início do terceiro.

O aluno C, também de percussão, destaca-se pelo gosto demonstrado pelo seu instrumento, através da criação de grupos extracurriculares bem como nas conversas no decorrer das aulas. No que à disciplina de Análise e Técnicas de Composição diz respeito, é um aluno esforçado e empenhado em colmatar as suas lacunas, apresentando, na grande maioria das vezes, os trabalhos de casa realizados, apesar de com algumas imperfeições técnicas.

Os alunos D e F, de saxofone e clarinete respectivamente, demonstram um conhecimento relativamente amplo de repertório dos seus instrumentos bem como de orquestra de sopros. São alunos interessados nas disciplinas lecionadas no Conservatório e que procuram participar em estágios de orquestra e masterclasses organizados, ou não, pela instituição que os acolhe. Participam de forma activa e empenhada nas aulas, realizando sempre os trabalhos propostos, quer na própria aula quer em trabalho autónomo. O aluno F demonstra ainda sensibilidade para outras artes, com maior ênfase no teatro, participando num grupo de representação local além de fazer assistência a espetáculos realizados no Teatro Municipal Pax Julia.

De aliciar ainda a presença relativamente assídua de alguns alunos da turma no Ciclo de Conferências “As Roupagens na Música: uma viagem através dos géneros musicais” ministradas pelo Professor Doutor Roberto Pérez na Biblioteca Municipal de Beja – José Saramago.

### **2.3.2.2. Análise e Técnicas de Composição III**

A turma do terceiro ano ministrada em Beja é composta apenas por um aluno. Um aluno do sexo masculino com dezoito anos de idade.

Culto, eclético, interessado e com um *background* mais elevado que o esperado atendendo à sua faixa etária, este aluno, cuja mãe tem uma ligação ao meio artístico, despoletou desde cedo o seu interesse pelas artes no geral, e pela música em particular. É aluno finalista de violino, no entanto não tem pretensão de continuar o estudo do mesmo a nível superior.

O facto de quando iniciou o ensino secundário de música estar integrado em turmas problemáticas causou lacunas no seu desenvolvimento técnico, tendo também provocado alguma desmotivação no aluno. Assim, a abordagem deste terceiro e último ano da disciplina de Análise e Técnicas de Composição foi lecionado de uma forma ligeiramente diferente, tendo-se efectuado uma adaptação dos conteúdos programáticos quer aos conhecimentos quer aos conhecimentos do aluno. O facto de ser o único aluno da turma permitiu essa flexibilização na abordagem do programa da disciplina.



## **2.4.Aulas Assistidas**

### **2.4.1.Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde**

#### **2.4.1.1.Análise e Técnicas de Composição I**

Com esta turma de Análise e Técnicas de Composição, o professor Roberto Pérez optou por iniciar o programa pelo contraponto vocal ao estilo da Idade Média e Renascimento.

Foi desde cedo notório o desconforto dos alunos ao estilo de música abordado pois, em todo o seu percurso académico nunca tinham tomado contacto com a música escrita entre os séculos XIV e XVI.

Iniciou-se o trabalho pela escrita vocal a duas vozes, sendo o *cantus firmus* facultado pelo professor. De início o aluno criava uma melodia sobre o *cantus firmus*, sempre nota contra nota (primeira espécie) tendo-se revelado, desde cedo, que o cálculo e classificação de intervalos não era dominado de forma segura. Dessa forma, aos poucos, fomos introduzindo as restantes três espécies – segunda espécie: uma nota contra duas; terceira espécie: uma nota contra quatro e a quarta espécie: notas sincopadas – tendo finalmente chegado à quinta espécie, o contraponto florido.

Nessa altura os alunos, em parte por terem uma maior liberdade criativa, entusiasmaram-se mais, o que permitiu introduzir uma terceira voz.

A introdução dessa terceira voz não foi feita de imediato, tendo sido criados exercícios com espaços em branco, onde o aluno tinha apenas que completar uma das vozes de cada vez, mas tendo sempre em consideração as restantes duas vozes.

No final do segundo período, começámos a abordar o contraponto instrumental, observando o que se mantinha e o que se diferenciava do contraponto vocal anteriormente trabalhado. A principal dificuldade sentida foi, estando os alunos a começar agora a disciplina de Análise e Técnicas de Composição e não possuindo quaisquer bases nem conhecimento da harmonia tonal, conseguir transmitir certos aspectos que seriam importantes para uma melhor compreensão do discurso musical. Num entanto, por a linguagem ser mais livre e auditivamente se assemelhar mais com o conhecimento já adquirido nos cinco anos de ensino básico – através de Minuetos ou Invenções a duas vozes de J. S. Bach – os alunos conseguiram envolver-se mais no trabalho realizado. Especialmente no aluno A, a evolução foi notória no decorrer do terceiro período.

De referir que ambos os alunos, no final do ano lectivo, apresentaram uma peça de contraponto instrumental ao estilo das Invenções a duas vozes de J. S. Bach (ainda que não modulante devido ao desconhecimento harmónico) sobre uma melodia tradicional ou uma melodia a seu

gosto. O aluno A optou por utilizar uma melodia tradicional Alentejana, “Ceifeira”, enquanto o aluno B optou por utilizar a melodia dos “Parabéns a você”.

No decorrer do terceiro período houve uma especial atenção por parte do professor Roberto Pérez em levar exemplos musicais para a turma ouvir bem como fazer uma análise musical comentada.

Em todos os trabalhos realizados em aula ou em trabalhos de casa, quer o *cantus firmus* no contraponto vocal quer as melodias no contraponto instrumental, foram utilizadas melodias tradicionais portuguesas, sobretudo alentejanas.

#### **2.4.1.2. Análise e Técnicas de Composição III**

Com a turma de terceiro ano leccionada no pólo de Castro Verde do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, constituída por dois alunos com características muito diferentes, os conteúdos programáticos tiveram de ser adaptados. Permitiu-se assim que a aluna B, que apresentava mais dificuldades pudesse, ao seu ritmo, ir evoluindo, não impedindo ao aluno A prosseguir com a sua evolução. Assim, o professor Roberto Pérez optou por dividir a aula em dois momentos. Um em que se fazia uma recapitulação de alguns conteúdos dos dois anos anteriores – como contraponto vocal, harmonização a quatro vozes, a forma sonata e variações – que serviram para colmatar lacunas e dúvidas que tinham ficado na aluna B e, no aluno A, como momentos de aperfeiçoamento e preparação para futuras provas de admissão à Escola Superior de Música de Lisboa. Outro momento em que se trabalhavam os conteúdos do terceiro ano, como a textura de acompanhamento de Lied, a técnica isobemática, dodecafónica e pantonal, a análise de obras de Messiaen e Hindemith, Anton Webern, Alban Berg e Arnold Schoenberg.

À semelhança do que foi feito com as restantes turmas, também nesta turma, no decurso do terceiro período, foi dada especial atenção à audição musical comentada.

### **2.4.2. Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja**

#### **2.4.2.1. Análise e Técnicas de Composição I**

Com a turma de primeiro ano de Análise e Técnicas de Composição ministrada em Beja, o professor Roberto Pérez optou por dedicar o primeiro ano da disciplina ao período Barroco, conteúdo programático que normalmente se costuma leccionar no segundo ano da disciplina. Desse modo os alunos inicialmente tomaram contacto com a linguagem tonal, o que não lhes

levantou quaisquer complicações ou estranheza, uma vez que vai ao encontro dos seus conhecimentos previamente adquiridos com base na sua experiência musical.

No início do primeiro período houve uma introdução à disciplina, uma contextualização histórica, abordando o contraponto, a melodia e a polifonia. Os alunos realizaram pequenos trechos de contraponto vocal renascentista utilizando a primeira espécie, tendo sido introduzida posteriormente a segunda espécie, o que ajudou à compreensão do conceito de consonância e dissonância e de tempo/fracção de tempo forte e fraco. De seguida avançámos para a linguagem tonal, abordando definições e conceitos fundamentais, como a construção de tríades sobre uma escala maior, a função do ritmo no sistema tonal, os vários tipos de cadências, a análise formal (iniciando com a forma do Minueto – posteriormente com as diversas danças que constituem, ou podem constituir, uma Suite – a forma Sonata, Rondó e as Variações), entre outros.

Depois de apreendidos os conceitos básicos que suportam o tonalismo, iniciámos a harmonização a quatro vozes ao estilo dos corais de Bach, restringindo-nos apenas a tonalidades maiores e utilizando apenas o primeiro (I), quarto (IV) e quinto (V) graus, inicialmente em estado fundamental ou na primeira inversão e só posteriormente utilizando a segunda inversão. Inicialmente alternando entre o I – IV – I e I – V – I e só posteriormente trabalhando com os três graus em simultâneo. Esse trabalho foi sustentado com prática regular em aula de reconhecimento auditivo da função de tónica, dominante e subdominante.

Com o decorrer das aulas os alunos foram estando mais familiarizados com os conteúdos, permitindo a introdução do sétimo grau diminuto – pela sua função de dominante – do sexto grau (vi), do segundo grau (ii) e por fim do terceiro grau (iii), não tendo este sido utilizado nos trabalhos desenvolvidos em aula.

O processo de harmonização a quatro vozes foi-se desenrolando de acordo com o ritmo dos alunos, realizando exercícios com o baixo dado, da elaboração das vozes medianas (contralto e tenor), por exercícios didácticos de detecção de erros, e por fim a harmonização da melodia dada.

Com a elaboração de exercícios em sala de aula, foi notório que o treino auditivo de funções harmónicas básicas, como a de tónica, dominante e subdominante, não estava assimilado pelos alunos. Também na escrita de tríades observou-se uma grande dificuldade na maioria dos alunos em calcular, de forma rápida e precisa, os intervalos necessários.

No decorrer do terceiro período, a par da consolidação dos conhecimentos apreendidos e do aumento de dificuldade e rigor exigido aos alunos, foi reservado espaço para a apreciação musical comentada. Constituiu uma óptima oportunidade para os alunos tomarem

conhecimento de grandes obras do período musical correspondente aos conteúdos programáticos lecionados, mas também de aumentarem o conhecimento geral de música. Foi tido sempre em consideração, na escolha dos exemplos musicais selecionados, os instrumentos tocados pelos alunos, quer para aumentar o conhecimento de repertório do aluno relativamente ao seu instrumento, quer como uma medida pedagógica para captar mais facilmente a atenção e interesse dos alunos.

Uma das obras emblemáticas do período Barroco que obteve um maior destaque foi “A Paixão Segundo São Mateus” de Johann Sebastian Bach, obra sobre a qual foram referidos diversos aspectos de análise harmónica, fraseado, interpretação bem como a articulação da música com o texto.

#### **2.4.2.2. Análise e Técnicas de Composição III**

Com o aluno da turma de Análise e Técnicas de Composição de terceiro ano de Beja, atendendo ao seu historial anteriormente referido, a disciplina foi abordada de forma ligeiramente diferente, criando maior espaço para a criação musical, composição livre e orquestração, em prol da componente analítica.

Sendo o aluno, como referido, interessado por vários tipos de arte, e denotando um gosto pela escrita, o primeiro período foi iniciado através da ligação entre o texto e a música e abordando a música programática. Desde cedo a componente de composição esteve presente, começando pelo isobematismo, técnica que foi utilizada pelo aluno em pequenos excertos que escreveu quer para violino solo (instrumento que o aluno aprende desde a entrada para o Conservatório) quer para piano solo (instrumento obrigatório – na disciplina de Práticas de Teclado – no ensino secundário de música). Em paralelo, foram introduzidos conceitos gerais básicos de orquestração, como extensão dos instrumentos, características tímbricas bem como pormenores da escrita para os diferentes grupos de instrumentos. Deste modo, o aluno realizou as suas primeiras orquestrações para orquestra de cordas. Para além de começar com um grupo de instrumentos relativamente pequeno e de todos pertencerem à mesma família, este tem também a vantagem de, por ser aluno de violino, conhecer melhor a escrita para os instrumentos de cordas friccionadas permitindo-lhe assim uma escrita mais idiomática. Desse modo, o aluno teve possibilidade de orquestrar os dois trabalhos desenvolvidos na aula (a peça para violino e a para piano).

Realizou posteriormente outro pequeno trabalho de escrita de um excerto com a utilização restringida ao uso de segundas maiores, terceiras menores, quartas e quintas perfeitas e a sextas menores. Esse excerto foi também orquestrado pelo aluno.

A metodologia de escrever para um instrumento e posteriormente orquestrar para a formação desejada foi adoptada durante todo o ano.

O aluno também abordou outras técnicas composicionais como o minimalismo, técnicas pela qual o aluno demonstrou maior gosto desde cedo. Teve também contacto com a técnica utilizada por Heitor Villa Lobos em “New York Skyline”, W407 em que converte uma imagem/fotografia em música – nesse trabalho o aluno utilizou uma imagem do Castelo de Beja – a micropolifonia e o contraponto livre.

No final do ano o aluno apresentou uma peça, em que unificou as várias técnicas apreendidas ao longo do ano, tendo resultado um trabalho sólido e coerente.

## **2.5.Aulas Leccionadas**

De acordo com o plano de estudos que regulamenta o Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora, o mestrando terá de perfazer um total de vinte e quatro horas de aulas leccionadas. Este número é repartido por seis horas no decorrer do primeiro semestre e de dezoito horas no segundo. Assim, a divisão das aulas foi elaborada da seguinte forma: no primeiro semestre as seis horas de aulas leccionadas foram repartidas por noventa minutos (dois blocos de quarenta e cinco minutos) a cada uma das quatro turmas; no segundo semestre foram repartidas por duas aulas (três blocos de quarenta e cinco minutos) a cada uma das quatro turmas ministradas.

### **2.5.1. Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Castro Verde**

#### **2.5.1.1. Análise e Técnicas de Composição I**

A turma de Análise e Técnicas de Composição de primeiro ano do pólo de Castro Verde, no primeiro semestre, atendendo à distribuição da carga horária obrigatória pelo número de aulas, teve direito a dois blocos de quarenta e cinco minutos dos três blocos que compõem a duração de uma aula. Desse modo, os primeiros quarenta e cinco minutos, ministrados pelo professor cooperante, foram dedicados à correcção de trabalhos de casa ou à recapitulação dos conteúdos abordados na aula anterior.

Na parte da aula ministrada pelo mestrando, depois da recapitulação das espécies estudadas pelos alunos, nos primeiros quarenta e cinco minutos foi introduzido a técnica de cânone, utilizando inicialmente o cânone directo, perfeito e infinito. Os segundos quarenta e cinco minutos foram reservados para a componente de análise, tendo sido apresentada a forma sonata.

No decorrer do segundo semestre a turma teve duas aulas de cento e trinta e cinco minutos. Em ambas as aulas, e à semelhança do que tinha sido realizado em todas as aulas, os primeiros blocos de quarenta e cinco minutos ficaram reservados para a correção dos trabalhos de casa e recapitulação de conteúdos fundamentais abordados na aula anterior.

Desse modo, na primeira aula leccionada, o segundo bloco de quarenta e cinco minutos foi reservado para a componente de técnicas, tendo sido abordada a segunda espécie do contraponto instrumental, ficando a última parte da aula para a componente de análise onde se iniciou a análise de Temas e Variações, sendo focados três tipos de variações, a variação ornamental, a variação decorativa e a variação amplificadora.

Na segunda aula da turma, os dois blocos restantes foram dedicados à escrita de um novo contraponto instrumental ao estilo das Invenções a duas vozes de J. S. Bach, tendo sido criado espaço para que os alunos pudessem também proceder à sua escrita recorrendo a software de notação musical.

### **2.5.1.2. Análise e Técnicas de Composição III**

A turma de Análise e Técnicas de Composição de terceiro ano leccionada no pólo de Castro Verde do Conservatório Regional do Baixo Alentejo, no decorrer do primeiro semestre, atendendo à distribuição da carga horária obrigatória pelo número de aulas, teve direito a dois blocos de quarenta e cinco minutos dos três blocos que compõem a duração de uma aula. Desse modo, os primeiros quarenta e cinco minutos, ministrados pelo professor cooperante, foram dedicados à correção de trabalhos de casa ou à recapitulação dos conteúdos abordados na aula anterior. Nesta turma, a primeira aula leccionada pelo mestrando focou-se na orquestração. Foi orquestrado uma peça pantonal, escrita pelo aluno A que, como referido, denotava um enorme gosto pela composição. Foram abordadas diferentes características de vários instrumentos, quer de cordas quer de sopro, como a tessitura, o timbre, questões técnicas e idiomáticas, entre outros.

No segundo semestre, na primeira aula leccionada foi feita a correção dos trabalhos de casa e em seguida uma análise comentada referente a Anton Webern e Alban Berg. Foram abordadas o “Concerto para nove instrumentos”, Op. 24, de Webern e a “Suite Lírica” de Berg.

Na segunda aula a par da correção dos trabalhos de casa foram analisadas características das técnicas composicionais de Olivier Messiaen. Foram ouvidos excertos da Sinfonia “Turangalila”, do “Quarteto para o Fim dos Tempos”, e de algumas peças para piano solo.

## **2.5.2. Conservatório Regional do Baixo Alentejo – Beja**

### **2.5.2.1. Análise e Técnicas de Composição I**

Com a turma de Análise e Técnicas de Composição do primeiro ano de Beja, no primeiro semestre, atendendo à distribuição da carga horária obrigatória pelo número de aulas, teve direito a dois blocos de quarenta e cinco minutos dos três blocos que compõem a duração de uma aula. Desse modo, os primeiros quarenta e cinco minutos, ministrados pelo professor cooperante, foram dedicados à correcção de trabalhos de casa ou à recapitulação dos conteúdos abordados na aula anterior.

Na parte ministrada pelo mestrando, e atendendo ao facto anteriormente referido da turma ter iniciado a disciplina focando sobretudo na música tonal (o habitual segundo ano da disciplina), foram trabalhadas as primeiras inversões da escrita a quatro vozes. Até então os alunos tinham apenas trabalhado com os I, IV e V graus em estado fundamental. Nos segundos quarenta e cinco minutos da aula foi elaborado pelos alunos um pequeno exercício com baixo dado para a harmonização do mesmo utilizando os graus trabalhados em estado fundamental e na primeira inversão. Também na segunda parte da aula foi reservado tempo para uma componente de análise, analisando um primeiro andamento de uma sonatina de Clementi.

No segundo semestre a turma teve direito a duas aulas de cento e trinta e cinco minutos. Em ambas, e à semelhança do que tinha sido realizado em todas as aulas, os primeiros blocos de quarenta e cinco minutos ficaram reservados para a correcção dos trabalhos de casa e recapitulação de conteúdos fundamentais abordados na aula anterior. No segundo bloco da primeira aula foi realizado um exercício de harmonização a quatro vozes utilizando os graus já conhecidos pelos alunos (I, IV e V) e o recentemente aprendido, o sexto grau (vi grau). Na última parte da aula foi introduzido o segundo grau (ii grau) tendo sido demonstrado, através de exemplo, encadeamentos típicos em que o mesmo é utilizado.

Na segunda aula do segundo semestre, a par da correcção dos trabalhos de casa e à semelhança do que aconteceu nas aulas anteriormente leccionadas pelo mestrando, foi realizado outro exercício de escrita coral a quatro vozes, utilizando como melodia uma melodia tradicional Alentejana, que foi harmonizada pelos alunos tendo agora à sua disposição todos os graus bem como as suas inversões. No último bloco da aula foi realizada, como já tinha vindo a ser hábito, uma audição comentada de obras relevantes do repertório de orquestra e/ou de acordo com os instrumentos dos alunos da turma. Nesta aula foi abordada a obra para orquestra de L. van Beethoven.

### **2.5.2.2. Análise e Técnicas de Composição III**

A turma de Análise e Técnicas de Composição de terceiro ano de Beja, no decorrer do primeiro semestre, atendendo à distribuição da carga horária obrigatória pelo número de aulas, teve direito a dois blocos de quarenta e cinco minutos dos três blocos que compõem a duração de uma aula. Os primeiros quarenta e cinco minutos, ministrados pelo professor cooperante, foram dedicados à correcção de trabalhos de casa ou à recapitulação dos conteúdos abordados na aula anterior. Nesta turma, e atendendo ao facto de ser constituída apenas por um aluno, houve possibilidade de uma maior dedicação à componente de composição.

Desse modo, na aula leccionada pelo mestrando no decorrer do primeiro semestre, foi iniciada a composição de uma peça utilizando técnica intervalar. Foi feita uma contextualização sobre a técnica e solicitado ao aluno que escolhesse os intervalos que gostaria de utilizar. No terceiro e último bloco da aula trabalharam-se questões de orquestração sobre o excerto anteriormente composto pelo aluno.

No decorrer do segundo semestre a turma teve direito a duas aulas de cento e trinta e cinco minutos. Em ambas, e à semelhança do que tinha sido realizado em todas as aulas, os primeiros blocos de quarenta e cinco minutos ficaram reservados para a correcção dos trabalhos de casa. Nos restantes blocos da primeira aula foi abordada uma nova técnica, o contraponto instrumental livre, tendo a última parte da aula sido dedicada ao início da escrita de um excerto utilizando a técnica trabalhada.

A segunda aula do segundo semestre foi reservada para a revisão do trabalho final do aluno, aperfeiçoamento das técnicas utilizadas bem como de optimização da partitura no software de notação musical que o aluno já vinha utilizando para redigir alguns dos seus trabalhos de casa.

### **2.5.3. Reflexão**

Sendo a grande maioria dos alunos assíduos, empenhados e trabalhadores, as aulas decorreram de forma fluída e sem quaisquer contratemplos. Também foi importante para o bom clima de trabalho criado o facto de, desde o início, o professor Roberto Pérez ter explicado convenientemente aos alunos que a presença do mestrando se devia a uma parceria estabelecida entre o Conservatório Regional do Baixo Alentejo e a Universidade de Évora.

Particularmente com a turma de primeiro ano do pólo de Beja, foi possível pôr em prática algumas estratégias aprendidas nas disciplinas de pedagogia leccionadas no Mestrado em Ensino de Música na Universidade de Évora.



Salientamos a disciplina de Comunicação em Contexto Escolar, lecionada pelo Professor Doutor Ricardo Mira, onde das medidas pedagógicas utilizadas a que visivelmente provocou maior efeito imediato consistiu no estabelecimento de um compromisso entre o professor e os alunos, incutindo inconscientemente nestes, a necessidade do seu cumprimento e de corresponder positivamente ao estabelecido. Tal reflectiu-se no trabalho autónomo dos alunos, apresentando estes um maior número de trabalhos de casa realizados bem como numa participação mais activa.

Não podemos também deixar de referir o rigoroso cumprimento do tempo dos intervalos que havia sido previamente acordado. Uma vez mais, a responsabilização e o compromisso estabelecido com os alunos revelaram-se uma mais-valia quer para o bom funcionamento das actividades escolares quer para o crescimento pessoal do aluno.

### **2.6.Considerações finais**

Importa salientar a importância dada, em todos os trabalhos de todas as turmas, à utilização de melodias tradicionais portuguesas, sobretudo Alentejanas, bem como de melodias conhecidas dos alunos. Dessa forma, conseguimos levar até ao aluno uma realidade desconhecida através de algo que lhes é familiar e facilmente cantável por eles. A componente vocal esteve também bastante presente no decorrer das aulas pois, através dela, os alunos conseguiram, de forma mais intuitiva, compreender e sentir os momentos de maior tensão ou relaxamento da música. Assim, conseguirão aplicar um melhor fraseado à sua prática instrumental.



## **Parte II – Projecto de Investigação**

### **1. Objecto de Investigação**

Fazendo uma análise, na óptica do professor de instrumento, somos levados a concluir que os alunos do Ensino Secundário de Música, com bastante frequência, revelam dificuldades em questões relacionadas com conhecimento formal, estrutural ou harmónico das obras do seu repertório. Tal situação conduz inevitavelmente a um desdobramento das funções do professor de instrumento, que terá que gerir as suas aulas, canalizando parte do tempo para questões do foro mais analítico.

Este projecto surgiu da absoluta consciência desta situação e da obrigação que sentimos em invertê-la, aliada a uma forte convicção que a alteração na ordem de leccionação dos conteúdos programáticos da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, poderá colmatar esta dificuldade dos alunos.

Neste projecto não temos a pretensão de fazer uma análise exaustiva dos conteúdos mencionados nem tampouco considerar esta como única abordagem possível.

#### **1.1.Motivação para a Escolha do Objecto de Investigação**

Pertencendo a disciplina de Análise e Técnicas de Composição ao Ensino Secundário do Ensino Artístico Especializado da Música, e tendo em consideração que a disciplina é de carácter obrigatório para os alunos de Regime Articulado e Supletivo, deparamo-nos, muitas vezes, com alunos desinteressados e desmotivados para a disciplina. Isso pode ser atribuído ao facto da disciplina ser considerada como puramente teórica, sem qualquer aplicação prática estando directamente relacionada com a prática instrumental dos alunos.

Este pensamento generalizado por parte dos alunos, e o facto do mestrando ter iniciado este ano a função de docente da disciplina – o que fez com que lidasse directamente com o desinteresse e desânimo de alguns alunos face à disciplina – foram os principais factores que impulsionaram a criação do trabalho de investigação.

#### **1.2.Objectivos da Investigação**

Este projecto de investigação está focado em dois objectivos: o primeiro, tentar demonstrar como a disciplina de Análise e Técnicas de Composição pode ser uma mais valia para o jovem instrumentista, auxiliando e optimizando o estudo do instrumento bem como a sua *performance*; o segundo, reflectir sobre possibilidades de adequar a disciplina de modo a

articular os seus conteúdos de forma mais eficaz com a experiência e conhecimentos musicais dos alunos.

## **2. Metodologias de Investigação**

### **2.1. Etapas da Investigação**

Este relatório é o resultado das seguintes etapas de investigação:

- Reflexão e definição da temática de investigação;
- Autorização do projecto de investigação por parte do professor orientador, Professor Doutor Christopher Bochmann, e da directora do Mestrado em Ensino de Música da Universidade de Évora, Professora Doutora Ana Telles;
- Início da actividade da Prática de Ensino Supervisionada, realizado no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, sobre coorientação do Professor Doutor Roberto Pérez;
- Investigação e recolha bibliográfica referente à problemática em questão;
- Entrega do relatório.

## **3. O Percorso Académico do Jovem Instrumentista no Ensino Especializado da Música**

### **3.1. Contextualização**

O Ensino Especializado da Música<sup>1</sup> ministrado em estabelecimentos de Ensino Artístico Especializado Públicos, Conservatórios Estatais, e Estabelecimentos do Ensino Particular e Cooperativo da Música (Conservatórios Regionais e Academias de Música privadas) têm, no que ao número de anos diz respeito, uma estrutura semelhante ao ensino da escola regular. A adesão ao Ensino Especializado da Música passou a ter uma maior afluência nos últimos anos, consequência da implementação do Ensino Articulado<sup>2</sup>.

Os anos de escolaridade nas escolas do Ensino Especializado da Música e na escolaridade obrigatória têm denominações diferentes, sendo que no ensino regular são denominados de “anos” e nos conservatórios de “graus”. Também consequência da maior adesão ao Regime Articulado, essa diferença de denominações tem vindo a esbater-se, sendo cada vez mais utilizada a designação do ensino regular.

O Ensino Especializado da Música inicia-se no 2.º Ciclo do Ensino Básico e é constituído por oito anos, dois no 2.º Ciclo (5.º e 6.º anos, correspondendo ao que se denominavam de 1.º e 2.º graus), três no 3.º Ciclo (7.º, 8.º e 9.º anos, antigo 3.º, 4.º e 5.º graus) e três no Curso Secundário (10.º, 11.º e 12.º anos, antigo 6.º, 7.º e 8.º graus). Este exclui o 1.º Ciclo do Ensino Básico do

---

<sup>1</sup> Portaria n.º 243-B/2012, Diário da República, 1.ª Série, n.º 156, de 13 de Agosto de 2012

<sup>2</sup> Portaria n.º 1550/2002, Diário da República, Série I-B, n.º 298, de 26 de Dezembro de 2002

Regime Articulado, podendo, contudo, os encarregados de educação inscrever os alunos na Iniciação ou em Curso Livre.

O Ensino Básico do conservatório abrange do 1.º grau ao 5.º grau (do 5.º ano de escolaridade ao 9.º ano) e o Ensino Secundário/Suplementar do 6.º grau ao 8.º grau (10.º ano ao 12.º ano da escolaridade obrigatória).

Sendo a disciplina de Análise e Técnicas de Composição uma disciplina exclusivamente do Ensino Secundário, parece-nos pertinente contextualizá-la, observando o funcionamento do Ensino Básico de Música e quais as disciplinas a que o aluno tem acesso. Para tal, focar-nos-emos apenas no Regime Articulado.

### **3.1.1. Ensino Básico de Música**

O aluno, a partir do Ensino Básico, tem a possibilidade de ingressar numa instituição de Ensino Especializado da Música ao abrigo do Regime Articulado. Desse modo, a par das disciplinas obrigatórias do Ensino Básico, passa a frequentar aulas de carácter vocacional no Estabelecimento de Ensino de Música com o qual a escola tenha acordo.

Assim, e de acordo com o demonstrado na seguinte tabela (Tabela 6), um aluno do 2.º Ciclo do Ensino Básico, a par das disciplinas de Português, Inglês, História e Geografia de Portugal, Matemática, Ciências Naturais, Educação Visual e Educação Física, passa a frequentar três disciplinas de música, a saber, Instrumento, Formação Musical e Classe de Conjunto.

## Curso Básico de Música – 2.º Ciclo

Componentes do currículo	Carga horária semanal <sup>(a)</sup> <sup>(b)</sup>		
	5.º ano	6.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares</b>			
Línguas e Estudos Sociais	<sup>(c)</sup> 500	<sup>(c)</sup> 500	1000
Português			
Inglês			
História e Geografia de Portugal			
Matemática e Ciências	<sup>(d)</sup> 350	<sup>(d)</sup> 350	700
Matemática			
Ciências Naturais			
Educação Visual	90	90	180
Formação Vocacional <sup>(e)</sup>	315	315	630
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Instrumento	90	90	180
Classes de Conjunto <sup>(f)</sup>	90 (135)	90 (135)	180 (270)
Educação Física	135	135	270
Educação Moral e Religiosa <sup>(g)</sup>	(45)	(45)	(90)
<sup>(h)</sup>	(45)	(45)	(90)
<i>Tempo a Cumprir</i> <sup>(i)</sup>	<b>1485 / 1530</b> (1530 / 1575)	<b>1485 / 1530</b> (1530 / 1575)	<b>2970 / 3060</b> (3060 / 3150)

*Tabela 6 Portaria n.º 225 de 30 de julho de 2012 – Anexo III – Curso Básico de Música – 3.º Ciclo – Parte A*

<sup>(a)</sup> Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

<sup>(b)</sup> Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

<sup>(c)</sup> Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Português.

<sup>(d)</sup> Do total da carga, no mínimo, 250 minutos para Matemática.

<sup>(e)</sup> A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical ou na disciplina de Classes de Conjunto.

<sup>(f)</sup> Sob a designação de Classes de Conjunto incluem -se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

<sup>(g)</sup> Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

<sup>(h)</sup> Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

<sup>(i)</sup> Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

O mesmo se sucede com o 3.º Ciclo de Ensino Básico, conforme se pode observar na seguinte tabela (Tabela 7). O aluno, em simultâneo com as disciplinas obrigatórias do ensino regular, passa a frequentar as disciplinas de Instrumento, Formação Musical e Classe de Conjunto.

### Curso Básico de Música – 3.º Ciclo

Componentes do currículo	Carga horário semanal <sup>(a)</sup> <sup>(b)</sup>			
	7.º ano	8.º ano	9.º ano	Total do ciclo
<b>Áreas disciplinares</b>				
Português	200	200	200	600
Línguas Estrangeiras	225	225	225	675
Inglês				
Língua Estrangeira II				
Ciências Sociais e Humanas	200	200	225	625
História				
Geografia				
Matemática	200	200	200	600
Ciências Físicas e Naturais	225	225	225	675
Ciências Naturais				
Físico-Química				
Expressões:				
Educação Visual <sup>(c)</sup>	(90)	(90)	(90)	(270)
Educação Física	135	135	135	405
Formação Vocacional <sup>(d)</sup>	315	315	315	945
Formação Musical	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Instrumento	90	90	90	270

<sup>(a)</sup> Carga letiva semanal em minutos referente a tempo útil de aula, ficando ao critério de cada escola a distribuição dos tempos pelas diferentes disciplinas de cada área disciplinar, dentro dos limites estabelecidos — mínimo por área disciplinar e total por ano ou ciclo.

<sup>(b)</sup> Quando as disciplinas forem lecionadas em turma não exclusivamente constituída por alunos do ensino artístico especializado, os alunos frequentam as disciplinas comuns das áreas disciplinares não vocacionais com a carga letiva adotada pela escola de ensino geral na turma que frequentam.

<sup>(c)</sup> Disciplina de frequência facultativa, mediante decisão do encarregado de educação — e de acordo com as concretas possibilidades da escola — a tomar no momento de ingresso no Curso Básico de Música do 3.º ciclo regulado pelo presente diploma. A opção tomada deve manter-se até ao final do ciclo.

<sup>(d)</sup> A componente inclui, para além dos tempos mínimos constantes em cada disciplina, 45 minutos a ser integrados, em função do projeto de escola, na disciplina de Formação Musical, na disciplina de Classes de Conjunto ou a ser destinados à criação de uma disciplina de Oferta Complementar.

Classes de Conjunto <sup>(e)</sup>	90 (135)	90 (135)	90 (135)	270 (405)
Educação Moral e Religiosa <sup>(f)</sup>	(45)	(45)	(45)	(135)
<sup>(g)</sup>	(45)	(45)	(45)	(135)
<i>Tempo a cumprir <sup>(h)</sup></i>	<b>1575 / 1710</b> (1620 / 1755)	<b>1575 / 1710</b> (1620 / 1755)	<b>1575 / 1710</b> (1620 / 1755)	<b>4725 / 5130</b> (4860 / 5265)
Oferta Complementar <sup>(i)</sup>	(45)	(45)	(45)	(135)

*Tabela 7 Portaria nº 225 de 30 de julho de 2012 – Anexo IV – Curso Básico de Música – 3º Ciclo – Parte A*

Assim, podemos observar que, até à conclusão do Ensino Básico, os alunos possuem como disciplina teórica apenas Formação Musical. As restantes duas são aulas de prática instrumental ou vocal.

### 3.1.2. Ensino Secundário de Música

No Ensino Secundário de Música, em Regime Articulado, há desde logo algumas diferenças notórias. Existem pequenas distinções entre um aluno que ingresse no curso na variante de Instrumento, de Formação Musical ou de Composição e um que ingresse na variante de Canto. Nas seguintes tabelas serão apresentadas as componentes curriculares quer da variante de Instrumento ou Composição quer de Canto (Tabela 8 e Tabela 9, respectivamente). De notar que, na variante de Canto, os alunos, além de terem a disciplina de Línguas de Repertório (Alemão e Italiano) podem ainda escolher, como Classe de Conjunto, a disciplina de Estúdio de Ópera.

Assim, reparamos que, além das disciplinas que integram a componente da formação geral obrigatória aos outros cursos do ensino regular, a saber, a disciplina de Português, de Língua Estrangeira, de Filosofia e de Educação Física, os alunos que ingressem no Regime Articulado da Música, têm acesso à disciplina de História da Cultura e das Artes, de Formação Musical, de Análise e Técnicas de Composição, de Instrumento/Composição/Educação Vocal/Canto, de

<sup>(e)</sup> Sob a designação de Classes de Conjunto incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara e Orquestra.

<sup>(f)</sup> Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 45 minutos.

<sup>(g)</sup> Contempla mais 45 minutos de oferta facultativa, a serem utilizados na componente de formação vocacional, em atividades de conjunto ou no reforço de disciplinas coletivas, podendo esta carga letiva global ser gerida por período letivo.

<sup>(h)</sup> Se, da distribuição das cargas letivas das componentes de formação não vocacional, em tempos letivos semanais, resultar uma carga letiva inferior ao total de tempo mínimo a cumprir, subtraído o tempo semanal a cumprir na componente de formação vocacional, o tempo sobranete é utilizado no reforço de atividades letivas da turma nas componentes de formação não vocacional, pela escola de ensino básico geral, quando a frequência ocorrer em regime articulado.

<sup>(i)</sup> Caso as escolas não pretendam oferecer a disciplina de Oferta Complementar a carga letiva da mesma é obrigatoriamente transferida para a disciplina de Formação Musical ou de Classes de Conjunto. Esta oferta é gerida em função dos recursos da escola.



Classes de Conjunto, a uma disciplina de opção entre Baixo Contínuo, Instrumento de Tecla ou Acompanhamento e Improvisação e ainda à Oferta Complementar.

De seguida podemos observar as disciplinas curriculares integrantes do Curso Secundário de Música, aplicado a alunos de Instrumento, Composição e Formação Musical.

### Curso Secundário de Música

Componentes de Formação	Disciplinas	Carga Horária Semanal (em minutos)		
		10º ano	11º ano	12º ano
Geral	Português	180	180	200
	Língua Estrangeira I, II ou III <sup>(a)</sup>	150	150	-
	Filosofia	150	150	-
	Educação Física	150	150	150
Científica	História da Cultura e das Artes	135	135	135
	Formação Musical	90	90	90
	Análise e Técnicas de Composição	135	135	135
	Oferta Complementar <sup>(b)</sup>	(90)	(90)	(90)
	<b>Subtotal</b>	<b>360 (450)</b>	<b>360 (450)</b>	<b>360 (450)</b>
Técnica-Artística	Instrumento / Educação Vocal / Composição <sup>(c)</sup>	90	90	90
	Classes de Conjunto <sup>(d)</sup>	135	135	135
	Disciplina de Opção <sup>(e)</sup> :	-	45 (90)	45 (90)
	- Baixo Contínuo			
	- Acompanhamento e Improvisação			
	- Instrumento de Tecla			
Oferta Complementar <sup>(b)</sup>	(90)	(90)	(90)	
<b>Subtotal</b>	<b>225 (315)</b>	<b>270 (360)</b>	<b>270 (360)</b>	

<sup>(a)</sup> O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma segunda língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com a aceitação expressa do acréscimo da carga horária.

<sup>(b)</sup> Disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa, em qualquer das componentes de formação, com uma carga horária até 90 minutos, ou com a carga máxima indicada a ser aplicada na leção de duas disciplinas, não podendo ser ultrapassado o número máximo de disciplinas permitido na matriz dos cursos artísticos especializados. Caso as escolas não pretendam lecionar nenhuma disciplina de Oferta Complementar, poderão lecionar duas disciplinas de opção, nos termos em que as mesmas ocorrem, ou reforçar uma ou mais disciplinas coletivas das componentes de formação científica ou técnica-artística.

<sup>(c)</sup> Consoante a variante do curso: Instrumento, Formação Musical ou Composição, o aluno frequentará a disciplina de Instrumento, Educação Vocal ou Composição. Em Educação Vocal a carga horária semanal pode, por questões pedagógicas ou de gestão de horários, ser repartida igualmente entre os alunos. Caso o não seja, metade da carga horária desta disciplina poderá ser transferida para a leção da disciplina de Instrumento de Tecla.

<sup>(d)</sup> Sob esta designação incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Orquestra.

<sup>(e)</sup> O aluno está apenas obrigado a frequentar, nos 11º e 12º anos, uma das disciplinas. Excetua-se a ressalva constante na alínea b).

Educação Moral e Religiosa <sup>(f)</sup>	(90)	(90)	(90)
	(90) <sup>(g)</sup>	(90) <sup>(g)</sup>	(90) <sup>(g)</sup>
<b>TOTAL</b> <sup>(h)</sup>	<b>1305 a 1485</b> (1395 a 1575)	<b>1350 a 1530</b> (1440 a 1620)	<b>1035 a 1215</b> (1125 a 1305)

Tabela 8 Portaria n° 243-B 2012, 13 Agosto – Anexo II – Curso Secundário de Música – Parte A

De seguida, podemos observar as disciplinas curriculares integrantes do Curso Secundário de Canto, aplicado exclusivamente aos alunos de Canto.

### Curso Secundário de Canto

Componentes de Formação	Disciplinas	Carga Horária Semanal (em minutos)		
		10° ano	11° ano	12° ano
<b>Geral</b>	Português	180	180	200
	Língua Estrangeira I, II ou III <sup>(a)</sup>	150	150	-
	Filosofia	150	150	-
	Educação Física	150	150	150
<b>Científica</b>	História da Cultura e das Artes	135	135	135
	Formação Musical <sup>(b)</sup>	90 (180)	90 (180)	90 (180)
	Análise e Técnicas de Composição	135	135	135
	Oferta Complementar <sup>(c)</sup>	(90)	(90)	(90)
	<b>Subtotal</b>	<b>360 (540)</b>	<b>360 (540)</b>	<b>360 (540)</b>

<sup>(f)</sup> Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 90 minutos.

<sup>(g)</sup> Contempla até 90 minutos de oferta facultativa, consoante o projeto educativo. Podem ser utilizados em atividades de conjunto ou aplicados em uma ou mais de uma disciplina coletiva das componentes de formação científica e ou técnica-artística, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

<sup>(h)</sup> A aplicação do tempo sobran te de reforço na componente de formação geral será determinada pela escola de ensino secundário geral quando a frequência ocorrer em regime articulado.

<sup>(a)</sup> O aluno escolhe uma língua estrangeira. Se tiver estudado apenas uma língua estrangeira no ensino básico, iniciará obrigatoriamente uma segunda língua no ensino secundário. No caso de o aluno iniciar uma segunda língua, tomando em conta as disponibilidades da escola, poderá cumulativamente dar continuidade à Língua Estrangeira I como disciplina facultativa, com a aceitação expressa do acréscimo da carga horária.

<sup>(b)</sup> A carga horária máxima é aplicável, em função da aferição resultante da prova de acesso e enquanto se justificar, aos alunos que não são detentores do 5º grau da disciplina de Formação Musical.

<sup>(c)</sup> Disciplina a ser criada de acordo com os recursos das escolas e de oferta facultativa, com uma carga horária até 90 minutos. Caso as escolas não pretendam lecionar a disciplina de Oferta Complementar, poderão reforçar uma ou mais disciplinas coletivas das componentes de formação científica ou técnica-artística.

<b>Técnica-Artística</b>	Canto	90	90	90
	Classe de Conjunto <sup>(d)</sup>	135	135	135
	Línguas de Repertório <sup>(e)</sup> :	180	180	180
	- Alemão			
	- Italiano			
	Disciplina de Opção <sup>(f)</sup> :	-	45 (90)	45 (90)
	- Prática de Canto Gregoriano			
	- Arte de Representar			
- Instrumento de Tecla				
- Correpetição				
	<b>Subtotal</b>	<b>405 (495)</b>	<b>450 (540)</b>	<b>450 (540)</b>
Educação Moral e Religiosa <sup>(g)</sup>		(90)	(90)	(90)
		(90) <sup>(h)</sup>	(90) <sup>(h)</sup>	(90) <sup>(h)</sup>
<b>TOTAL <sup>(i)</sup></b>		<b>1485 a 1755</b>	<b>1530 a 1800</b>	<b>1215 a 1485</b>
		(1575 a 1845)	(1620 a 1890)	(1305 a 1575)

Tabela 9 Portaria n° 243-B 2012, 13 Agosto – Anexo III – Curso Secundário de Canto – Parte A

### 3.2. Reflexão

Perante a informação anteriormente exposta, constatamos que um aluno aquando do seu ingresso no Regime Articulado do Ensino Básico, e até ao início do Ensino Secundário, apenas frequenta uma única disciplina teórica, a disciplina de Formação Musical. Portanto, até à frequência do Ensino Secundário, e com o início das aulas de Análise e Técnicas de Composição, o aluno não tem contacto com a elaboração, com a estrutura ou com a forma de uma obra musical. Certamente que, no decorrer das aulas de Instrumento, muitos professores irão consciencializando os seus alunos para tal, no entanto, nem todos o farão. Esta situação faz com que, quando começam a frequentar as aulas de Análise e Técnicas de Composição, muito alunos se sintam descontextualizados daquela realidade.

<sup>(d)</sup> Sob esta designação incluem-se as seguintes práticas de música em conjunto: Coro, Música de Câmara, Estúdio de Ópera.

<sup>(e)</sup> A distribuição da carga horária semanal entre as duas disciplinas de línguas de repertório é da responsabilidade de cada estabelecimento de ensino.

<sup>(f)</sup> O aluno está apenas obrigado a frequentar, nos 11º e 12º anos, uma das disciplinas. Excetua-se a ressalva constante na alínea c).

<sup>(g)</sup> Disciplina de frequência facultativa, com carga fixa de 90 minutos.

<sup>(h)</sup> Contempla até 90 minutos de aplicação facultativa, consoante o projeto educativo. Podem ser utilizados em atividades de conjunto ou aplicados em uma ou mais de uma disciplina coletiva das componentes de formação científica e ou técnica-artística, podendo a sua carga horária global ser gerida por período letivo.

<sup>(i)</sup> A aplicação do tempo sobranete de reforço na componente de formação geral será determinada pela escola de ensino secundário geral quando a frequência ocorrer em regime articulado.

## 4. A Disciplina de Análise e Técnicas de Composição

### 4.1. Origem

A disciplina de Análise e Técnicas de Composição como a conhecemos actualmente, foi introduzida como disciplina do curso complementar do conservatório na década de oitenta do século passado. Até então, vigorava a reforma dos anos trinta, que consistia em aulas de Harmonia durante os três anos do curso complementar de música. O Contraponto foi introduzido posteriormente, como parte de uma experiência pedagógica dos anos setenta, constituindo um quarto ano da disciplina.

Segundo o programa de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro (2017, p. 1):

“Com a reforma do Ensino Vocacional da Música iniciada com o Decreto-Lei 310/83, foi criada a disciplina de Análise e Técnicas de Composição (ATC), em substituição da Composição que integrava o anterior plano da Experiência Pedagógica. Tratando-se de uma disciplina nova, e que portanto não tinha um programa em vigor na Experiência Pedagógica, foram em meados da década de 1980 criados de raiz novos programas para cada um dos anos da disciplina, homologados através de despacho do SEEBS<sup>3</sup> em 1987/88 (segundo nota manuscrita na cópia em posse do CMACG<sup>4</sup>, o programa de 2º ano «aguarda homologação»). Estes programas previam uma abordagem de técnicas e estilos segundo um esquema rígido e muito detalhado que, embora sendo inovador na época (e tendo tido um importante papel na melhoria da qualidade do Ensino Vocacional da Música em Portugal), se torna totalmente inadequado à realidade actual – legal, científica e pedagógica: a estrutura de exames e de avaliações prevista é incompatível com o enquadramento legal em vigor; a disponibilidade actual de material de trabalho (partituras, registos sonoros, bibliografia) é hoje totalmente diferente do que há quase quatro décadas, período em que de resto muito aconteceu ao nível da exploração de novas técnicas e do desenvolvimento de novas estéticas, já ser falar em novas perspectivas na investigação musicológica. Além disso, a forma extremamente rígida e detalhada dos programas em questão tornavam-nos ineficazes na prática. (...)”

### 4.2. História

A criação da disciplina de Análise e Técnicas de Composição como disciplina integrante do currículo do ensino secundário da música, cujo programa do Conservatório Nacional foi, em 1987, homologado pelo SEEBS<sup>5</sup>, surgiu da:

(...) necessidade de alterar profundamente o actual ensino da composição, ministrado de forma académica e desactualizada e que, no nível geral, abrangia apenas a harmonia dos tratados, limitada ao séc. XVIII, pretende-se com o presente programa abrir novos horizontes a todos os alunos, na maioria futuros instrumentistas ou professores, proporcionando-lhes o contacto e conhecimento das estruturas musicais dos diversos estilos, épocas, o que constitui uma “ferramenta” necessária ao seu trabalho. A análise de obras de compositores com diferentes princípios estéticos e com técnicas diferenciadas é indispensável ao futuro interprete, professor, compositor ou animador musical. (...)

(...) Nesse sentido, o aluno do Ensino Secundário deverá ser orientado e incentivado na audição de obras e na prática da sua análise de modo a poder compreender e apreciar as obras que interpreta ou que ouve,

<sup>3</sup> Secretário de Estado dos Ensinos Básico e Secundário

<sup>4</sup> Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian

<sup>5</sup> Secretário de Estado dos Ensinos Básico e Secundário

indo progressivamente utilizando e conhecendo melhor a linguagem musical de diferentes épocas, desenvolvendo a capacidade de apreensão, interpretação e comunicação da mesma. (...) (Ministério da Educação, 1987, p. 2)

Já nessa altura, é notória a preocupação por parte dos professores em mostrar aos alunos diversas correntes estéticas bem como diferentes técnicas utilizadas por vários compositores. Também é denotada a importância dada à forma como o aluno adquire as competências de modo a, progressivamente, ir conhecendo melhor as diferentes linguagens musicais.

Para tal, optaram “pelo desenvolvimento da matéria por ordem cronológica, ministrando nos três anos, sucessivamente, o modalismo dos períodos Medieval e da Renascença (1.º ano), tonalismo dos períodos barroco, clássico e romântico (2.º ano) e as grandes correntes do séc. XX (3.º ano)” pois acreditavam ser vantajoso “na compreensão da evolução «natural» (histórica) do tratamento dos sons e da «razão de ser» do seu desenvolvimento progressivo, bem como no paralelo a estabelecer com a História da Música, determinando um mútuo apoio das duas disciplinas”. (Ministério da Educação, 1987, p. 2)

Esta distribuição dos conteúdos por ordem cronológica tem vindo a ser adoptada, desde então, na grande maioria dos estabelecimentos de Ensino Artístico Especializado em Portugal, sendo actualmente a que mais vigora.

### **4.3.Objectivo**

Depois de analisados os currículos dos alunos dos cursos secundário de música e canto, e depois de feita uma contextualização da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, parece-nos pertinente perceber os objectivos e benefícios da disciplina para os alunos.

Para tal, analisaremos alguns programas e critérios de avaliação da disciplina de Análise e Técnicas de Composição a que tivemos acesso, de modo a tentar perceber quais os factores e competências que as instituições consideram mais pertinentes que os alunos possuam aquando do término da disciplina e, consequentemente, do ensino secundário.

Iremos observar os programas e/ou critérios de avaliação do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro, do Instituto Gregoriano de Lisboa, da Escola Artística de Música do Conservatório Nacional, da Academia de Música de Lagos e, naturalmente, o primeiro programa do Conservatório Nacional, homologado pelo SEEBS em 1987.

A escolha das escolas prendeu-se única e exclusivamente com o facto de os programas estarem disponíveis ou terem sido disponibilizados pelas mesmas e de, dentro do possível, fornecerem um panorama a nível nacional.

Começando pelo norte do país, pelo programa de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Aveiro (2017, pp. 1-2), podemos observar que:

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

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

No que respeita ao Instituto Gregoriano de Lisboa (s/d, pp. 1-9), e observando a sua planificação anual, podemos considerar como objectivos gerais os seguintes:

- Ler mentalmente partituras simples de música tonal;
- Identificar os pontos de articulação formal e hierarquizá-los;
- Identificar exemplos escritos ou escutados de música como pertencendo ao período da História da Música estudado;
- Compreender as diferentes funções estruturais numa peça;
- Desenvolver um discurso musical usando as técnicas aprendidas;
- Conhecer novos tipos de notação musical.

Já nos critérios de avaliação para o passado ano lectivo (2017/2018), a Escola Artística de Música do Conservatório Nacional (2017, p. 4) considera que o aluno deve estar apto a:

- Conhecer e aplicar as técnicas fundamentais da arte da composição;
- Desenvolver o raciocínio analítico;
- Compor trechos musicais em estilos e técnicas representativas;
- Reconhecer diferentes estilos de composição.

Observando, agora mais a sul de Portugal, o programa de Análise e Técnicas de Composição da Academia de Música de Lagos (s/d, p. 3), este considera que:

(...) São objectivos gerais para disciplina:

- Conhecer as estruturas musicais dos diversos estilos, tipos e épocas;
- Analisar obras de compositores com diferentes princípios estéticos e técnicas diferenciadas;
- Desenvolver a capacidade de apreensão, interpretação e comunicação de obras de diferentes épocas;
- Conhecer vários estilos, formas e técnicas de composição musical, seguindo uma ordem cronológica e fazer a aplicação prática dos ensinamentos adquiridos;
- Adquirir bases musicais sólidas, técnicas e estéticas, que permitam uma compreensão e uma vivência amplas da música;
- Desenvolver o gosto pela pesquisa e pela descoberta;
- Desenvolver a criatividade. (...)

Por fim, regressamos ao primeiro programa de Análise e Técnicas de Composição (1987, p. 2) homologado pelo SEEBS em 1987, que defende que:

(...) o aluno do Ensino Secundário deverá ser orientado e incentivado na audição de obras e na prática da sua análise de modo a poder compreender e apreciar as obras que interpreta ou que ouve, indo progressivamente utilizando e conhecendo melhor a linguagem musical de diferentes épocas, desenvolvendo a capacidade de apreensão, interpretação e comunicação da mesma. (...)

#### **4.4. Reflexão**

Depois de observados os diversos programas ou critérios de avaliação de diferentes escolas do ensino artístico especializado da música em Portugal, podemos concluir que, na grande generalidade, é dada grande atenção ao aumento da cultura musical do aluno, ao reconhecimento estilístico de diversas obras, a uma boa preparação analítica e a um bom domínio na área da composição estilística.

No entanto, à excepção do primeiro programa de Análise e Técnicas de Composição, nenhum dos outros foca a importância que a disciplina tem, pode ou deve ter, na formação e melhor preparação do futuro instrumentista. Em nenhum dos restantes programas é, por exemplo, referido como a disciplina pode ajudar os alunos de instrumento na interpretação das obras que estão ou irão trabalhar no futuro, bem como a rentabilizar o tempo de estudo do instrumento assim como a torná-lo mais eficaz.

De seguida, iremos demonstrar como a disciplina de Análise e Técnicas de Composição pode ser uma mais-valia na formação do futuro instrumentista.

## **5. Como pode a disciplina de Análise e Técnicas de Composição ajudar o Jovem Instrumentista?**

Acreditamos que uma das principais vantagens da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, para além de todas as referidas anteriormente nos diversos programas, é a de fornecer ferramentas ao aluno para que este as possa aplicar no estudo diário do seu instrumento e, dessa forma, evoluir como instrumentista e enriquecer a sua interpretação. Para tal, terá que existir um estudo consciente e informado da partitura.

Estando a falar de jovens que iniciaram agora a disciplina, encontrar-se-ão a frequentar o 6.º grau de instrumento, ou o 10.º ano da escolaridade obrigatória. Até então, o estudo e a interpretação das obras seria, em grande parte, orientado pelo professor de instrumento, sendo este a organizá-la e segmentá-la, de forma a rentabilizar o trabalho desenvolvido pelo aluno. Com os conhecimentos adquiridos na disciplina de Análise e Técnicas de Composição, o que nos propomos fornecer aos alunos são ferramentas que os ajudarão a tornarem-se mais independentes, assim como contribuir para um aumento do espírito crítico face quer à obra musical quer à sua interpretação.

Procuramos também providenciar respostas que possam surgir no aluno de instrumento, que agora começa a amadurecer musicalmente, tais como: “Quais os momentos de maior ou menor tensão?”; “Como está construída esta peça?”; “Onde começam e terminam as frases musicais?”; “Como devo subdividir a obra para rentabilizar o estudo?”; “Como compreender quais os diferentes motivos presentes na obra?”.

Assim, iremos focar-nos em alguns aspectos analíticos que poderão ser fundamentais para o aluno, contribuindo para uma melhor compreensão, estudo e interpretação das obras que se encontra a trabalhar. Neste projecto, iremos inicialmente focarmo-nos sobre conceitos base que, frequentemente, nos apercebemos que nem sempre são compreendidos pelos alunos, como o conceito de frase e motivo, bem como as diferenças entre ambos. De seguida abordaremos alguns dos diversos tipos de temas mais frequentemente utilizados, bem como observaremos algumas formas musicais de diferentes dimensões, como por exemplo, a pequena forma binária e ternária, a forma minueto e minueto trio, a forma sonata e as variações.

**Advertência:** Todas as temáticas anteriormente referidas, e que irão ser trabalhadas neste projecto, encontram-se especialmente relacionadas com o segundo ano da disciplina de Análise e Técnicas de Composição. Tal correlação prende-se única e exclusivamente com o facto de



esse ano da disciplina abordar repertório mais próximo do contexto musical dos alunos, tornando a assimilação mais fácil bem como, atendendo à grande maioria do repertório trabalhado nesses anos de escolaridade na disciplina de Instrumento, uma aplicação mais directa dos conteúdos.

De ressaltar também que os temas aqui abordados são exclusivamente demonstrações de como a análise poderá e deverá ser um incremento à prática instrumental. Tais exemplos não deverão, de modo algum, ser interpretados como os únicos aspectos possíveis de serem trabalhados em sala de aula nem encarados como um estudo exaustivo sobre os mesmos. Os exemplos aqui desenvolvidos possuem, por vezes, uma generalização das formas estudadas com o objectivo de facilitar a assimilação do aluno, não devendo ser abordados com leis universais e estritas.

### **5.1.O que é uma Frase?**

Um dos primeiros e dos principais conceitos de que o aluno deve estar ciente, é o conceito de frase. Segundo Schoenberg (1970, p. 3), frase é a mais pequena unidade estrutural, à semelhança de uma molécula musical. De um ponto de vista estrutural, o termo frase pode ser designado por uma unidade aproximada ao que é possível ser cantado com um único folego e o seu final sugere uma pontuação, como por exemplo, uma virgula.

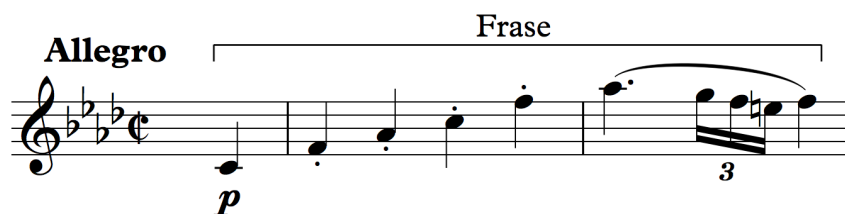
Algumas das características mais típicas de finais de frase são a redução rítmica, um relaxamento melódico causado pelo abrandamento da pulsação, a utilização de intervalos melódicos menores, um número menor de notas ou qualquer outro factor que provoque uma distinção face à frase inicial.

Quanto ao comprimento de uma frase, este pode ser directamente afectado por diversos factores pois o compasso e o tempo influenciam directamente a dimensão da frase. Para Schoenberg (1970, pp. 3-4), no caso dos compassos compostos, uma duração de dois compassos pode ser considerada um padrão, enquanto nos compassos simples é mais usual a duração de quatro compassos. No que respeita a tempos muito lentos, uma frase pode ficar restringida a meio compasso, e quanto a tempos muito rápidos, pode ter a duração de oito ou mais compassos.

Deste modo, depois de compreender como é elaborada uma frase, e partindo da ideia de Schoenberg, de que uma frase é uma unidade que se consegue cantar num só folego, o aluno começa a ficar apto a compreender e melhorar o seu fraseado, a conseguir fazer respirações cuidadas de forma a não interromper o sentido da frase e a conduzi-la de uma forma mais fluida até ao final.

O aluno deverá também aplicar de forma prática a definição de Arnold Schoenberg, cantando as frases das suas obras. Este recurso resultará especialmente útil para os alunos de instrumentos que não sejam nem da classe de sopro nem de canto pois, em grande parte dos casos, revelam maiores dificuldades no controlo do fraseado.

Utilizando como exemplo a Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1 de Ludwig van Beethoven, observamos uma frase musical de contorno ascendente com uma ligeira inflexão no final (Exemplo 1). Apesar da aceleração rítmica provocada pelas tercinas de semicolcheia no final da frase, que vai em contradição com a desaceleração referida anteriormente, estas têm um carácter ornamental, por grau conjunto, ficando assim o contorno melódico restringido a mínima e semínima.



*Exemplo 1 Frase - Ludwig van Beethoven - Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1, I. Allegro -  
Elaboração Própria*

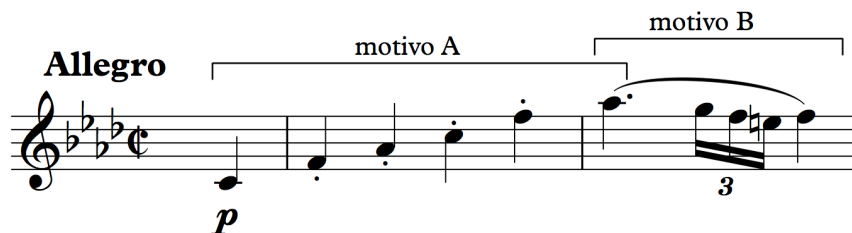
### 5.2.O que é um Motivo?

Toda a frase musical, até a mais simples, é constituída por um motivo. Segundo Schoenberg (1970, p. 8) motivo é constituído por uma relação intervalar ou rítmica, que é apresentada de forma incisiva e característica no início de uma peça. Schoenberg refere também que “as almost every figure within a piece reveals some relationship to it, the basic motive is often considered the «germ» of the idea”. Assim, as principais características dos motivos são a criação de unidade, correlação, coerência, lógica e fluidez do discurso.

Através da compreensão da função do motivo na obra musical, o aluno conseguirá relacionar o aparecimento de determinados intervalos ou padrões rítmicos com determinada ideia musical ou tema, conseguindo utilizar esse elemento para enfatizar ou encobrir determinada secção.

Utilizando, como anteriormente, a Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1 de Ludwig van Beethoven, podemos observar dois motivos contrastantes dentro da mesma frase musical (Exemplo 2). Inicialmente, no motivo A, observamos a característica da estabilidade

rítmica conferida pela utilização exclusiva de semínimas, em *staccato*, bem como pela utilização de um arpejo ascendente. De seguida, no motivo B, deparamo-nos com o aparecimento da semínima pontuada seguida das tercinas de semicolcheia, em oposição à utilização das semínimas, e a utilização de graus conjuntos em oposição aos arpejos anteriormente apresentados. Também a articulação de ambos os motivos é contrastante, sendo o motivo A caracterizado pelo contorno melódico desligado e o motivo B pela ligadura.



*Exemplo 2 Motivo - Ludwig van Beethoven - Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1, I. Allegro -  
Elaboração Própria*

### 5.3. Tipos de Tema

Parece-nos pertinente começar com os diferentes tipos de ideias musicais ou temas que as peças podem conter. Segundo Schoenberg (1970, pp. 20-21), os temas estão, por norma, articulados sobre a forma de *sentence* ou *period* (em alemão: *Satz* ou *Periode*, respectivamente). Geralmente aparecem integrados em grandes formas, contudo podem também, ocasionalmente, aparecer como independentes. Como principais características comuns têm o facto de estarem centrados numa tónica e de possuírem um final bastante conclusivo. Por norma essas estruturas são constituídas por um número par de compassos, geralmente por oito ou por múltiplos de oito, até trinta e dois compassos para os tempos mais rápidos. Por exemplo, no caso de um tema ser composto por dezasseis compassos podemos observar que, cada dois são, de facto, equivalentes a um único.

As principais diferenças entre a *sentence* e o *period* consistem no tratamento da segunda frase e na sua continuação.

Existem ainda mais dois tipos de temas, a pequena forma ternária e pequena forma binária, que também serão abordados neste projecto. Como os nomes sugerem, os temas são divididos, respectivamente, em três partes (A-B-A') e em duas partes (A-B). Apesar das semelhanças entre estes dois tipos de tema, a principal diferença reside no facto de, na pequena forma binária, não haver uma recapitulação do previamente apresentado (A).

### 5.3.1. Sentence

Segundo Caplin (2013, pp. 34-37) a estrutura mais básica de uma *sentence* pode ser caracterizada por ser composta por oito compassos, quatro deles com carácter de apresentação e outros quatro de continuação.

A apresentação é composta por uma ideia musical com duração de dois compassos com o objectivo de reforçar a tónica. Esta ideia musical é composta por motivos que poderão ser trabalhados e desenvolvidos posteriormente. A ideia musical torna a ser repetida, e pode aparecer novamente na tónica (repetição exacta) bem como na dominante (resposta). Também pode surgir como uma sequência face à apresentação na tónica sendo, no entanto, esta última opção menos comum.

A continuação conta com mais quatro compassos após a apresentação. Esta tem como objectivo “destabilizar” a estabilidade harmónica e rítmica fixada anteriormente bem como proporcionar uma função cadêncial. Tem como principais características a fragmentação (que consiste numa redução das unidades apresentadas na frase anterior), a aceleração do ritmo harmónico, o aumento do ritmo através da redução das durações (face ao apresentado na frase anterior) e o surgimento de uma progressão harmónica sequencial. Relativamente à secção cadêncial, esta realiza-se, com bastante frequência, com uma cadência perfeita (tónica), algumas vezes com uma meia cadência (dominante) e raramente com uma cadência imperfeita.

Como exemplo de *sentence*, podemos observar o início da Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1 de Ludwig van Beethoven, Exemplo 3, também este utilizado por Caplin (2013, p. 34).

**Apresentação**

Ideia Musical (Tônica)                      Repetição Ideia Musical (Dominante)

motivo A                      motivo B

**Allegro**

Fá menor: i                      V7b

**Continuação**

Fragmentação                      Ideia Conclusiva

5

i                      V7c                      ib                      iib                      V

Meia Cadência

*Exemplo 3 Sentence - Ludwig van Beethoven - Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1, I. Allegro -  
Elaboração Própria*

Por fim importa ainda observar as diferentes formas de trabalhar a ideia musical. Para Caplin (2013, pp. 41-45), esta pode ser repetida de modo exactamente igual, ou podendo sofrer pequenas variações, ou até mesmo ser transposta a outros graus caso estes sejam toleráveis dentro da ideia musical. Observemos alguns planos harmónicos comuns referidos por Caplin:

basic idea			exact repetition		
I _____			I _____		
I _____	V _____		I _____	V _____	
I _____	V _____	I _____	I _____	V _____	I _____

*Exemplo 4 Sentence – Repetição - Caplin (2013, p. 41)*

No que respeita à repetição resposta, esta, conforme referido anteriormente, vem reforçar a harmonia de dominante face à estabilidade da harmonia de tônica da apresentação da ideia

musical. A resposta também é possível ocorrer na subdominante (IV grau), apesar desta ser uma variação da resposta mais usual. Neste processo, a elaboração da resposta pode sofrer pequenas modificações para uma melhor articulação da ideia musical com a nova harmonia. Observemos alguns planos harmônicos comuns em respostas:

statement		response	
I _____		V _____	
I _____	V _____	V _____	I _____
I _____	II (or IV) _____	V _____	I _____
I _____		IV _____	

*Exemplo 5 Sentence – Resposta - Caplin (2013, p. 42)*

A repetição sequencial, sendo de todos o método menos comum de se encontrar, é elaborado pela transposição total da ideia musical original, não havendo, ao contrário dos exemplos anteriores, adaptação alguma do material à nova harmonia. A sequência é aplicada num sentido, por exemplo, uma subida gradual da ideia musical.

O seguinte exemplo ilustra alguns planos harmônicos comuns em sequências:

model	sequence
I _____	II _____
I _____	VI _____

*Exemplo 6 Sentence – Sequência - Caplin (2013, p. 44)*

### 5.3.2. Period

Segundo Caplin (2013, pp. 73-93), o *period*, à semelhança da *sentence*, é composto por um tema de oito compassos, dividido em duas partes de quatro compassos cada, um antecedente e um conseqüente.

O antecedente do *period* inicia com uma ideia musical de dois compassos (à semelhança do que observámos na *sentence*), sendo este seguido por outros dois compassos de uma ideia contrastante que cadencia, habitualmente, numa meia cadência ou, por vezes, numa cadência imperfeita. Assim, todas as características da ideia musical referidas na *sentence*, aplicam-se às características da ideia musical no antecedente de um *period*. Caplin (2013, p. 76) refere inclusivamente que “it is not always possible to predict whether a given basic idea will give rise to a sentence or period (or some other formal structure)”.

A principal distinção da ideia musical da *sentence* e do *period* prende-se com a continuação pois, no *period* a ideia musical é seguida de uma ideia contrastante que culmina numa cadência mais fraca. A ideia musical contrastante alcança o seu objectivo mais facilmente através de um contorno melódico distinto do apresentado anteriormente, no entanto também pode recorrer de outros factores secundários como a textura, as dinâmicas e a articulação.

O consequente inicia com o retorno à ideia musical original, também com duração de dois compassos. Segue-se novamente uma ideia contrastante, que pode, ou não, ser semelhante à ideia apresentada anteriormente no antecedente, e que cadencia, de forma mais enfática, numa cadência perfeita, ou, raras vezes, numa cadência imperfeita.

Tal pode ser observado no exemplo facultado por Caplin (2013, p. 74) utilizando o segundo andamento do “Eine kleine Nachtmusik”, KV525, de Wolfgang Amadeus Mozart (Exemplo 7).

Antecedente Ideia Musical Ideia Musical Contrastante Consequente

Dó Maior: I pedal \_\_\_\_\_ (V7) I (IV) I V7b I Ic V I pedal \_\_\_\_\_  
Meia Cadência

5 \_\_\_\_\_ (V7) I Ib iib Ic V I  
Cadência Perfeita

*Exemplo 7 Period - Wolfgang Amadeus Mozart - “Eine kleine Nachtmusik”, KV525, II. Romance (Andante) -  
Elaboração Própria*

### 5.3.3. Sentence e Period – Semelhanças e Diferenças

De acordo com Caplin (2013, p. 92), podemos observar de forma sucinta, as seguintes semelhanças e diferenças entre *sentence* e *period*.

Semelhanças:

- Ambos os temas são, normalmente, compostos por oito compassos divididos em duas partes, cada uma com quatro compassos;
- Ambos os temas terminam numa cadência;
- Ambos os temas iniciam com uma ideia musical de dois compassos, que será reafirmada posteriormente.

Diferenças:

- A *sentence* tem uma cadência enquanto o *period* tem duas;
- A *sentence* pode terminar com qualquer tipo de cadência (cadência perfeita, imperfeita ou meia cadência) enquanto o *period* não pode terminar numa meia cadência;



- Na *sentence*, a ideia musical é repetida dentro da apresentação enquanto no *period* só volta a ser repetida no início do conseqüente.

### 5.3.3.1. Conclusão

Parece-nos ser pertinente a abordagem dos diferentes tipos de temas pois, os alunos de instrumento conseguirão reconhecer e aplicar esses conhecimentos quer no repertório de instrumento que tocaram em anos precedentes, assim como a muito do repertório que estão ou virão a executar.

Assim, através de uma explicação simplificada, como pudemos observar anteriormente, destes dois dos tipos de temas mais vulgarmente encontrados, um aluno que agora inicie a disciplina de Análise e Técnicas de Composição conseguirá relacioná-lo facilmente com as suas experiências passadas, bem como com as obras que se encontre a estudar. Desse modo, percebendo a estrutura do tema, se este é uma *sentence* – que é composta por uma apresentação, uma aceleração e finalmente uma cadência – ou se, pelo contrário, é um *period* – que é composto por um antecedente e um conseqüente e que cuja ideia musical é confrontada por uma ideia musical contrastante – o aluno poderá enriquecer a sua performance enquanto instrumentista, conseguindo, de forma racional, dar mais ênfase a determinadas partes em detrimento de outras, enriquecendo assim a sua interpretação.

A compreensão e racionalização dos diversos tipos de tema ajudará, conseqüentemente, a uma otimização do tempo de estudo.

Não obstante ao anteriormente referido, é sempre de extrema importância mencionar ao aluno que, as estruturas aprendidas são estruturas canônicas e aplicadas a determinados períodos da história da música, não sendo, naturalmente, as únicas existentes. É necessário que os alunos estejam cientes que poderão encontrar obras que não se insiram plenamente nas estruturas trabalhadas em aula pois, a par dessas, existem, com alguma frequência, por exemplo, temas híbridos, que conciliam partes de *sentences* com partes de *periods*.

#### 5.3.3.1.1. Outros Exemplos

De seguida apresentaremos outros exemplos de *sentences* e *periods* além dos anteriormente referidos. No Exemplo 8, podemos observar o início do primeiro andamento do quarteto de cordas Op. 18, N.º 2 de Ludwig van Beethoven. Neste caso, o compositor não aplica de forma rígida a estrutura de *period* anteriormente referida, que consiste em quatro compassos de ideia musical e quatro de ideia musical contrastante. Neste quarteto, no conseqüente, Beethoven

repete a ideia musical, ainda que um pouco modificada, fazendo com que este não seja composto pelos tradicionais quatro compassos, mas por oito. Neste caso, essa repetição da ideia musical pode assemelhar-se à repetição da ideia musical presente na apresentação de uma *sentence*. Desse modo, neste quarteto o *period* é constituído por vinte compassos e não pelos tradicionais dezasseis.

**Allegro**

**Antecedente**

Idea Musical

Idea Musical Contrastante

**Consequente**

Idea Musical

Secção Adicionada - Repetição Idea Musical

**Idea Musical Contrastante**

Exemplo 8 *Period* - Ludwig van Beethoven - Quarteto de Cordas em Sol Maior, Op. 18, N.º 2, I. Allegro -  
Elaboração Própria

De seguida observaremos o início do primeiro andamento da Sonata para Piano N.º 13, KV. 333, em Si bemol Maior de Wolfgang Amadeus Mozart (Exemplo 9). Nesta apresentação do tema o compositor opta por utilizar a forma de *sentence* (resposta), ainda que com algumas alterações face às formas gerais apresentadas por Caplin. Nesta sonata podemos observar que o compositor na apresentação do tema, na repetição da ideia musical, esta não é repetida exactamente como no início. Também na continuação Mozart não segue as normas tradicionais,

acrescentando dois compassos à estrutura base, fazendo com que esta não seja composta por oito compassos (quatro de apresentação e quatro de continuação) mas por dez (quatro de apresentação e seis de continuação).

No Exemplo 9 podemos observar como Mozart, na apresentação, também adiciona duas semicolcheis à anacruse na repetição da ideia musical (compasso 2) bem como modifica quer o ritmo quer as notas no final da repetição da ideia musical (compasso 3). Na continuação podemos observar os dois compassos adicionados (compassos 5 e 6) bem como o material temático o compositor utiliza na fragmentação (compasso 7).

**Allegro**

**Apresentação** **Continuação**

**Ideia Musical** **Repetição Ideia Musical (Resposta)**

**Secção Adicionada** **Fragmentação**

**Ideia Conclusiva**

*Exemplo 9 Sentence - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano N.º 13, KV. 333, em Si bemol Maior, I.*

*Allegro - Elaboração Própria*

Atendendo às modificações elaboradas por Mozart face à estrutura da *sentence* previamente descrita por Caplin, consideramos pertinente demonstrar uma possível forma da aplicação estrita da forma da *sentence* sobreposta a esta sonata (Exemplo 10). Neste exemplo mantivemos o carácter de resposta da *sentence* inalterado, passando a existir uma repetição exacta da ideia musical bem como retirando os dois compassos “adicionais” presentes na continuação.

**Allegro** **Apresentação** **Continuação**

Ideia Musical Repetição Ideia Musical

Fragmentação Ideia Conclusiva

5

*Exemplo 10 Sentence - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano N.º 13, KV. 333, em Si bemol Maior, I.*

*Allegro - Versão Académica - Elaboração Própria*

#### 5.3.4. Pequena Forma Ternária

Outra forma de expor o tema é através da pequena forma ternária. Resumidamente, segundo Caplin (2013, p. 195), a pequena forma ternária é caracterizada pela apresentação de uma “relatively closed thematic unit is juxtaposed with a structurally open unit of contrasting content and formal organization” e pela “original unit is brought back in a manner that ensures complete closure of the theme.”. Tal como o nome sugere, esta estruturação do tema é dividida em três partes, habitualmente designadas por A – B – A’, sendo que a A corresponde a função de exposição, a B a função de uma secção de contraste e a A’ a uma recapitulação.

As letras utilizadas para denominar cada secção remetem, de imediato, para a modo de designar as grandes secções da forma sonata – Exposição, Desenvolvimento e Reexposição – sendo atribuídas às mesmas letras as mesmas funções (A – Exposição e A’ – Reexposição ou Recapitulação). A única diferença reside na secção central (B), que na pequena forma ternária é caracterizada pelo contraste e na forma sonata pela função de desenvolvimento.

De acordo com o autor (Caplin, 2013, pp. 196-209), exposição (A), é geralmente composta por oito compassos utilizando, por norma, a estrutura de um *period*, sendo também possível a utilização de *sentence* ou de outro tipo de tema híbrido. Contudo, na pequena forma ternária, a utilização de temas compostos é significativamente mais rara. À secção A pode atribuir-se a função de afirmação da tónica, terminando numa cadência perfeita à tonalidade inicial da obra ou à nova tónica, caso haja alguma modulação. Habitualmente, em tonalidades maiores ou se

mantem na tonalidade original (I) ou modula à dominante (V). Em tonalidades menores, ou se mantem na tonalidade original (i) ou modula à relativa maior (III) ou à dominante em modo menor (v). No seguinte quadro podemos observar, de forma mais clara, as modulações típicas da secção A (Exemplo 11).

	<b>Major</b>	<b>Minor</b>
<b>Home Key</b>	I (C major)	I (C minor)
<b>Subordinate Key</b>	V (G major)	III (E-flat major)  V (G minor)

*Exemplo 11 Pequena Forma Ternária - Secção A – Modulação - Caplin (2013, p. 196)*

A secção B, secção contrastante, segundo Caplin (2013, pp. 197-214), obtém esse contraste de diferentes formas, sendo a principal a mudança harmónica e estrutural da frase. As questões melódicas não são as principais características no que ao contraste diz respeito.

Em relação à harmonia, a secção B enfatiza a harmonia de dominante, iniciando e terminando, geralmente, no V grau da tonalidade da obra. O facto de terminar numa meia cadência proporciona a ligação do final da secção B com o início da secção A'. Apesar da secção contrastante iniciar e terminar na dominante, são poucos os exemplos onde a harmonia se mantém estática. É também típico da secção B explorar mais a diversidade harmónica, sendo essa uma causa da maior flexibilidade estrutural da secção. Assim, é pouco habitual a secção contrastante ter a dimensão de oito compassos como observámos na exposição, bem como os temas inserirem-se nas formas convencionais.

Outras características que diferenciam a secção B da secção A, além das referidas, são as mudanças motivicas e melódicas bem como as alterações de dinâmicas, de articulação e de textura assim como o acompanhamento.

A recapitulação do tema, A', apresenta novamente o material temático e motivico apresentado na exposição (A). Os principais objectivos da recapitulação são reafirmar a ideia principal e

tornar a afirmar a tónica da obra, terminando sempre com uma cadência perfeita. Nos casos em que a exposição contenha modulações, na recapitulação estas deverão ser ajustadas para que permaneçam na tonalidade original da obra. Contudo, os casos em que a exposição se mantem sempre na tónica são menos frequentes do que os que possuem modulações.

Em muitos casos a recapitulação não ocorre na integra, sendo feitos alguns cortes que eliminam redundâncias, o que cria a possibilidade de “desenvolver” outros materiais previamente expostos. Apesar da recapitulação poder sofrer, ou não, algum desses tipos de modificações, esta poderá sempre apresentar mudanças ornamentais, a nível melódico, textural, de dinâmicas ou instrumental.

No Exemplo 12, excerto do segundo andamento da sonata para piano N.º 1, em fá menor, Op. 2 N.º 1 de Ludwig van Beethoven, podemos observar alguns dos aspectos referidos anteriormente. Neste caso, o contraste criado pela secção B face à exposição é realçado pela diferença temática, mas em grande parte, é reforçado pelo crescimento de dinâmica e pela mudança da figuração do acompanhamento. Quanto à recapitulação, esta não ocorre na integra e também sofre alterações de modo a afirmar a tónica.

**Adagio A**

The musical score is for the second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 1 in F minor, Op. 2, No. 1. It is in 3/4 time and F minor. The score is divided into four systems of two staves each (treble and bass clef).  
 - System 1 (Measures 1-4): Labeled 'A'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The tempo is 'Adagio'. The dynamics are 'dolce' and 'p'.  
 - System 2 (Measures 5-8): Labeled 'B'. The dynamics are 'p'.  
 - System 3 (Measures 9-12): Labeled 'A''. The dynamics are 'sf' and 'pp'.  
 - System 4 (Measures 13-16): Labeled 'rin. f.'.

Exemplo 12 Pequena Forma Ternária - Ludwig van Beethoven - Sonata para Piano N.º 1, em Fá menor, Op. 2, N.º 1, II. Adagio - Elaboração Própria

### 5.3.4.1. “Rounded Binary”

*Rounded binary* é uma terminologia adoptada para denominar uma pequena forma ternária quando esta repete a exposição (A) e as outras duas secções (B e A’) são repetidas juntas. Essa repetição muitas vezes é escrita sob a forma de sinal de repetição, podendo também, por vezes, ser escrita na íntegra para que possa conter variações.

A denominação de *rounded binary* surgiu da oposição de dois pontos de vista face à disposição das repetições. Segundo Caplin (2013, p. 198)

(...) One of the most vigorous debates in the history of theory concerns whether the “rounded binary” ||: A :||: B A’ :|| consists essentially of two or three parts.

Advocates of the binary view argue that (1) the two repeated parts are often similar in length, (2) the B section is structurally dependent on the subsequent A’ section, and (3) when the first part modulates, the overall tonal process – the movement away from, and ultimate return to, the home key – expresses a fundamentally bipartite shape.

Supporters of the ternary position argue that the binary view minimizes two significant aspects of formal expression: the notion of a truly contrasting middle, and the idea of recapitulating the opening material. Once the arguments of both sides are sorted out, the theoretical conflict would seem to disappear, since the opposing positions are incompatible neither with each other nor with the empirical facts presented by the music. Both views say something important about formal organization in this theme type, and there is no reason to reject completely one or the other.

The present study emphasizes the ternary approach because of its greater compatibility with issues of formal functionality but uses the term rounded binary to distinguish those cases where the repetition of sections comes into play. (...)

Como exemplo de *rounded binary* podemos observar o terceiro andamento da sonata para piano N.º 50, em Ré Maior, Hob. XVI: 37, de Joseph Haydn (Exemplo 13). Neste exemplo observa-se a forma A – B – A' bem como a forma como o compositor trata o tema da exposição na recapitulação.

**Presto ma non troppo A (Exposição)**

**B (Secção Contrastante)**

**A' (Recapitulação)**

Exemplo 13 *Rounded Binary* - Joseph Haydn - *Sonata para Piano N.º 50, em Ré Maior, Hob. XVI: 37: III.*

Finale: *Presto ma non troppo* - *Elaboração Própria*

### 5.3.5. Pequena Forma Binária

A pequena forma binária, como o próprio nome sugere, assemelha-se com a pequena forma ternária anteriormente abordada, mas sendo constituída apenas por duas secções estruturais. Assim, segundo Caplin (2013, pp. 238-240), à semelhança da versão *rounded binary* da



pequena forma ternária, a pequena forma binária surge por diversas vezes com as indicações de repetições. Tal não é obrigatório, surgindo diversas vezes por escrito, quando o compositor tem necessidade de inserir variações.

Algumas das principais diferenças entre a forma anteriormente abordada e a pequena forma binária prendem-se com a não recapitulação da ideia inicial, bem como com o facto da segunda secção iniciar, na grande maioria das vezes, com motivos temáticos da primeira secção. Assim, não existindo o contraste melódico ou motivico entre as duas secções, e tendo em conta que a pequena forma binária prima, mais que qualquer outra, pela simetria (ficando conferidos a cada secção oito compassos, perfazendo um total de dezasseis) torna-se difícil a atribuição de uma denominação específica a cada uma das partes. Para ultrapassar esta situação, o autor optou por denominar cada uma das partes por “Parte 1” e “Parte 2”. Caplin (2013, pp. 238-239) explica que:

(...) it is not possible to supply a ready-made form-functional label to a unit, and it becomes necessary to revert to a more neutral term that indicates a generalized sense of temporality. Speaking of the small binary as consisting of two parts, which are simply numbered 1 and 2, is an example of where a functional interpretation says nothing more than that a first part (initiation) is followed by a second part (conclusion). We might think it feasible to employ the letter names associated with the small ternary to the small binary, but neither of the two obvious options is successful, since the letters themselves have functional meanings. Thus to speak of the two parts of the small binary as A and B would suggest a structure that consists of an exposition followed by a contrasting middle. Likewise, to label the two parts of that form as A and A' would suggest an exposition followed by a recapitulation. Neither of these functional configurations accurately represents what happens in the small binary theme type. (...)

A pequena forma binária, pela sua estrutura suprarreferida, tende a ser utilizada especialmente em andamentos que recorram ao tema frequentemente, como é o caso do Rondó e do Tema e Variações.

Como exemplo da pequena forma binária podemos observar o segundo andamento Trio para Piano N.º 14, em Lá bemol Maior, Hob. XV: 14, de Joseph Haydn (Exemplo 14), onde o compositor delimita ambas as partes, repetindo cada uma delas. A Parte 2 aproveita o material temático da Parte 1, apesar de o modificar ligeiramente e de este ser apresentado não na tónica, mas na dominante.

**Adagio**

1

8

13

tr

Exemplo 14 Pequena Forma Binária - Joseph Haydn - Trio para Piano em Lá bemol Maior, Hob. XV: 14, II.

Adagio - Elaboração Própria

### 5.3.6. “Rounded Binary” e Pequena Forma Binária - Semelhanças e Diferenças

Depois de abordadas a pequena forma ternária, a variante *rounded binary* da pequena forma ternária e a pequena forma binária, podemos agora verificar as principais diferenças e semelhanças entre a pequena forma ternária (*rounded binary*) e a pequena forma binária. Segundo Caplin (2013, p. 240) podemos diferenciá-las por:

- a pequena forma ternária ter sempre uma recapitulação enquanto a pequena forma binária nunca tem;
- a pequena forma ternária ter sempre uma secção central contrastante enquanto a pequena forma binária pode, ou não, apresentar uma secção central contrastante;
- a secção A da pequena forma ternária termina com uma cadência perfeita enquanto a pequena forma binária termina numa meia cadência;
- a pequena forma ternária pode apresentar secções de diferentes dimensões enquanto a pequena forma binária geralmente é simétrica, tendo cada secção a duração de oito compassos;
- a secção B da pequena forma ternária inicia com material temático e/ou motivico novo enquanto a Parte 2 da pequena forma binária, geralmente, inicia recorrendo ao material apresentado na Parte 1.


#### **5.3.6.1. Conclusão**

Depois de dar a conhecer ao aluno mais estes dois tipos de temas, é expectável que este consiga compreender melhor a obra que está a trabalhar, sabendo identificar o material temático do tema, qual a ideia contrastante ao mesmo, se existe, ou não, “reciclagem” de algum material previamente apresentado. Através deste conhecimento, o aluno poderá enriquecer a sua interpretação bem como otimizar o tempo do seu estudo, focando-se, conscientemente, em determinadas passagens da obra em detrimento de outras.

##### **5.3.6.1.1. Outro Exemplo**

De seguida poderemos observar outros exemplos representativos de cada uma das formas anteriormente apresentadas.

Nas variações sobre um tema de Schumann, Op. 9, de Johannes Brahms, estamos perante uma pequena forma ternária. No entanto, se observarmos a partitura original de Robert Schumann, retirada de “Bunte Blätter”, Op. 99, constatamos que Schumann tinha escrito repetição para as secções B e A’. Assim, estaríamos perante uma *rounded binary*, apesar da não repetição da secção A. No Exemplo 15 podemos observar a versão reescrita por Brahms para as variações em que este retira a repetição, ficando uma pequena forma ternária simples.

Nesta obra podemos observar também a regularidade das secções A, B e A’, sendo cada uma constituída por oito compassos. A secção B proporciona contraste sobretudo pela diferença harmónica, aproveitando o material temático da secção A, desenvolvendo a célula rítmica  que desempenhava um papel secundário na secção A.

**Ziemlich langsam**

**Thema.**

ic V7 i

7 **B** *sf*

IVc7 VII7 III

13 **A'** *p*

19 **Ped.** *pp*

IVc7 VII7 III ic V7 i

Exemplo 15 Pequena Forma Ternária - Johannes Brahms - Variações sobre um tema de Robert Schumann, Op. 9 - Thema - Elaboração Própria

Outro exemplo de pequena forma ternária é a última peça das “Cenas Infantis”, Op. 15, também de R. Schumann (Exemplo 16). Nesta obra podemos observar um carácter distinto entre as secções A e B. A secção A é caracterizada pela escrita coral e a secção B por uma escrita mais arpejada, aproveitando ainda assim o início do motivo melódico da secção A nas três primeiras semibreves. Encontramos também uma parte de maior liberdade rítmica, o que irá provocar uma ausência da referência de pulsação, causando um desequilíbrio nas dimensões das secções. A recapitulação da secção A é feita sem quaisquer alterações, sendo-lhe apenas acrescentada uma secção conclusiva, com a duração de cinco compassos, que nos levará à tonalidade de Sol Maior, tonalidade da primeira peça das “Cenas Infantis”.

## Der Dichter spricht

M. M. ♩ = 112

**A**

13. *p* *pp*

**B**

9 *p* *rit.* *pp*

13 *rit.* **A'** *p*

18 *rit.* *pp* *ri* - - - - *tar* - - - - *dan* - - - - *do*

Seccão Conclusiva

Exemplo 16 Pequena Forma Ternária - Robert Schumann - Cenas Infantis, Op. 15, N.º 13 - O Poeta Fala -  
Elaboração Própria

No exemplo seguinte (Exemplo 17) podemos observar o segundo andamento do quarteto de cordas em Si Bemol Maior, Hob. III: 62, Op. 55 N.º 3 de Joseph Haydn. Neste andamento, o compositor opta por utilizar, de forma tradicional, a forma *rounded binary* da pequena forma ternária. Inicia o andamento com uma *sentence*, utilizando a forma clássica de quatro compassos de apresentação e quatro de continuação. A secção B é marcada pela instabilidade e diferença harmónica, aproveitando elementos da ideia musical apresentada na secção A. A secção A' inicia com a repetição da apresentação da ideia musical da secção A. No entanto, a continuação sofre algumas alterações de forma a terminar na tonalidade principal, uma vez que a secção A havia terminado numa meia cadência.

Adagio ma non troppo

**A** Apresentação

Ideia Musical      Repetição Ideia Musical      Continuação

The musical score is written for a string quartet in C major, 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system, labeled 'A', is divided into three parts: 'Ideia Musical' (measures 1-4), 'Repetição Ideia Musical' (measures 5-8), and 'Continuação' (measures 9-14). The second system, labeled 'B', starts at measure 9 and continues to measure 14. The third system, labeled 'A'', starts at measure 15 and continues to measure 20. The fourth system starts at measure 21 and continues to measure 24. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *tr* (trill). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

Exemplo 17 Rounded Binary - Joseph Haydn - Quarteto de Cordas em Si Bemol Maior, Hob. III N.º 62, Op. 55  
N.º 3, II. Adagio ma non troppo - Elaboração Própria

Por fim analisaremos um exemplo de uma forma binária, retirado do terceiro andamento do Quarteto de Cordas em Lá Maior, N.º 18, KV. 464 de W. A. Mozart. O tema é apresentado em forma de *sentence*, contudo a ideia musical não é repetida de forma exactamente igual, sofrendo pequenas alterações melódicas. A parte 2 aproveita material temático da parte 1 como a

anacruse de semicolcheias da repetição da ideia musical ou os grupos de quatro colcheias utilizados na fragmentação.

Importa observar ainda que as partes 1 e 2 não têm igual duração devido à cadência interrompida no compasso 16. Assim, a parte 1 tem a estrutura tradicional de oito compassos enquanto a parte 2 é constituído por dez compassos.

**Andante**

The musical score is divided into three systems:

- System 1 (Measures 1-6):** Labeled '1' and 'Apresentação'. It features an 'Ideia Musical' (measures 1-2), a 'Repetição Ideia Musical (Resposta)' (measures 3-4), and a 'Fragmentação' (measures 5-6). Dynamics range from *p* *sotto voce* to *sf*.
- System 2 (Measures 7-12):** Labeled '2' and 'Ideia Conclusiva' (measures 7-8). It includes a repeat sign and continues with dynamics like *p* and *sf*.
- System 3 (Measures 13-16):** Labeled 'Cadência Interrompida'. It features dynamics such as *f*, *p*, and *crescendo*, ending with a fermata and a *f* dynamic.

At the bottom, there is a chord progression: *iib*, *p crescendo V7*, and *vi*.

Exemplo 18 Pequena Forma Binária - Wolfgang Amadeus Mozart - Quarteto de Cordas em Lá Maior, N.º 18, KV. 464, III. Andante - Elaboração Própria

#### 5.4.A Forma

Com a disciplina de Análise e Técnicas de Composição, e através do estudo de diferentes formas musicais, o aluno começará a compreender como pode fragmentar a obra de forma criteriosa, facilitando e aprimorando o estudo da mesma. Permitirá ainda, numa fase posterior, uma interpretação mais informada e consciente.

LaRue (1989) propõe a divisão das obras musicais em três grandes secções: grandes dimensões, médias dimensões e pequenas dimensões. Contudo, recorda que (1989, p. 5):

(...) no todas las obras utilizan siempre la totalidad de las unidades en la jerarquía anteriormente planteada; dichas jerarquías representan una generalización compuesta, a partir de la cual extraemos las partes relevantes que puedan servirnos para clarificar la obra que tengamos entre manos. También, las dimensiones pueden llegar a superponerse ocasionalmente. (...)

Como grandes dimensões, LaRue (1989, pp. 5-6) refere-se ao sentido de totalidade da obra musical, que inclui andamentos inteiros ou até conjuntos de andamentos quando inseridos numa obra de maior dimensão. Dá-nos o exemplo de que, “En su límite extremo ese todo musical podría consistir en un gigantesco ciclo de obras en varios movimientos, como es el caso de una serie de sinfonías.” Ou, num caso ainda mais extremo, para a compreensão dos *leitmotiv* Wagnerianos, “sólo se podría cimentar sobre unas dimensiones lo suficientemente extensas como para abarcar el ciclo completo del «Anillo del nibelungo»”. Contudo, também refere que, embora existam andamentos de formas convencionais como suites ou sonatas, muitos deles constituem algo completo em si mesmo. Dessa forma, requerem uma análise do ponto de vista das grandes dimensões pois, ao analisar “los elementos estilísticos propios de un movimiento aislado nos fijaremos en las relaciones mutuas de unas partes con otras y en el movimiento general, visto en conjunto, como un todo.”.

Relativamente às dimensões médias, o autor (1989, p. 6) sugere que nos devemos focar no carácter individual das partes da peça. Desse modo, tentaremos compreender, por exemplo, como foram geridas e hierarquizadas as frases, os motivos, os *periods* e/ou as *sentences*.

Jan LaRue (1989, p. 6), para tornar mais claro o que pretende, coloca algumas questões:

(...) ¿cómo subraya la orquestación la entrada de las secciones secundarias en la forma sonata?; ¿llegan las modulaciones a generar tensión o son simplemente coloristas?; ¿encontramos melodías más de tipo vocal o de envergadura instrumental?; ¿la superficie rítmica más aparente contribuye decisivamente al contraste temático?; ¿qué otros recursos técnicos aparte del de las cadencias, utiliza el compositor para puntuar las secciones? (...)



Por fim, as pequenas dimensões prendem-se com questões mais minuciosas, com a mais pequena unidade autossuficiente, estabelecendo assim grandes diferenças face à dimensão anterior. Dentro desta dimensão, segundo LaRue (1989, p. 7), podemos formular perguntas tais como:

(...) ¿empleó el compositor contrastes dinámicos para definir e individualizar tanto la semifrase como la frase?; la textura temática. ¿es acórdica o contrapuntística?; ¿qué tipo de movimientos melódicos predominan: grados conjuntos, grados disjuntos, o saltos?; ¿el ritmo genera el flujo mediante el tratamiento motivico?; ¿las semifrases producen un equilibrio estático o crean un sentido de progresión dentro de la frase? (...)

Observando a forma como o autor subdivide as obras musicais, poderemos aplicá-la, junto dos alunos, como uma possível forma de começarem a seccionar as obras que se encontram a trabalhar.

Neste projecto, como exemplo, iremo-nos focar nas seguintes formas: Minueto e Trio, Minueto, Forma Sonata e Tema e Variações.

#### **5.4.1. Pequenas Formas**

##### **5.4.1.1. Minueto e Trio**

No início do estudo de um instrumento, uma das formas musicais mais presentes no repertório da grande maioria dos alunos é o Minueto. Segundo Caplin (2013, p. 607), o Minueto deriva de um tipo de dança homónima do período Barroco. Nesse período, grande parte do repertório para instrumento era constituído por danças como, por exemplo, a *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Bourrée* e *Gavotte*. Nos meados do século XVIII as danças caíram em desuso e os compositores começaram a utilizar outras formas musicais como a Sonata ou o Rondó. No entanto o Minueto continuou a ser utilizado como parte integrante de outras obras como Sinfonias, Quartetos ou Sonatas.

Para Caplin (2013, p. 608) um andamento de Minueto, como um todo, é constituído por dois Minuetos, a saber, o Minueto propriamente dito e por um Trio, por vezes denominado “Minueto II” ou “Alternativo”. O Trio tem um carácter contrastante face ao Minueto no que concerne aos motivos melódicos, ao ritmo bem como à textura. Na grande maioria dos Trios é mantida a mesma tonalidade que no Minueto, contudo, em alguns casos, esta surge no modo menor ou numa tonalidade próxima, frequentemente a subdominante.

De acordo com a prática Barroca, o Minueto inicial volta a ser tocado depois do Trio. Caplin (2013, p. 608) refere que:

(...) The restatement of the minuet is not usually written out (unless the composer wishes to introduce ornamental variations). Instead, the expression «Menuet da capo» (or some variant thereof) is indicated in the score. We can thus refer to this restatement as the da capo of the minuet. In a few cases, the da capo is followed by a coda (which typically refers back to the contents of the trio) to conclude the movement as a whole. (...)

Assim, o Minueto e Trio é uma forma tripartida, composta pelo Minueto propriamente dito, pelo Trio, e pela recapitulação do Minueto, o “Minueto da Capo”, sendo que cada uma das partes é composta segundo a forma de Minueto.

#### **5.4.1.2.Minueto**

No que concerne à forma do Minueto, esta lembra a pequena forma ternária. Segundo Caplin (2013, p. 609) apenas cerca de dez por cento dos Minuetos se assemelham a uma pequena forma binária. Assim, grande parte dos Minuetos podem ser analisados tendo por base a pequena forma ternária, ou seja, uma exposição (A), uma secção contrastante (B), e uma recapitulação (A’). No entanto, Schoenberg (1970, p. 141), alerta para o facto de, pelas indicações de repetição habitualmente presentes no Minueto ( ||: A :: B A’ :|| ), a secção B deve seguir-se à secção A e à secção A’.

No Minueto retirado da Suite Francesa N.º 6, em Mi Maior, BWV 817, de Johann Sebastian Bach (Exemplo 19), poderemos observar a forma e proporções padrão de um Minueto, utilizando sempre oito compassos para cada uma das secções, A, B e A’.

Contudo, Schoenberg alerta também para o facto de muitos Minuetos não seguirem estritamente esta norma pois, muitos podem ter frases com durações desiguais, repetições parciais ou integrais, extensões (geralmente causadas por cadências interrompidas), ou secções de conclusão que podem ser adicionadas às secções A e A’. Alguns compositores, como Mozart e Haydn, chegam mesmo a incluir episódios ou ideias análogas.

Exemplo 19 Johann Sebastian Bach - Suíte Francesa N.º 6, em Mi Maior, BWV 817 - Minueto - Elaboração Própria

Através do maior conhecimento da estrutura da forma do Minueto, o aluno poderá aplicar a esta forma, por exemplo, o método de LaRue anteriormente referido. Nesse caso, como grande dimensão o aluno teria em conta todo o Minueto bem como se pertence, ou não, a alguma obra maior. Como dimensão média teria cada uma das três secções principais do Minueto (A, B e A'), e por fim, nas pequenas dimensões, como é tratado o tema. Nesse ponto, através da análise temática anteriormente abordada, o aluno já estará apto a reconhecer *sentences* ou *periods* bem como identificar o começo e final das frases e os motivos característicos de determinadas secções.

A aplicação destas diferentes perspectivas de análise da obra, aplicados a um estudo do instrumento mais consciente, resultarão, certamente, num estudo mais proveitoso e rentabilizado, bem como numa performance musicalmente mais rica.

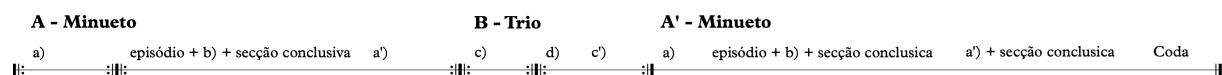
#### 5.4.1.2.1. Outro Exemplo

De seguida analisaremos o segundo andamento da Sonata para Violino e Piano N.º 18, KV 301, em Sol Maior, de Wolfgang Amadeus Mozart. Neste andamento, apesar de não ser apresentado como Minueto, é esta a forma utilizada por Mozart.

Sendo o Minueto e Trio composto, como observado anteriormente, por dois Minuetos, o Minueto propriamente dito (Minueto I) e um Trio (Minueto II/Alternativo) utilizamos a denominação “A – Minueto” para o Minueto I e “B – Trio” para o Minueto II. A recapitulação do Minueto é assinalado por “A’ – Minueto”.

Em cada um dos Minuetos, para denominar a Exposição e a Secção Contrastante, utilizaremos as notações “a)”, “b)” e “c)”, “d)” para o Minueto e Trio, respectivamente.

Deste modo, podemos observar, no Exemplo 20, a seguinte estrutura:



*Exemplo 20 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Allegro - Forma - Elaboração Própria*

#### A – Minueto

Na exposição é apresentado o tema, na tónica (Sol Maior), em forma de *period*, estando no antecedente a melodia entregue ao piano e no consequente, entregue ao violino. Neste caso, devido a estarmos perante um compasso de 3/8 (relativamente raro neste tipo de forma), não encontramos a forma mais usual, de quatro compassos de antecedente e quatro de consequente, mas oito de antecedente e oito de consequente. No entanto, se observarmos o Minueto como se estivesse escrito num compasso de 6/8, obtemos uma estrutura de *period* tradicional, como podemos observar no Exemplo 21.

**Allegro** **Antecedente**

**Consequente**

*Exemplo 21 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Allegro - Period - Compasso 6/8 - Elaboração Própria*

Assim estamos perante um dos casos em que cada dois compassos equivale, de facto, a um só. De seguida, a secção contrastante inicia com um episódio de carácter independente, ainda na tónica. Tal situação, apesar de não pertencer à estrutura tradicional do Minueto, já havia sido mencionada por Schoenberg (1970) como algo recorrente em Mozart e Haydn. Este episódio tem também como objectivo preparar a harmonia de dominante, harmonia essa frequente nas secções contrastantes dos Minuetos.

Nesta secção contrastante podemos observar o aproveitamento do material temático da exposição, mantendo a estrutura de *period*, desta vez com uma extensão de doze compassos de antecedente e doze de consequente. É conservado também o “jogo” de “pergunta-resposta” entre o piano e o violino com a pequena diferença que agora é o violino que inicia o tema ao invés do que acontecia na exposição. Observamos ainda a diferenciação harmónica face à exposição (com especial enfoque na alteração do modo maior para o modo menor) bem como a mudança de figuração no acompanhamento. No final da secção contrastante, Mozart acrescenta uma secção cadencial onde dá mais ênfase ao acorde de dominante ( $V^7$ ), o que provoca tensão no ouvinte e que conseqüentemente irá tornar o regresso à exposição mais reconfortante.

A existência das pausas entre o final da secção contrastante e a reexposição prendem-se com questões estruturais, uma vez que, apesar de o Minueto estar escrito em 3/8, este é sentido como

se de um 6/8 se tratasse (como observado aquando da estrutura do tema). Desse modo, passamos a ter um compasso “forte”, de repouso, e um compasso “fraco”, de preparação.

No Exemplo 22 podemos observar esse excerto do Minueto escrito num compasso de 6/8.

Exemplo 22 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Alegro - Secção Conclusiva de b) - Secção a') - Compasso 6/8 - Elaboração Própria

Caso essas pausas não existissem, e a anacruse iniciasse no mesmo compasso onde termina a secção cadencial, o repouso da música não coincidiria com a estrutura métrica do compasso.

No Exemplo 23 poderemos observar a mesma secção sem as pausas estruturais.

Exemplo 23 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Alegro - Secção Conclusiva de b) - secção a') - sem pausas - Compasso 6/8 - Elaboração Própria

Na recapitulação quer o tema quer o acompanhamento sofrem algumas variações (variação decorativa – ver 5.4.2.2. Variação Decorativa) sendo que o tema é apresentado inicialmente no violino e não no piano como ocorreu na apresentação.

## B – Trio

Neste Trio o compositor optou por utilizar o modo menor da tonalidade apresentada no Minueto. Também notório à partida é o facto de, ao contrário do que aconteceu no Minueto, em que o tema era apresentado quer no violino quer no piano, no Trio apenas o violino tem carácter melódico ficando o piano inteiramente responsável pela função de acompanhamento. É apresentado um tema em forma de *sentence* (em oposição ao que aconteceu no Minueto). Contudo, e à semelhança do que aconteceu no Minueto, por estarmos perante um compasso de 3/8 e de este ser encarado como um 6/8, a estrutura da *sentence*, em vez dos tradicionais quatro compassos de apresentação e quatro de continuação, passa a possuir oito de cada. No Exemplo 24 poderemos observar a *sentence* escrita num compasso de 6/8.

**Apresentação**

**Continuação**

Exemplo 24 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Allegro - Sentence - Compasso 6/8 - Elaboração Própria

A secção contrastante inicia na relativa maior (Si bemol Maior) e é relativamente curta, com apenas oito compassos. Nela o compositor aproveita o mesmo material temático e rítmico que na apresentação.

Na recapitulação somos remetidos para o material temático da apresentação apesar quer das variações a nível melódico quer harmónico.

### A' – Minueto

Por fim, no regresso ao Minueto I, este não é assinalado pelo compositor como “Minueto Da Capo”. Em vez disso opta por escrever integralmente todo o Minueto para poder incluir uma secção conclusiva e uma Coda. Importa observar que, quando retorna ao Minueto, o compositor não escreve as repetições pois, habitualmente, não se executam as repetições escritas aquando da recapitulação do Minueto.

Na secção conclusiva, o compositor recorre ao material temático utilizado na secção conclusiva da secção contrastante do Minueto bem como à ideia musical contrastante do mesmo Minueto (Exemplo 25).

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled with 'Material Temático: Secção Cadencial de b)' above the first four measures and 'Material Temático: Ideia Musical Contrastante a)' above the last four measures. The second system is labeled with 'Material Temático: Secção Cadencial de b)' above the first four measures and 'Material Temático: Variação - Ideia Musical Contrastante a)' above the last four measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills (tr), and dynamic markings.

*Exemplo 25 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Alegro - A' Minueto - Secção Cadencial - Elaboração Própria*

Por fim adiciona uma Coda (Exemplo 26) de modo a reforçar a tónica e a concluir a sonata, uma vez que esta é composta apenas por dois andamentos.



The image shows a musical score for a Minuet and Trio. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below it. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper staff and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

*Exemplo 26 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Allegro - A' Minueto - Coda - Elaboração Própria*

## 5.4.1.2.2. Partitura Completa

### A - Minueto

a)

Allegro

Period

Antecedente

Consequente

Seção Transitória - Episódio

17

b)

Antecedente

25

Antecedente - Continuação

33

Consequente

41

Exemplo 27 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. Allegro - Elaboração Própria

Secção conclusiva - Reforço Dominante

**B - Trio**

c)

Exemplo 27 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II. - Elaboração Própria

d) c')

c') - continuação

99

107

**A' - Minueto**

a)

115

*f*

b)

127

*p*

139

*f*

*p*

*f*

Exemplo 27 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II - Elaboração Própria

150

*p* *f* *p* *f*

160

Secção conclusiva

169

a')

Erstdruck

Secção conclusiva

189

201

Coda

Exemplo 27 Minueto e Trio - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Violino e Piano, N.º 18, KV. 301, em Sol Maior, II - Elaboração Própria

## 5.4.2. Grandes Formas

### 5.4.2.1. Forma Sonata

A Forma Sonata é uma das formas abordadas nas aulas de Análise e Técnicas de Composição constituindo assim um excelente exemplo prático para os alunos. A maioria dos alunos de instrumento, sejam de piano ou de outro instrumento, tocaram ou irão tocar alguma obra com a Forma Sonata, quer seja uma sonata para instrumento e piano, um concerto para solista e orquestra ou Sinfonias, quando inseridos em orquestra. Tal abordagem nas aulas de Análise e Técnicas de Composição, constitui assim, uma mais valia para os alunos.

Tendo por base os conceitos anteriormente expostos, poderemos contextualizar o aluno fazendo inicialmente um paralelo entre a Forma Sonata e o tipo de tema *rounded binary* da Pequena Forma Ternária. Assim, o aluno compreenderá que, a grande estrutura da Forma Sonata é uma expansão da forma *rounded binary* aplicada ao tema.

Para Caplin (2013, p. 262) a:

(...) Sonata form consists of three required sections, each of which has a unique section function: exposition, development, and recapitulation.

The exposition is almost always repeated (with repetition signs, though sometimes written out in order to introduce variations). The development and recapitulation together are sometimes repeated.

The resulting structure ||: Exposition :||: Development — Recapitulation :|| thus resembles the “rounded binary” version of the small ternary, with the three sections corresponding to the A, B, and A’ sections of that form.

Two optional functions may frame the form: a slow introduction may precede the exposition, and a coda may follow the recapitulation. (...)

Dessa forma, obtemos a seguinte estrutura para a Forma Sonata:



*Exemplo 28 Forma Sonata - Estrutura - 1 - Elaboração Própria*

Podemos observar que a própria terminologia, face à utilizada na *rounded binary* é relativamente semelhante. Quer na *rounded binary* quer na Forma Sonata, A e A' corresponde à Exposição e à Reexposição, respectivamente. A única diferença encontra-se na secção B, que na *rounded binary* é categorizada como uma secção contrastante, e na Forma Sonata, como uma secção de Desenvolvimento.

Na Exposição encontramos a apresentação/confronto de dois materiais temáticos, o Tema 1 e o Tema 2. O Tema 1 é apresentado na tónica, conferindo assim uma sensação de estabilidade e

segurança. A Exposição não tem obrigatoriamente que iniciar com o Tema 1, podendo, se o compositor assim o entender, ser precedido de uma Introdução. O Tema 2, em oposição ao Tema 1, não é apresentado na tónica, sendo apresentado numa tonalidade “vizinha”. As tonalidades utilizadas no segundo tema são as mesmas utilizadas na secção contrastante da *rounded binary*, sendo estas observáveis no Exemplo 11. Desta forma, a oposição de tonalidades vem reforçar o contraste de carácter entre ambos os temas.

Entre a apresentação dos dois temas expostos existe uma secção de transição, vulgarmente apelidada de Ponte ou Transição. Esta serve para conduzir o discurso musical da tónica – Tema 1 – para a nova tonalidade – Tema 2. Para concluir a exposição, o compositor pode optar, ou não, por incluir uma secção adicional denominada de Coda (cauda), para enfatizar o término da Exposição e reforçar a nova tonalidade.

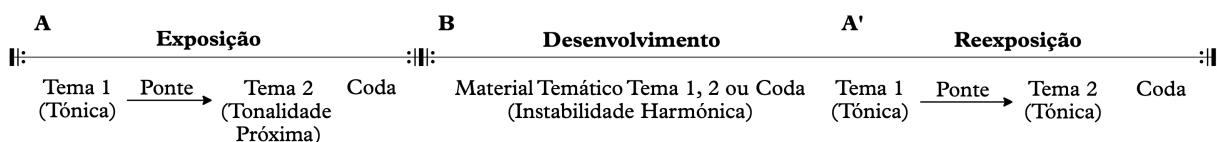
O Desenvolvimento, e como o próprio nome sugere, é onde o ou os materiais temáticos serão desenvolvidos. O Compositor pode optar entre utilizar o material temático do Tema 1, do Tema 2 ou até mesmo da Coda. Nesta secção ocorre uma aceleração do ritmo harmónico, uma expansão das tonalidades próximas, sendo a instabilidade harmónica uma das principais características do desenvolvimento. Por norma, em tonalidades maiores, os desenvolvimentos tendem a fixar-se na relativa menor (vi), no terceiro grau (iii) e no segundo grau (ii). Em tonalidades menores, o desenvolvimento tende a recorrer à subdominante (iv) e à dominante menor (v).

Segundo Caplin, as Exposições da Forma Sonata tendem, por norma, a enfatizar tonalidades maiores, e os desenvolvimentos a enfatizar tonalidades menores. Tal afirmação pode ser observada na tabela redigida pelo autor no Exemplo 29.

	Major	Minor
<b>Home Key (HK)</b>	I (C major)	I (C minor)
<b>Subordinate Key (SK)</b>	V (G major)	III (E-flat major) V (G minor)
<b>Development Keys (DK)</b>	VI (A minor) III (E minor) II (D minor)	IV (F minor) V (G minor)

*Exemplo 29 Forma Sonata - Desenvolvimento - Harmonia - Caplin (2013, p. 263)*

Por fim, na Reexposição, são recapitulados os temas anteriormente apresentados e desenvolvidos. Assim o primeiro tema, por norma, permanece inalterado (na tônica) sendo o segundo tema e a Coda apresentado não na tonalidade original, mas também na tônica. Desse modo já não é criada a oposição entre os dois temas, não existindo mais contraste harmônico entre eles, o que proporciona à Reexposição uma maior consistência e estabilidade.



*Exemplo 30 Forma Sonata - Estrutura - 2 - Elaboração Própria*

De um ponto de vista mais analítico e aplicando o esquema de análise de LaRue anteriormente mencionado, e iniciando pelo que o autor apelida de grandes dimensões, observaremos a peça na sua globalidade, isto é, se é parte integrante de uma obra maior ou não, se se insere, ou não, dentro de um ciclo mais abrangente, como se relaciona com as outras obras do mesmo



compositor, o seu enquadramento histórico, entre outros. Assim, o aluno ficará contextualizado sobre a sua obra, percebendo e compreendendo melhor o seu contexto.

Dessa forma, depois do enquadramento histórico, poderá seccionar a obra pelas suas principais partes e principais pontos de articulação. Neste caso específico, o aluno dividirá a obra em três grandes partes: a Exposição, o Desenvolvimento e a Reexposição.

De seguida, através das dimensões médias, o aluno começará a conseguir subdividir as grandes secções que identificou nas grandes dimensões. Neste caso, dentro da Exposição, identificará o Primeiro Tema, a Ponte ou Transição, o Segundo Tema e a Coda; dentro do Desenvolvimento, observará o aumento do ritmo harmónico bem como o material que é utilizado (se do Primeiro Tema, se do Segundo Tema ou até mesmo se da Coda). Por fim, na Reexposição, voltará a identificar o Primeiro Tema, a Ponte ou Transição, o Segundo Tema – agora apresentado na tónica – e a Coda.

É importante referir que, segundo LaRue (1989, p. 6), não se pode afirmar, com tanta exatidão, onde iniciam e terminam as dimensões médias, contrariamente ao observado nas grandes e pequenas dimensões. Assim, LaRue afirma que:

(...) Para las grandes y pequeñas dimensiones hay un límite fijo en cada caso: las grandes dimensiones no pueden expandirse más allá del total de la pieza, de la obra. O del grupo de obras; las pequeñas dimensiones no pueden contraerse más allá de los mínimos significantes. Con todo. Podemos todavía vencer el aparentemente huidizo «entre» de esas dimensiones pensándolas funcionalmente: las dimensiones medias conciernen a acontecimientos fijados en el límite superior por las principales articulaciones del movimiento y en su límite inferior por la extensión de la primera idea completa (la palabra frase no siempre corresponde al concepto de «primera idea completa» perfectamente; de nuevo, tenemos que emplear un término generalizado). La función de las dimensiones medias es pues la de controlar la formación de ideas musicales dentro de los períodos. Párrafos, secciones y partes de una pieza. (...)

Por fim, nas pequenas dimensões, o aluno poderá identificar a extensão das frases, distinguindo se está perante uma *sentence* ou um *period*, se existe ou não um “jogo” de “pergunta-resposta”, onde estão os momentos de repouso, os de maior e menor tensão, as diferenças de dinâmica, de andamento, de articulação, entre outros pequenos aspectos possíveis de se seccionar de entre as secções maiores previamente seccionadas.

Importa ressaltar que, os exemplos aqui fornecidos são exemplos genéricos, não devendo ser aplicados indiscriminadamente a qualquer forma sonata. Segundo Rosen (1988, p. 2), esta denominação:

(...) is what all lovers of “serious” music correctly understand as sonata form. (...) They assume that we can define sonata form so that it will accurately reflect eighteenth-century works, but for a it is very dubious that a unique sonata form can be so defined even single decade of the late eighteenth-century. They assume that a form has a history – in other words, that it is subject to change: but if a form «changes», it is not clear when it would be useful to consider it the form, although changed, and when we must think of it as a new form altogether. This is not merely a philosophical quibble: there is no biological continuity among sonata forms, and there are many sonatas more closely related to concertos, arias, and even fugues than to other sonatas. (...)

Também Wallace Berry (1966, p. 147) nos fala da problemática da denominação do termo “sonata”. A expressão sonata foi uma derivação do verbo *sonare*, em Latim (de soar) que inicialmente se referia a música para ser tocada por um instrumentista ou por um grupo de instrumentistas. Tal expressão surge em oposição ao trabalho vocal, ou cantata, que derivou do verbo *cantare*, em Latim (de cantar). Com o tempo, a palavra sonata foi ganhando outras conotações e outros significados. Portanto:

(...) in addition to medium of performance, it has to do with particular types of multimovement composition as well as with specific formal design of certain single movements and single-movement pieces.

In the latter sense, denoting a specific single-movement form, the term applies to many movements of symphonies, quartets, concerts, piano sonatas, and other multimovement orchestral, chamber, and solo types. Single-movement sonata form occurs often in the overture as well. In the sense of multimovement composition, the use of the word “sonata” is usually limited to works for solo instrument, or for piano and another instrument. (...)

Berry (1966, p. 147), também menciona que existem diversos termos que se relacionam com esta forma, apesar das suas diferentes implicações. E explica que:

(...) The simple designation of “sonata form”, as already started, refers both to single-movement and multimovement designs. The term “sonata-allegro form”, also in common usage, bears a misleading inference of tempo. Finally, the term “first-movement form” wrongly implies that the form is restricted to opening movements. (...)

Por conseguinte, o autor sugere que uma possível solução “to the problem of terminology lies in the designation «single-movement sonata form»”.

O aluno deverá compreender a estrutura genérica da forma sonata, tendo consciência de que cada obra musical é única, contendo sempre algumas especificidades que não poderão ser tratadas de forma global. O aluno deverá também ter conhecimento dos diferentes significados para o termo “sonata” e “forma sonata”. Deverá então começar a seccionar as obras que esteja a trabalhar na disciplina de Instrumento de forma a desenvolver um estudo mais eficaz bem como uma melhor e mais consciente compreensão da obra.

Com a aplicação, por exemplo, do método de análise de Jan LaRue, o aluno ficará mais apto a observar a obra de diferentes pontos de vista, quer observando a obra musical no seu conjunto, quer fazendo *zoom* e indo ao encontro de secções cada vez mais pequenas. Naturalmente, todo este processo desenvolvido pelo docente de Análise e Técnicas de Composição deverá ser coadjuvado pelo professor de instrumento.

#### **5.4.2.1.1. Outro Exemplo**

De seguida analisaremos o primeiro andamento da terceira sonata para piano de Wolfgang Amadeus Mozart, em Si bemol Maior, KV. 281.

#### **Exposição**

Esta sonata inicia com uma apresentação do primeiro tema em forma de *period*. O antecedente apresenta a ideia musical, caracterizada pelo seu carácter vivaz e de dinâmica *forte*, pela utilização do trilo na primeira nota bem como pelo recurso a tercinas. A ideia musical contrastante é caracterizada pela utilização de arpejos bem como pela utilização de fusas. O consequente repete a mesma ideia musical uma oitava abaixo e com indicação de dinâmica *piano*. A ideia contrastante mantém o mesmo carácter arpejado e de dinâmica *forte*, no entanto sofre algumas alterações a nível melódico. Segue-se uma continuação do primeiro tema, secção esta caracterizada pela utilização de escalas ascendentes e pela pedal de tónica (Exemplo 31).

## Exposição

### Tema 1 - Period

Allegro

Antecedente

Ideia Musical

Ideia Musical Contrastante

Consequente

Ideia Musical

Ideia Musical Contrastante

Exemplo 31 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Tema 1 - Elaboração Própria

De seguida observa-se uma secção de transição – ponte – que nos conduz desde a tónica da sonata, Si bemol Maior, para a dominante, Fá Maior. A ponte é caracterizada pelas escalas descendentes (em oposição à continuação do primeiro tema) bem como pela utilização de *staccato* (Exemplo 32).

**Ponte**

Exemplo 32 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Ponte - Elaboração Própria

Já na tonalidade de Fá Maior, é-nos apresentado o segundo tema desta sonata. É apresentado em forma de *sentence* e é caracterizado pela dinâmica *piano*, pela nota repetida e pelo acompanhamento de baixo de Alberti.

Exemplo 33 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Tema 2 - Elaboração Própria

Importa ressaltar que esta *sentence* é assimétrica, sendo a apresentação composta por quatro compassos e a continuação composta por seis.

O segundo tema termina numa meia cadência, sendo seguido de uma secção conclusiva e de uma coda que irão reformar a tonalidade de Fá Maior. A secção conclusiva aproveita o mesmo tipo de acompanhamento do segundo tema (baixo de Alberti), aplicando ligeiras modificações no contorno bem como passando da figuração de semicolcheias para fusas. A Coda é caracterizada pelos arpejos descendentes e pelo acompanhamento também em fusas que encerra a Exposição (Exemplo 34).

Secção Cadêncial

25

28

31

34

38

*tr.*

*simile*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

*f*

*p*

**Coda**

Exemplo 34 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Secção Cadencial e Coda - Elaboração Própria

### Desenvolvimento

O desenvolvimento inicia um motivo melódico novo com duração de quatro compassos, remetendo, talvez, para o material temático utilizado na secção cadencial do segundo tema, sendo este acompanhado pela mesma figuração em fusas com que havia terminado a Exposição.

De seguida Mozart retoma ao primeiro tema, desta vez em Fá Maior, no entanto, como havia iniciado os primeiros quatro compassos com outro material, este vai utilizar apenas a segunda parte do *period*, ou seja, o consequente (Exemplo 35).

**Desenvolvimento**

Exemplo 35 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Desenvolvimento - compassos 41 a 48 - Elaboração Própria

Depois da cadência, ainda a Fá Maior, no compasso 48, inicia-se uma secção de proliferação sobre as tercinas, parte do material temático do primeiro tema (do compasso 48 ao 52) concluindo nos compassos 53 e 54 utilizando material temático da ideia contrastante (terceiras e acordes arpejados), também do primeiro tema (Exemplo 36).

Exemplo 36 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Desenvolvimento - compassos 48 a 54 - Elaboração Própria



Depois do acorde de sétima diminuta do compasso 54, inicia-se uma nova secção recorrendo ainda ao material temático da ideia musical contrastante do primeiro tema. Desta vez utiliza a secção das fusas e estende-a por dois compassos até culminar numa variação do material temático apresentado no início do Desenvolvimento (Exemplo 36).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 55, features a right-hand part with a complex, rhythmic melody and a left-hand part with a simple bass line. The second system, starting at measure 58, features a right-hand part with a trill and a left-hand part with a complex, rhythmic melody. The key signature is one flat (F major or D minor) and the time signature is 3/4.

*Exemplo 37 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281, I. Allegro - Desenvolvimento - compassos 55 a 61 - Elaboração Própria*

Segue-se uma secção conclusiva de oito compassos que nos redireciona novamente para a tónica da obra, iniciando, no compasso 70, a Reexposição.

### **Reexposição**

A Reexposição ocorre de forma tradicional, repetindo de forma exactamente igual o primeiro tema. A ponte também não sofre quaisquer alterações, sendo repetida de forma igual à Exposição, culminando no segundo tema. Este, por sua vez, será apresentado na tonalidade da sonata, Si bemol Maior, e não na dominante, como acontecera anteriormente (Exemplo 38).

A continuação do segundo tema, secção cadencial e Coda continuam na tónica, não sofrendo, a nível melódico ou de funções harmónicas, alterações ou variações face à Exposição.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system (measures 81-83) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The second system (measures 84-86) continues the melodic and harmonic development, with a *p* marking. The third system (measures 87-90) includes a *p* marking and a  $B^7$  chord symbol above the first measure. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major) and a common time signature.

Exemplo 38 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Reexposição - Ponte e Tema 2 - Elaboração Própria

### 5.4.2.1.2. Partitura Completa

#### Exposição

##### Tema 1 - Period

Allegro

Antecedente

Ideia Musical

Ideia Musical Contrastante

Consequente

Ideia Musical

Ideia Musical Contrastante

5

9

Ponte

12

p

f

f

Tema 2 - Sentence

Apresentação

Ideia Musical

15

p

(Apresentação)

(Ideia Musical)

Repetição Ideia Musical

Continuação

18

p

Exemplo 39 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,

I. Allegro - Elaboração Própria

(Continuação)

Musical score for measures 22-24. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 22 starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 23 includes a trill (*tr.*) in the right hand. Measure 24 continues the rhythmic patterns.

Secção Cadencial

Musical score for measures 25-27. Measure 25 features a trill (*tr.*) in the right hand. Measure 26 continues the rhythmic accompaniment. Measure 27 includes a fermata over the final note of the right hand.

Musical score for measures 28-30. Measure 28 includes a fermata and a *simile* marking. Measure 29 continues the rhythmic accompaniment. Measure 30 features a trill (*tr.*) in the right hand.

Musical score for measures 31-33. Measure 31 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 32 continues the rhythmic accompaniment. Measure 33 features a trill (*tr.*) in the right hand.

Coda

Musical score for measures 34-37. Measure 34 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 35 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 36 continues the rhythmic accompaniment. Measure 37 features a piano (*p*) dynamic.

Musical score for measures 38-40. Measure 38 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 39 continues the rhythmic accompaniment. Measure 40 features a fermata over the final note of the right hand.

Exemplo 39 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Elaboração Própria

## Desenvolvimento

41 *f* *tr* *tr* *tr*

44 *tr* *p* *f*

48 3 3

52 *p* *f* *p* *f*

56 *tr* *tr*

59 *tr* *p* *p*

63 *f* *p* *f* *p*

Exemplo 39 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Elaboração Própria

66

*p* *f*

Measures 66-68: Treble clef, key signature of two flats. Measure 66 features a piano (*p*) texture with sixteenth-note runs. Measure 67 has a forte (*f*) texture with a trill (*tr*) and a triplet of eighth notes. Measure 68 continues with a triplet of eighth notes.

**Reexposição**

69

*f* *tr* 3 3

Measures 69-72: Treble clef. Measure 69 starts with a forte (*f*) texture and a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 70 continues with a triplet of eighth notes. Measure 71 has a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 72 continues with a triplet of eighth notes.

73

*p* *f* *tr*

Measures 73-76: Treble clef. Measure 73 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 74 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 75 has a forte (*f*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 76 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

77

Measures 77-80: Treble clef. Measure 77 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 78 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 79 has a forte (*f*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 80 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

81

*p* *f*

Measures 81-83: Treble clef. Measure 81 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 82 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 83 has a forte (*f*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

84

*p*

Measures 84-86: Treble clef. Measure 84 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 85 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 86 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

87

*p* B<sup>7</sup>

Measures 87-90: Treble clef. Measure 87 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 88 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 89 has a piano (*p*) texture with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes. Measure 90 continues with a trill (*tr*) over a triplet of eighth notes.

Exemplo 39 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Elaboração Própria

91

*f* *tr*

94

*tr*

97

*simile*

100

*p* *tr* *simile*

103

*f* *p* *f* *p*

107

*f*

Exemplo 39 Forma Sonata - Wolfgang Amadeus Mozart - Sonata para Piano em Si bemol Maior, N.º 3, KV 281,  
I. Allegro - Elaboração Própria

#### **5.4.2.2. Tema e Variações**

A forma Tema e Variações é uma das que, com maior frequência, os alunos de música se deparam, nomeadamente os de instrumentos de corda friccionada, que utilizam por exemplo o método Suzuki, começam desde início por abordar este tipo de forma. Como o próprio nome sugere, esta forma consiste num tema que, de seguida, será modificado através de diferentes tipos de variações. Como mencionado anteriormente, o tema deste tipo de forma, na grande maioria de vezes, surge sob a forma de pequena forma binária, pois o retorno do material temático assinala o início de cada variação.

Segundo Schoenberg (1970, pp. 167-168), o Tema e Variações pode apresentar-se de duas formas distintas: ou inseridas numa grande obra como uma sonata, como é exemplo o primeiro andamento da Sonata para Piano N.º 12, em Lá bemol Maior, Op. 26, de Ludwig van Beethoven; ou como uma obra autónoma, como é o caso das 32 Variações em Dó Menor, WoO 80 ou das “33 Variações sobre uma Valsa de Diabelli”, em Dó Maior, Op. 120 do mesmo compositor. No caso de pertencer a um andamento de uma obra, esta apresentará um menor número de variações do que se constituir uma obra autónoma.

Para Julio Bas (1947, pp. 203-219) o processo de elaborar uma variação sobre um tema pode, de uma forma geral, ser realizado de uma de três maneiras: por ornamentação, por elaboração/decoração ou por ampliação.

##### **5.4.2.2.1. Variação Ornamental**

Uma variação de natureza ornamental caracteriza-se pela alteração da melodia, por exemplo através do acréscimo de notas de passagem, ornatos e apogiaturas, e pelas consequentes alterações do ritmo original. No entanto, quer as notas principais da melodia, quer a harmonia quer a forma, permanecem inalteradas. Esse tipo de variação geralmente é obtido de uma de duas maneiras. Pela repetição deliberada e constante de um padrão melódico e rítmico, ou quando a aplicação das “fórmulas” e dos “padrões” é flexibilizada por uma maior liberdade criativa composicional. Relativamente a este processo de variações, temos como exemplo, algumas obras para órgão de Johann Sebastian Bach. Nestas obras, o próprio compositor inclui na partitura o tema original, não para que seja tocado, mas para que o interprete compreenda a origem da obra e direcione melhor o discurso musical. Observemos um excerto da obra de Bach para órgão, BWV 641, “Wenn wir in höchsten Nöthen sein” (Exemplo 40).



**Coral**

Wenn wir in höchsten Nöthen sein

*Exemplo 40 Variação Ornamental - Johann Sebastian Bach - Obras para Órgão - “Wenn wir in höchsten Nöthen sein”, BWV 641 - Elaboração Própria*

Vejam os dois exemplos retirados das “7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa «Willem van Nassau»”, KV 25, de Wolfgang Amadeus Mozart. No Exemplo 41 podemos observar o tema original e no Exemplo 42 a primeira variação do tema, onde Mozart utiliza padrões de ornamentação melódicos em torno das principais notas do tema. No que respeita ao acompanhamento, Mozart altera pouco face ao tema, modificando ligeiramente a escala presente no quarto compasso bem como o último compasso.

**Thema**  
**Allegro**

*Exemplo 41 Variação Ornamental - Wolfgang Amadeus Mozart - 7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa “Willem van Nassau”, KV 25 - Tema - Elaboração Própria*

**Var. I**

*Exemplo 42 Variação Ornamental - Wolfgang Amadeus Mozart - 7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa “Willem van Nassau”, KV 25 - Variação I - Elaboração Própria*

No Exemplo 43 observamos a quarta variação, onde o compositor, além da ornamentação anteriormente observada, opta pela “aplicação” de um padrão rítmico na linha melódica (♩♩).

Neste caso, e ao contrário do exemplo anterior, o acompanhamento sofre alterações. É também aplicado o padrão rítmico utilizado na melodia no acompanhamento dos compassos quatro e seis, compassos esses já modificados no exemplo anterior.

Var. IV



*Exemplo 43 Variação Ornamental - Wolfgang Amadeus Mozart - 7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa “Willem van Nassau”, KV 25 - Variação IV - Elaboração Própria*

Em suma, segundo Bas (1947, p. 207), as variações ornamentais permitem conservar e identificar a estrutura do tema, sempre que as notas principais se mantenham inalteradas. Como notas principais podemos entender as notas correspondentes a momentos rítmicos de maior relevo e as cadências.

#### 5.4.2.2.2. Variação Decorativa

Relativamente às variações por elaboração ou decorativas, estas permanecem também com o tema inalterado, ou pelo menos identificável, perante a ornamentação presente em seu redor. No entanto, em seu redor, tudo pode ser alterado, incluindo o ritmo, a harmonia ou o acompanhamento. Quando a melodia é modificada, a harmonização permanece inalterada de modo a ser reconhecível.

Utilizando ainda as 7 Variações de Mozart utilizadas no exemplo anterior, a sétima variação é um exemplo de variação decorativa (Exemplo 44). Neste caso o compositor quase não alterou a melodia original, ornamentou-a apenas com notas de passagem, retardos ou apogiaturas, centrando-se a principal variação no acompanhamento, tendo utilizado o Baixo de Alberti, muito típico do período Clássico.

Var. VII

*Exemplo 44 Variação Decorativa - Wolfgang Amadeus Mozart - 7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa "Willem van Nassau", KV 25 - Variação VII - Elaboração Própria*

#### 5.4.2.2.3. Variação Amplificadora

Por fim, a variação de tipo amplificadora caracteriza-se por, ainda que o tema possa de forma mais ou menos clara, preservar algumas das suas principais características tornando-o ainda identificável – sejam elas alterações de ordem melódica, rítmica ou harmónica – este é sujeito a uma profunda transformação, transfigurando o seu conteúdo musical e expressivo. Outra forma de variação amplificadora consiste no aproveitamento quer do tema quer das suas características para a elaboração de uma obra independente e com carácter e expressão próprios. São exemplos desse tipo de ampliação algumas Partitas de Bach onde o compositor se apodera de uma melodia tradicional para a criação de uma obra inteira, independente e de expressão própria.

Como exemplo do primeiro tipo de variação amplificadora, e ainda recorrendo às variações de Mozart anteriormente referidas, podemos observar a quinta variação (Exemplo 45), em que o compositor, apesar de conservar alguns traços gerais do tema, modifica o seu carácter de modo a que este ganhe uma nova expressão.

Var. V  
Adagio

Exemplo 45 Variação Amplificadora - Wolfgang Amadeus Mozart - 7 Variações em Ré Maior sobre a Canção Holandesa “Willem van Nassau”, KV 25 - Variação V - Elaboração Própria

### 5.5. Reflexão Final

Os exemplos anteriormente abordados são alguns dos que considerámos importantes e/ou pertinentes para serem abordados com os alunos que iniciam a disciplina de Análise e Técnicas de Composição. A escolha do material abordado neste trabalho não revela uma maior importância atribuída a determinados conteúdos em prol de outros, mas sim um ponto de vista de como a disciplina pode chegar até aos alunos de uma forma mais prática.

Também não é nosso objectivo encarar estes materiais como mais apropriados do que outros, nem considerá-los como os únicos a abordar. Tampouco pretendemos que os conteúdos aqui mencionados sejam encarados de forma dogmática nem que seja exigido ao aluno um domínio técnico de excelência sobre os mesmos.

Acreditamos que os materiais supra-referidos terão diversos benefícios para os alunos, quer do ponto de vista prático e de aplicação directa na sua *performance* dos instrumentos, quer do ponto de vista motivacional, através da correlação directa com a sua experiência musical.

Importa mais uma vez ressaltar que, toda a abordagem aqui demonstrada se baseia no período tonal, geralmente trabalhado no segundo ano da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, não pretendendo de forma alguma abordar de forma exaustiva todas as formas musicais e muito menos reflectir os conteúdos dos três anos da disciplina. Formas como a Ária da Capo, o Ritornello, a Fuga ou o Rondó são exemplos igualmente importantes e que, não estando referenciados neste trabalho, poderão/deverão ser também abordados com os alunos.

## 6. Reestruturação da Disciplina

A permanência da distribuição cronológica dos conteúdos na disciplina de Análise e Técnicas de Composição pode dever-se à tentativa de promover a interdisciplinaridade com a disciplina de História da Música. No entanto, apesar dos benefícios que essa interdisciplinaridade pode promover, consideramos que o facto de se organizar a disciplina de Análise e Técnicas de Composição de forma cronológica e, conseqüentemente, de se iniciar pelo período Medieval e Renascentista, pode provocar um corte abrupto com todo o conhecimento prévio que o aluno adquiriu nos, pelo menos, cinco anos precedentes ao ingresso no curso secundário de música. Até então, o aluno frequenta apenas as disciplinas de Instrumento, Classe de Conjunto e Formação Musical e em todas elas, o repertório alvo é maioritariamente tonal. Haverá certamente excepções em que alguns professores se debruçam também sobre a música contemporânea, no entanto, o foco dado à música dos períodos Medieval e Renascentista acaba por ser sempre menor.

Assim, o aluno quando ingressa na disciplina de Análise e Técnicas de Composição, sendo esta uma disciplina teórico-prática, e se depara com uma realidade desconhecida, sente-se, naturalmente, “perdido” e com bastante dificuldade em conseguir estabelecer um paralelo com os seus conhecimentos prévios. É necessário ter em consideração que, grande parte de cultura e conhecimento musical do aluno se limita, na sua maioria, ao repertório que toca nas aulas de Instrumento.

Desse modo, começou a surgir, por parte de alguns professores, a necessidade de tentar modificar/reestruturar o ensino da disciplina de modo a facilitar, sobretudo no início, a relação dos alunos com a disciplina.

Um dos grandes impulsionadores em Portugal desta reestruturação da disciplina de Análise e Técnicas de Composição foi professor Christopher Bochmann, aquando da sua chegada a Portugal em 1980. Numa entrevista dada à Meloteca, Christopher Bochmann (2016) fala-nos um pouco sobre a sua visão da disciplina:

(...) Cheguei a Portugal em Novembro de 1980 e comecei logo as minhas atividades letivas no Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL). As minhas impressões iniciais, portanto, eram do ensino da música mais do que da música prática em si. Senti que a abordagem era bastante tradicional e seca, sobretudo no que dizia respeito à Formação Musical e à Harmonia, etc. Devo dizer, no entanto, que se a impressão foi assim no IGL, muito mais exageradamente tradicional era a situação na maioria das outras instituições. Tive sorte, pois a Direção do IGL estava muito aberta a mudanças e iniciei uma série de reformas no ensino, nomeadamente nas Técnicas de Composição e na Análise Musical. (...)

Uma das alterações propostas, e que ainda hoje se encontra em vigor no programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição do Instituto Gregoriano de Lisboa, foi a alteração da sequência dos conteúdos programáticos, contrariando assim a tradicional ordem cronológica. Dessa forma, propôs-se o início da disciplina pelo tonalismo (que corresponderia ao tradicional segundo ano) abordando os períodos Barroco, Clássico e início do Romantismo. No segundo ano dar continuidade ao período Romântico até chegar à música de século XX e XXI e, no terceiro ano, abordar a música dos períodos Medieval e Renascentista, bem como fazer uma revisão dos conteúdos dos dois anos anteriores. Tal estrutura pode ser observada na Tabela 10.

1.º Ano	2.º Ano	3.º Ano
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Período Barroco</li> <li>- Período Clássico</li> <li>- Principais Formas do Tonalismo</li> <li>- Período Romântico (início)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Período Romântico (continuação)</li> <li>- Alargamento das formas, orquestração, acordes e tons próximos relativamente ao período Clássico</li> <li>- Música de Séc. XX e XXI</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ars Nova, Renascimento</li> <li>- Revisão dos conteúdos leccionados nos anos anteriores</li> </ul>

*Tabela 10 Inversão da Ordem Cronológica da disciplina de Análise e Técnicas de Composição - Elaboração Própria*

### **6.1. Benefícios Pedagógicos**

Esta alteração da ordem cronológica inicialmente proposta no primeiro programa (1987) de Análise e Técnicas de Composição do Conservatório Nacional foi introduzida como uma medida pedagógica recorrendo aos conhecimentos prévios do aluno, de modo a que este assimile e compreenda, de forma mais eficaz e directa, os novos conteúdos através da correlação dos mesmos com as suas experiências passadas.

Segundo Deshler et al. (2001, p. 83):

(...) The Concept Anchoring Routine (Bulgren, Schumaker, & Deshler, 1997), one of the understanding routines within the Content Enhancement Series, is a package of instructional methods that teachers can use to help an academically diverse group of students understand and master key concepts within curriculum content. It is an example of the types of routines currently being developed and tested through the IAA<sup>6</sup>.

The main purpose of the Concept Anchoring Routine is to help students connect new information they are expected to learn information that is already familiar to them. The power of this instructional tool is that it capitalizes on the fact that all students, regardless of their academic history, have a rich set of background experiences and knowledge that can be tapped. Helping students make the connection between known and unknown information is especially important if the new information to be learned is

<sup>6</sup> Institute for Academic Access

abstract or complex (e.g., "federalism" or "commensalism"). If students are expected to learn abstract concepts in isolation without calling upon information they already know, they will not be likely to learn the new concepts. However, if teachers tie new knowledge to be learned to information students already know, learning new concepts becomes much easier! (...)

Também Bruner (1977, pp. 17-18) nos fala da importância da envolvimento das experiências e conhecimentos prévios do aluno na melhor compreensão de novos conceitos.

(...) earlier learning renders later performance more efficient is through what is conveniently called nonspecific transfer or, more accurately, the transfer of principles and attitudes. In essence, it consists of learning initially not a skill but a general idea, which can then be used as a basis for recognizing subsequent problems as special cases of the idea originally mastered. This type of transfer is at the heart of the educational process—the continual broadening and deepening of knowledge in terms of basic and general ideas.

The continuity of learning that is produced by the second type of transfer, transfer of principles, is dependent upon mastery of the structure of the subject matter, as structure was described in the preceding chapter. That is to say, in order for a person to be able to recognize the applicability or inapplicability of an idea to a new situation and to broaden his learning thereby, he must have clearly in mind the general nature of the phenomenon with which he is dealing. The more fundamental or basic is the idea he has learned, almost by definition, the greater will be its breadth of applicability to new problems. Indeed, this is almost a tautology, for what is meant by "fundamental" in this sense is precisely that an idea has wide as well as powerful applicability. It is simple enough to proclaim, of course, that school curricula and methods of teaching should be geared to the teaching of fundamental ideas in whatever subject is being taught. But as soon as one makes such a statement a host of problems arise, many of which can be solved only with the aid of considerably more research. (...)

Esta ideia é também reforçada no que apelida de *Spiral Curriculum*, onde além da correlação com o *background* do aluno, também se deve reforçar, em momentos diferentes da aprendizagem, o mesmo conteúdo ou conceito utilizando diferentes níveis de profundidade, atendendo à idade e ao desenvolvimento cognitivo do aluno.

Bruner (1977, pp. 53-54) também nos dá um exemplo aplicado às ciências:

(...) If the understanding of number, measure, and probability is judged crucial in the pursuit of science, then instruction in these subjects should begin as intellectually honestly and as early as possible in a manner consistent with the child's forms of thought. Let the topics be developed and redeveloped in later grades. Thus, if most children are to take a tenth-grade unit in biology, need they approach the subject cold? Is it not possible, with a minimum of formal laboratory work if necessary, to introduce them to some of the major biological ideas earlier, in a spirit perhaps less exact and more intuitive? (...)

Ao iniciar a disciplina de Análise e Técnicas de Composição pela música tonal, poder-se-á aproveitar os conhecimentos previamente adquiridos pelo aluno ao longo do seu percurso acadêmico, onde certamente ouviu e tocou maioritariamente, se não exclusivamente, música tonal. Poder-se-á também introduzir, como diz Bruner, as ideias fundamentais e os conceitos básicos de uma forma mais intuitiva embora a início, possivelmente, menos exacta.

## **6.2. Interdisciplinaridade**

Conforme abordado anteriormente, a interdisciplinaridade é um dos aspectos mencionados no programa de Análise e Técnicas de Composição de 1987 do Conservatório Nacional. Nele consta a interdisciplinaridade estabelecida entre a disciplina de História da Música e Análise e Técnicas de Composição, pois ambas são disciplinas trianuais e exclusivas do Ensino Secundário de Música.

Na reestruturação que propomos, pretendemos manter o carácter interdisciplinar estabelecido desde então, no entanto sugerimos que essa interdisciplinaridade seja estabelecida com a disciplina de Instrumento. O foco na disciplina de Instrumento prende-se com o objectivo de tornar a disciplina de Análise e Técnicas de Composição o mais prática e próxima possível da realidade dos alunos.

### **6.2.1. Benefícios para o Instrumentista**

Ao iniciar a disciplina pelo período tonal, o aluno fica mais familiarizado com as temáticas a abordar, podendo o docente “aproveitar” obras que os alunos estejam, ou tenham estado a trabalhar, para abordar determinados conteúdos da disciplina. Tal ferramenta pedagógica será também uma mais valia pois, dessa forma, todos os alunos ficarão com uma maior cultura musical através da observação e análise do repertório de diversos instrumentos.

## **6.3. Abordagem da Disciplina**

Devido à grande dimensão do programa da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, consequência directa do grandioso legado musical compilado até aos dias de hoje e da disciplina consistir em apenas três anos de escolaridade, têm-se levantado ao longo dos anos diversas questões relativamente à melhor maneira de abordar os conteúdos. Essa problemática tem, na grande maioria, recaído sobre duas perspectivas.

Por um lado, há quem defenda que o papel do professor é levar até ao aluno uma amostra representativa da música composta ao longo dos anos, fazendo com que este adquira uma visão generalista, quer a nível analítico quer prático, dos diferentes estilos e linguagens. Por outro, há quem defenda que, na impossibilidade do aluno conseguir, no tempo estipulado, dominar correctamente as diversas linguagens e técnicas, deve o professor seleccionar, de entre o vasto programa, os conteúdos que considera mais pertinente serem abordados.

Em nossa opinião qualquer das abordagens anteriormente expostas poderá ser benéfica para os alunos. Caberá ao professor, atendendo às características e especificidades de cada turma, escolher aquela que considerar mais vantajosa.



## Conclusão

O presente documento contempla o relatório da Prática de Ensino Supervisionada, realizada no Conservatório Regional do Baixo Alentejo, sob orientação do Professor Doutor Roberto Alejandro Pérez, assim como uma reflexão sobre possíveis metodologias a utilizar na leccionação da disciplina de Análise e Técnicas de Composição.

O facto do professor cooperante estar a leccionar duas turmas de primeiro ano da disciplina de Análise e Técnicas de Composição e ter em cada uma delas optado por leccionar os conteúdos por uma ordem diferente, tornou possível observar e analisar os benefícios de iniciar o estudo da disciplina pelo período tonal, face à abordagem tradicional do programa.

Os motivos que levaram o professor cooperante a leccionar os conteúdos por ordem diferente nas duas turmas, deveu-se essencialmente ao facto de numa delas ter somente dois alunos e estes terem demonstrado interesse em conhecer uma linguagem que não lhes era familiar<sup>7</sup>.

Tal experiência acabou por ser uma mais valia, pois assim tivemos a oportunidade de, por um lado assistir e leccionar os conteúdos programáticos dos três anos da disciplina, e por outro, observar *in loco* as vantagens e desvantagens de cada uma das metodologias.

Relativamente à componente de investigação, temos como principal objectivo promover a reflexão sobre a importância que a disciplina de Análise e Técnicas de Composição pode, ou deve ter, no estudo e prática do instrumento. Para tal, e atendendo à sequência que defendemos anteriormente para ministrar os conteúdos programáticos, restringimo-nos apenas aos períodos Barroco e Clássico da História da Música, de entre os quais seleccionámos alguns conteúdos que consideramos pertinentes serem adquiridos pelo jovem instrumentista ao iniciar o Ensino Secundário de Música.

Não foram, de modo algum, abrangidos todos os conteúdos possíveis nem tampouco feito um estudo exaustivo dos mesmos. Importa, uma vez mais, realçar que estamos perante alunos que se encontram agora a iniciar o Ensino Secundário de Música.

---

<sup>7</sup> Turma de Análise e Técnicas de Composição I, leccionada no Pólo de Castro Verde do Conservatório Regional do Baixo Alentejo



## Bibliografia\*

- Academia de Música de Lagos. (s/d). *Programa de Análise e Técnicas de Composição*. Lagos.
- Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. (N. Lamuraglia, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Berry, W. (1966). *Form in Music: An examination of traditional techniques of musical form and their applications in historical and contemporary styles* (Segunda Edição ed.). New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Berry, W. (1987). *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications.
- Bochmann, C. (2003). *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa.
- Bochmann, C. (2016). (Meloteca, Entrevistador) Obtido em 14 de Julho de 2018, de Meloteca: <https://www.meloteca.com/entrevista-bochmann.html>
- Bruner, J. S. (1977). *The Process of Education*. London: Harvard University Press.
- Caplin, W. E. (1998). *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Caplin, W. E. (2013). *Analyzing Classical Form: An Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press.
- Conservatório Regional do Baixo Alentejo. (2015). *Projecto Educativo 2015-2018*. Obtido em 4 de Julho de 2018, de Conservatório Regional do Baixo Alentejo: [http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com\\_content&view=article&id=57&Itemid=66](http://crba.edu.pt/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=57&Itemid=66)
- Cook, N., & Everist, M. (Edits.). (2001). *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press Inc.
- Deshler, D., Schumaker, J., Bulgren, J., Lenz, K., Jantzen, J. E., Adams, G., . . . Marquis, J. (1 de Março de 2001). Making learning Easier: Connecting New Knowledge to Things Students Already Know. *Teaching Exceptional Children*, 33 N.º 4, pp. 82-85.
- Escola Artística de Música do Conservatório Nacional. (2017). *Critérios das Disciplinas Vocacionais Teóricas*. Obtido de Escola Artística de Música do Conservatório Nacional: <http://www.emcn.edu.pt/wip/wp-content/uploads/2018/01/CRITERIOS-DISCIPLINAS-VOCACIONAIS-TEORICAS.pdf>
- Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Aveiro. (2017). *Critérios de Avaliação e Programa da Disciplina de Análise e Técnicas de Composição*. Obtido

---

\* Alguma da bibliografia apresentada serviu de base para a elaboração do presente trabalho, não se encontrando referenciada no mesmo.

em 21 de Junho de 2018, de Escola Artística do Conservatório de Música Calouste Gulbenkian - Aveiro: [http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo\\_2017-18/Programas/CM/CMACG\\_PROGRAMA\\_AnaliseETecnicasDeComposicao\\_2017\\_18.pdf](http://www.cmacg.pt/images/AnoLetivo_2017-18/Programas/CM/CMACG_PROGRAMA_AnaliseETecnicasDeComposicao_2017_18.pdf)

Fux, J. J. (1965). *The Study of Counterpoint*. (A. Mann, Trad.) New York: W. W. Norton & Company.

Instituto Gregoriano de Lisboa. (s/d). *Programa de Análise e Técnicas de Composição*. Obtido em 21 de Junho de 2017, de Instituto Gregoriano de Lisboa: <http://www.institutogregoriano.pt/NEWProgATC.pdf>

Kerman, J. (2005). *The Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715-1750*. London: University of California Press.

Kinderman, W. (2006). *The String Quartets of Beethoven*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Kinderman, W. (2012). *The Creative Process in Music from Mozart to Kurtág*. Urbana, Chicago, and Springfield: University of Illinois Press.

LaRue, J. (1989). *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* (Primeira Edição ed.). (P. P. Chicot, Trad.) Barcelona: Editorial Labor, S. A.

Leibowitz, R. (1975). *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Da Capo Press.

Michels, U. (1985). *Atlas de Musica I*. (L. Mames, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Michels, U. (1992). *Atlas de Música II: Del Barroco hasta hoy*. (R. B. Irusta, Trad.) Madrid: Alianza Editorial, S. A.

Ministério da Educação. (23 de Junho de 1987). Programa Análise e Técnicas de Composição 1.º Ano. *Curso Complementar de Música (Port. N.º 294/84,17.05) / Curso Supletivo (Despacho N.º 76/SEAM/85)*, 2. Lisboa, Portugal.

Palmer, J. A. (2002). *Fifty Modern Thinkers on Education: From Piaget to the Present Day*. (L. Bresler, D. Cooper, & J. Palmer, Edits.) Taylor & Francis.

Rosen, C. (1988). *Sonata Forms*. Ontário: W. W. Norton & Company.

Rosen, C. (1998). *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company.

Schoenberg, A. (1970). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber & Faber Limited.

Tovey, D. F. (1945). *Beethoven*. London: Oxford University Press.

- Tovey, D. F. (1956). *The Forms Of Music*. Cleveland & New York: Meridian Books, Inc.
- Tovey, D. F. (1964). *The Main Stream of Music and other Essays*. Cleveland & New York: Meridian Books.
- Tovey, D. F. (1965). *Essays in Musical Analysis* (Vol. V: Vocal Music). London: Oxford University Press.
- Tovey, D. F. (1966). *Essays in Musical Analysis* (Vols. VI: Supplementary Essays, Glossary and Index). London: Oxford University Press.
- Tovey, D. F. (2014). *Concertos and Choral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Tovey, D. F. (2015). *Chamber Music: Selections from Essays in Musical Analysis*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Tovey, D. F. (2015). *Symphonies and Other Orchestral Works: Selections from Essays in Musical Analysis*. Mineola, New York: Dover Publications.