

Relatório apresentado para cumprimento dos requisitos necessários a obtenção do grau de Mestre em Ensino de Educação Musical no 2º e 3º Ciclo do Ensino Básico, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Caspurro e sob orientação de estágio do Professor Paulo Cairrão

## **AGRADECIMENTOS**

Quero manifestar o meu especial agradecimento à minha orientadora de estágio, Professora Doutora Helena Caspurro, por toda a dedicação, carinho, e por partilhar comigo toda a sua sabedoria e conhecimento.

Quero agradecer, de igual modo, ao meu orientador de estágio da Escola EB 2/3 Pedro Jacques de Magalhães, professor Paulo Cairrão, por toda a amabilidade, disponibilidade e por partilhar comigo toda a sua experiência no ensino da Educação Musical.

Por último, e não menos importante, um agradecimento à minha família e em especial ao meu filho, por me transmitir o seu amor incondicional e por me iluminar nos momentos mais escuros e turbulentos da vida.

## **Resumo**

### **Arranjo Instrumental na Aula de Educação Musical:**

**Uma reflexão sobre contributos pedagógicos da metodologia Orff no contexto do Currículo do Ensino Básico**

**Rui Miguel Oliveira Gonçalves**

**PALAVRAS-CHAVE:** Arranjo Pedagógico, Instrumental Orff, Prática Musical, Novas Linguagens.

Este relatório incide sobre a Prática de Ensino Supervisionada (P.E.S.) na Escola E.B. 2/3 Pedro Jacques de Magalhães ao longo do ano lectivo de 2010/2011. O relato e respectiva reflexão crítica focar-se-ão na observação directa de aulas bem como na prática lectiva referente a dois níveis de ensino: o quinto e o sétimo ano de escolaridades, respectivamente segundo e terceiro ciclos do ensino básico. A componente prática está subordinada ao tema: Arranjo Instrumental na Aula de Educação Musical – Uma reflexão sobre contributos pedagógicos da metodologia Orff no contexto do Currículo do Ensino Básico.

O arranjo instrumental pedagógico constitui uma prática recorrente do dia-a-dia do professor de educação musical, sendo genericamente utilizado para promover, de forma rápida e eficiente, o contacto dos alunos com a realização musical e instrumental. Estando comprometido com alguns pressupostos didácticos, como a facilitação e adequação ao nível e processo de aprendizagem musical dos alunos, exige portanto o conhecimento e aplicação de princípios, muitos dos quais já consagrados por músicos e pedagogos, como Carl Orff.

Apesar de existir algum material didáctico nesta área, relativamente pouca fundamentação pedagógica parece existir, nomeadamente em Portugal. Por outro lado, parece continuar a ser necessário produzir e criar mais e diferentes recursos pelas seguintes razões: tratamento de novas linguagens (Pop e Rock), adequação de material musical aos recursos instrumentais existentes na sala de aula, integração de processos específicos de aprendizagem, etc.

O objectivo deste trabalho é fazer uma breve análise pedagógica do que pode constituir e caracterizar princípios e técnicas de arranjo e harmonização implementadas pela metodologia Orff, tendo em vista a sua aplicação na aula de Educação Musical, e, apresentar alguns exemplos implementados nas sessões realizadas sugestivos quanto à integração, naquele tipo de instrumentos, de estilos como o Pop e o Rock e músicas do mundo nomeadamente a música africana.

Para finalizar, e na sequência dos contributos apresentados, será relatada uma descrição e respectiva análise crítica do trabalho prático que realizei, bem como um registo vídeo onde se poderá observar o resultado prático nas turmas com que trabalhei, nomeadamente o 6ºH e 7ºD da Escola EB 2/3 Pedro Jacques de Magalhães.

## **Abstract**

### **Instrumental Arrangement in Class of Music Education:**

**A reflection on contributions Orff teaching methodology in the context of the Basic Education Curriculum**

**Rui Miguel Oliveira Gonçalves**

**KEYWORDS:** Teaching Arrangement, Orff Instruments, Musical Practice, New Languages.

This report focuses on the Supervised Teaching Practice (ESP) at School EB 2 / 3 Pedro Jacques de Magalhães throughout the academic year 2010/2011. The report and its focus on critical thinking will be in direct classroom observation and teaching practice in respect of two levels: the fifth and seventh grade, respectively the second and third cycles of basic education. The practical component is the theme: Instrumental Arrangement in Class of Music Education: A reflection on contributions Orff teaching methodology in the context of the Basic Education Curriculum

The instrumental arrangement is a diary recurring practice teaching to the professor of music education and is generally used to promote fast and efficient to the contact of musical achievement and instrumental of the student. Being committed to teaching some assumptions, such as facilitation and the fitness level and musical learning process of students, thus requires the knowledge and application of principles, many of whom already established musicians and educators such as Carl Orff.

Although there is some educational material in this area, relatively little pedagogical rationale seems to exist, particularly in Portugal. On the other hand, still seems to be necessary to produce and create more and different resources for the following reasons: treatment of new languages (Pop and Rock), adequacy of material resources to musical instruments in the classroom, integration of specific learning processes.

The aim of this work is to make a brief analysis of what can be educational done and to characterize the principles and techniques of arranging and harmonization methodology implemented by Orff, with a view to their application in musical education class, and present some examples implemented in sessions suggestive regarding integration, that kind of instruments, styles like pop and rock and world music including African music.

Finally, and as a result of the submissions, will be reported a description and its critical analysis of the practical work I have done as well as a video recording where you can see the practical result in the classes I work with, including the 6H and 7D School EB 2 / 3 Pedro Jacques de Magalhães.

# Índice

Introdução .....	1
Capítulo I - A Escola do Ensino Básico EB 2/3 Pedro Jacques de Magalhães .....	2
1.1 A Escola .....	2
1.2 As salas de Educação Musical .....	3
1.3 Recursos Materiais e Didácticos .....	3
Capítulo II – A Educação Musical .....	4
2.1 Princípios orientadores de Educação Musical no ensino básico pelo Ministério de Educação .....	4
2.1.1 Finalidades .....	4
2.1.2 Objectivos Gerais .....	5
2.2 Orientações Curriculares do 2º Ciclo .....	5
2.3 Orientações Curriculares do 3º Ciclo .....	7
Capítulo III - Turma de 2º Ciclo – 6ºH .....	8
3.1 Caracterização da turma .....	9
3.2 Aulas assistidas .....	9
3.3 Aulas leccionadas .....	10
3.4 Avaliações .....	12
Capítulo IV - Turma de 3º Ciclo – 7ºD .....	12
4.1 Caracterização da turma .....	12
4.2 Aulas assistidas .....	13
4.3 Aulas leccionadas .....	13
4.4 Avaliações .....	15
Capítulo V - Reuniões .....	15
5.1 Reuniões com a orientadora da FCSH – Professora Helena Caspurro .....	15
5.2 Reuniões com o orientador da escola – Professor Paulo Cairrão .....	16
5.3 Reunião do Conselho de turma do 6ºD .....	17
Capítulo VI - Reflexão prática .....	17
Capítulo VII- Arranjo Instrumental na Aula de Educação Musical: .....	20
Uma reflexão sobre contributos pedagógicos da metodologia Orff no contexto do Currículo do Ensino Básico .....	20
7.1 Introdução e Problemática .....	20
7.1.1 Filosofia e significado educativo na metodologia Orff .....	22
7.1.2 Processo de Ensino .....	22
7.1.3 Princípios e estratégias da metodologia Orff para a elaboração e aplicação de arranjos e orquestrações na sala de aula. ....	25

7.1.4	<i>A actualidade da metodologia Orff</i> .....	28
7.1.5	<i>A aplicação dos princípios e estratégias da metodologia Orff em contextos curriculares do EB: ‘outras’ músicas, ‘outros’ instrumentos</i> .....	30
7.1.5.1	<i>Caracterização Genérica no Contexto da Prática Musical</i> .....	30
	Conclusão.....	33
	Bibliografia.....	35
	Fontes – Websites.....	35
	Anexo 1 – Planificações de Aulas do 6º ano.....	36
	Anexo 2 – Planificações de Aulas do 7º Ano.....	39
	Anexo 3 – Teste do 7º Ano, Matriz e Grelha de Correção.....	42
	Anexo 4 – Partituras do 6º Ano “ Can´t Help Falling in Love”.....	46
	Anexo 5 – Partituras do 6º Ano “ Let it Be”.....	56
	Anexo 6 – Partituras do 7º Ano “ Yolanda”.....	62
	Anexo 7 – Partituras do 7º Ano “ Sodade”.....	75
	Anexo 8 – DVD do Estágio.....	82
	Anexo 9 – CD Àudio dos Temas do Estágio.....	82

## Introdução

Ao desenvolver o estágio integrado no Mestrado em “Formação de Professores de Educação Musical no 2º e 3º Ciclos do Ensino Básico” na Escola do Ensino Básico 2/3 Pedro Jacques de Magalhães escolhi como tema de dissertação o “Arranjo e Orquestração na Sala de Educação Musical”. Esta escolha foi cuidadosamente pensada no facto desta prática de ensino de Educação Musical não estar tão presente como deveria.

Neste relatório pretendo dar a conhecer a minha experiência e o método de trabalho, bem como a minha investigação pessoal neste campo. Será também relatado todo o processo de trabalho nas turmas com as quais tive o prazer de trabalhar e os resultados desse trabalho.

Tentarei expor de forma clara o objectiva toda a experiência, desde observador a professor estagiário, e o que aprendi com essas experiências.

O meu trabalho divide-se em quatro etapas distintas.

Numa primeira parte, será relatada a caracterização geral da escola onde decorreu o estágio bem como as respectivas salas de aula.

Na segunda parte, encontrar-se-á o relatório das aulas assistidas e leccionadas no segundo e terceiro ciclos do ensino básico.

Seguidamente, numa terceira parte, será exposta uma reflexão pessoal sobre todo o trabalho realizado: aspectos que correram bem, assim como os que correram menos bem, para os quais tentarei dar uma razão plausível e ponderada sobre tal. Serão ainda relatadas as reuniões realizadas inerentes a este processo.

Por fim, na quarta parte, encontra-se toda a componente científica e metodológica da investigação que realizei.

Pretendo que este relatório seja uma ferramenta de trabalho para o meu futuro, ao qual possa recorrer diariamente, sendo útil em todo o trabalho que venha a realizar como professor, não tendo apenas como único objectivo a obtenção do grau de mestre e a respectiva profissionalização.

Posso afirmar, seguramente, que todo este trabalho foi realmente muito gratificante na medida em que me enriqueceu não só como pessoa, mas também como profissional na área ensino.

## **Capítulo I - A Escola do Ensino Básico EB 2/3 Pedro Jacques de Magalhães**

### ***1.1 A Escola***

O Agrupamento de Escolas Pedro Jacques de Magalhães foi criado a 21 de Julho de 2003 por despacho da Sr.<sup>a</sup> Directora Regional da Educação de Lisboa, Dr.<sup>a</sup> Isabel Carneiro. Fica situado na cidade de Alverca do Ribatejo, uma das freguesias do Concelho de Vila Franca de Xira, no distrito de Lisboa. O Agrupamento é constituído por oito escolas: EB23 Pedro Jacques de Magalhães, JI da Calhandriz, JI/EB1 da Malvarosa, JI/EB1 N.º 1 de Alverca, JI N.º2 de Alverca, JI N.º4 e EB1 N.º2 de Alverca e, ainda, a EB1 N.º3 de Alverca.

O patrono, Pedro Jacques de Magalhães, general português, com data de nascimento desconhecido, crendo-se ter nascido por volta de 1620. A naturalidade permanece controversa, falando-se que nasceu no Sobral, termo de Alverca, mas recentes documentos parecem apontar para a freguesia de Santo Estêvão das Galés, Mafra.

Estando na América Espanhola, aquando o 1/12/1640, com outros portugueses planeou apoderar-se das galés espanholas carregadas de prata e fugir para Portugal. Descobertos, foram presos, tendo conseguindo evadir-se e regressar à pátria, foi governador de Olivença e combatente no Brasil, em Pernambuco, contra os Holandeses, concorrendo para a tomada do Recife (1653).

Teve acção relevante na batalha de Castelo Rodrigo, travada em 7/7/1664. Agindo com rapidez e energia, vindo de Almeida, com um punhado de bravos fez retirar o forte exército do duque de Ossuna (3.000 homens), que sitiava a praça de Castelo Rodrigo, chave da defesa militar da Beira Alta e apenas guarnecida com 150

soldados. A Cruz de Pedro Jacques, em memorial do sucedido está classificada como monumento Nacional.

### ***1.2 As salas de Educação Musical***

As salas de educação musical onde decorreram as aulas de Educação Musical assistidas e dadas no âmbito do estágio são bastante amplas e com luz, um dos lados da respectiva sala é composto por amplas janelas o que permite uma boa exposição solar.

Os lugares dos alunos estão dispostos por quatro colunas com quatro mesas em cada, perfazendo um total de trinta e dois lugares.

As salas são munidas de dois quadros lisos fixos, não havendo nenhum quadro pautado, ambos os quadros são para escrita com marcador.

### ***1.3 Recursos Materiais e Didácticos***

Como suporte ao trabalho desenvolvido na sala de Educação Musical, existe uma arrecadação dentro da sala de aula que contem diverso material didáctico e de apoio para uso nas aulas de Educação Musical, nomeadamente:

(Aparelhagem áudio; Teclado electrónico; Instrumentos Orff: Xilofones sopranos, tenores e baixos, metalofones sopranos, tenores e baixos, maracas, triângulos, clavas, pandeiretas, reco-recos, blocos de dois sons, guizeiras, caixas-chinesas, pratos, tambores e tamborins.)

Verificamos deste modo que as salas se encontram bem equipadas para a prática lectiva da disciplina de Música.

## Capítulo II – A Educação Musical

### *2.1 Princípios orientadores de Educação Musical no ensino básico pelo Ministério de Educação*

A música no âmbito da Educação Musical deverá ser de acesso a todo o cidadão, constitui uma parte essencial de um currículo equilibrado em que as artes aparecem na educação com os seus objectivos próprios face ao conjunto das disciplinas presentes.

Fazer música é a questão mais importante. A teoria e a informação são meios que não conduzem ao entendimento real da música. Jamais poderão substituir-se ao envolvimento do aluno com a Arte.

A música na sala de aula é o centro de toda a actividade musical da escola, o seu grande objectivo é o desenvolvimento do pensamento musical dos alunos, através da compreensão de conceitos musicais, os quais se adquirem a partir de elementos básicos. Para isso, toda a aprendizagem deverá ser estruturada em torno de conceitos que assumem uma forma de organizar esse conhecimento, sem fragmentar e isolar do contexto musical.

*De acordo com estes princípios, o aluno poderá explorar, criar e pensar a música como um músico. (Ministério da Educação, “Programa de educação musical – 2º ciclo do ensino básico”).*

#### *2.1.1 Finalidades*

- Contribuir para a educação estética
- Desenvolver a capacidade de expressão e comunicação
- Sensibilizar para a preservação do património cultural
- Contribuir para a socialização e maturação psicológica
- Desenvolver o espírito crítico

### **2.1.2 Objectivos Gerais**

Os objectivos gerais da disciplina apresentam-se organizados em três domínios: atitudes e valores, capacidades e conhecimentos.

#### *1. Domínio das atitudes e valores:*

- Valorizar a sua expressão musical e a dos outros.
- Valorizar o património musical português.
- Fruir a Música para além dos seus aspectos técnicos e conceptuais, manifestando preferências musicais.
- Desenvolver o pensamento crítico, analítico e crítico, face á qualidade da sua própria produção musical e á do meio que o rodeia.

#### *2. Domínio das Capacidades*

- Desenvolver a motricidade na utilização de diferentes técnicas de produção sonora a nível vocal, instrumental e tecnológico.
- Desenvolver a memória auditiva, no que respeita aos diferentes conceitos da Música e sua representação.
- Utilizar correctamente regras de comunicação orais e escritas.

#### *3. Domínio dos Conhecimentos*

- Adquirir conceitos de Música: Timbre, Dinâmica, Altura e Forma.
- Identificar conceitos musicais em obras de diferentes géneros, épocas e culturas.
- Identificar características da música portuguesa.

(Ministério da Educação, “*Programa de educação musical – 2º ciclo do ensino básico*”).

## **2.2 Orientações Curriculares do 2º Ciclo**

Tendo em conta as condições específicas de cada Turma e Escola, a natureza teórico-prática da disciplina aconselha a uma organização de uma sessão de dois tempos destinada a experiências musicais, dinamização dos trabalhos de grupos corais e instrumentais, bem como de audições musicais comentadas; e outra de um tempo para a área de formação musical teórica.

Para que o aluno faça uma apropriação criativa dos conceitos musicais, o seu desenvolvimento far-se-á através de experiências individuais e colectivas que abranjam as três grandes áreas: Composição, Audição e Interpretação.

No que se refere à Área de Composição, esta pretende trabalhar a forma Rondó, improvisando e criando um refrão melódico com base numa escala dada e num determinado compasso simples. Nas cópias poder-se-á fazer a alternância do compasso, quer em instrumento de percussão de altura indefinida, quer em acordes previamente combinados nos instrumentos de lâminas.

*Exemplo:* O professor deve estar atento á qualidade das realizações vocais e instrumentais do aluno, necessária á prática da improvisação e composição, bem como á representação dos trabalhos produzidos na aula. Esta representação assume a forma não convencional e convencional conforme o tipo de composição e o nível de aprendizagem.

Por outro lado, na Área da Audição, a audição e escuta musical, para além de desenvolverem a capacidade de análise crítica, são imprescindíveis em todos os momentos da actividade musical, desde a exploração de materiais sonoros até á concretização final do trabalho. O professor deverá gravar as realizações dos alunos para que se ouçam a si mesmos e promovam o seu próprio progresso no âmbito da criação e da interpretação.

*Exemplo:* Para o desenvolvimento do conceito de Ritmo – monorrítmica/polirritmia - os alunos deverão ouvir excertos de música étnica de culturas onde haja exemplos de polirritmia, tais como da África negra, do Brasil e da Indonésia, em contraste com a música étnica portuguesa, árabe e indú, predominante monorrítmicas. Através destas audições será fácil também promover a compreensão de alteração e realce tímbricos.

Os excertos de obras devem ajustar-se ao desenvolvimento do conceito e ao nível etário dos alunos.

Por último, na Área da Interpretação pressupõe-se a descodificação da linguagem musical escrita, ou seja, o conhecimento de símbolos e a capacidade de os transformar em som. No entanto também é importante interpretar música não escrita, nomeadamente música de tradição oral e música improvisada.

Como já foi referido, deverá atender-se à importância da qualidade musical das peças executadas, sejam elas temas improvisados, canções populares ou obras de maior envergadura. Para a obtenção desta qualidade é necessário trabalhar regularmente a formação vocal e motora colocando sempre a técnica ao serviço da música. (Ministério da Educação, “*Programa de educação musical – 2º ciclo do ensino básico*”)

*Exemplo:* O professor escolherá uma peça vocal em compasso binário composto, por exemplo, uma canção tradicional portuguesa harmonizada ou originalmente cantada em vozes paralelas.”

### **2.3 Orientações Curriculares do 3º Ciclo**

As orientações curriculares estão pensadas no sentido de providenciar práticas artísticas diversificadas e adequadas aos diferentes contextos onde se exerce a acção educativa, de forma a possibilitar a construção e o desenvolvimento da literacia musical em cinco grandes domínios:

- Desenvolvimento de competências no domínio de práticas vocais e instrumentais diferenciadas;
- Desenvolvimento de competências para compor, arranjar e improvisar em diferentes estilos e géneros musicais;
- Desenvolvimento do pensamento e imaginação musical, a capacidade de imaginar e relacionar sons;
- Compreensão e apropriação de diferentes códigos e convenções que constituem as especificações dos diferentes universos musicais e da poética musical em geral;
- Desenvolvimento de competências para apreciação, discriminação e sensibilidade sonora e musical de diferentes estilos e géneros musicais, de uma forma crítica, fundamentada e contextualizada.

Por outro lado, as orientações curriculares estão pensadas e organizadas:

- De acordo com os novos desafios que se colocam à escola, à educação, aos alunos e aos professores no âmbito de pensar a educação e a formação artístico-musical em torno das competências;
- Para encorajar os professores de educação musical a planearem a formação em séries conectadas e interligadas de acordo com os territórios e os contextos sociais e culturais onde desempenham as suas actividades. No âmbito do projecto da escola e da inserção e desenvolvimento comunitário, por exemplo, podem organizar-se outro tipo de projectos como um coro, aprendizagem de determinados instrumentos musicais, aprendizagem de determinados estilos (música da renascença, Pop, World Music);
- Entendendo os artistas em geral, e os músicos em particular, como pensadores, que, com as suas ideias e olhares, contribuíram e contribuem para a compreensão de diferentes aspectos da vida quotidiana e da história humana e social.

Por último, estas orientações estão construídas em torno de cinco eixos fundamentais: prática artística, produção, animação, criação e investigação. Eixos que se constituem como elementos estruturantes no desenvolvimento de diferentes tipos de competências possibilitadoras, não só de uma reconceptualização do ensino da música no ensino básico, mas também contribuir para reconciliação dos alunos, das escolas e das comunidades com as práticas artísticas, incentivando a formação ao longo da vida e potenciando o conhecimento e o desenvolvimento do património artístico-musical. (Ministério Da Educação, “*Orientações curriculares – 3º ciclo do ensino básico*”).

### **Capítulo III – Turma de 2º Ciclo – 6ºH**

### **3.1 *Caracterização da turma***

A turma H do sexto ano é constituída por vinte e sete alunos (doze raparigas e quinze rapazes) com idades compreendidas entre os dez e os catorze anos. Alunos que estão a repetir o sexto ano de escolaridade são dois: o aluno número catorze, João Santos, e o número dezoito, Leonardo Oliveira. Não existe nenhum aluno fora da escolaridade obrigatória.

O comportamento geral da turma é bastante satisfatório.

### **3.2 *Aulas assistidas***

As aulas que assisti no segundo ciclo foram, seguramente, uma mais-valia que me enriqueceu não só no estágio mas na minha performance diária como professor, pois este é o meu campo de trabalho

Na verdade, iniciei a minha prática de ensino de uma forma um pouco autodidáctica, visto a minha licenciatura não ter sido vocacionada para o ensino de Educação Musical mas sim para a vertente prática do instrumento. Contudo, sempre me esforcei e trabalhei bastante para apresentar o melhor trabalho possível nesta área, à altura das exigências desta enorme e de grande responsabilidade que esta missão nos incumbe de fazer a “Arte de bem Ensinar”.

Existem sempre algumas lacunas, aspectos práticos que podemos e devemos procurar melhorar, seja com orientadores com bastante mais experiência no campo, como o professor Paulo Cairrão, seja com os próprios alunos que, diariamente, nos colocam desafios e que os transportam, de certa forma, para uma aprendizagem. Acredito que, em cada minuto que estamos a leccionar, estamos a aprender e a receber informação que nos vai completando.

Mostrou-se bastante gratificante e construtivo assistir às aulas do professor Paulo Cairrão e ver a sua conduta nas mesmas, a forma como aborda e trabalha cada tema e respectivos conteúdos. Os exemplos que utiliza e mobiliza para outros contextos extra musicais e que os transporta para um conteúdo musical de forma a complementá-lo com outra visão.

Foi importante ver, também, a sua dinâmica na sala de aula, posso afirmar com clareza que a minha visão e método de trabalho foram claramente tocados e que, obviamente, me ajudaram a melhorar em variadíssimos aspectos.

O professor Paulo Cairrão usou um método bastante funcional e atractivo para os alunos em todas as aulas que assisti.

As aulas foram divididas em duas partes distintas: numa primeira parte, com uma vertente mais teórica em que eram trabalhados aspectos de teoria musical dentro da planificação da disciplina e uma segunda parte, direccionada totalmente para a parte prática, nomeadamente a prática da flauta de Bisel. A parte teórica foi sempre complementada com a parte prática e vice-versa. Assim, além de motivar e cativar o interesse dos alunos, e com o objectivo de se fazer “música” na sala de aula, este aspecto é, para mim, o mais importante em todo este caminho.

### **3.3 Aulas leccionadas**

A minha prática de ensino na turma de segundo ciclo, sexto D, foi bastante diferente das aulas que assisti do professor Paulo Cairrão, uma vez que as direcionei integralmente para a vertente prática, ainda com bastante recurso á parte teórica para complementar a primeira.

Usei um instrumental bastante diverso nas aulas, de forma a poder construir com os alunos um reportório específico e praticável, onde cada aluno tivesse um papel activo, foi bastante gratificante assistir ao entusiasmo e à disponibilidade que os alunos demonstraram no decorrer das aulas e, acima de tudo, foi ainda mais gratificante podermos fazer música integralmente com os alunos que, na verdade, não são “músicos” mas que vieram a revelar um forte potencial musical. Esta foi a prova concreta de que todo o ser humano é capaz de fazer música, ainda que de uma forma informal. O resultado e o propósito são apenas um: “fazer-se música”.

Explorar, incentivar, estimular o lado criativo de cada aluno são as ideias-chave neste contexto. Um aluno para todo um grupo e todo um grupo para um aluno, penso ser este o caminho fundamental para desenvolver as capacidades de todo um grupo de trabalho bem como o desempenho individual.

O meu trabalho centrou-se nesta filosofia e em conjunto podemos construir os temas “ Can’t Help Falling in Love” de Elvis Presley e “Let it Be” dos Beatles, a escolha destes temas foi pensada por serem bastante interessantes e cativantes, que os alunos gostam de ouvir e de tocar.

Um aspecto que acho de grande importância e fundamental é o de tentar colocar-me sempre na “pele” dos alunos para os perceber, entender e conhecer os seus gostos e realidades, só assim pude ir ao seu encontro.

As planificações realizadas encontram-se no **Anexo 1**.

Fiz arranjos destes temas com instrumental Orff e pu-los totalmente em prática na sala de aula, fiz também a respectiva divisão dos alunos pelos diversos instrumentos e pus em prática o meu método pessoal de trabalho. (Partituras nos **Anexos 4 e 5**).

Dividi a turma em três secções: A secção rítmica, que englobou os instrumentos rítmicos de altura indefinida, como as clavas, as maracas, o tamborim e as congas.

A secção harmónica, que englobou os xilofones e os metalofones.

Por fim, a secção melódica, que esteve a cargo das flautas de Bisel.

O meu método pessoal de trabalho foi bastante simples e eficaz e usei-o como prática que tenho como músico, e como sempre funciono profissionalmente.

Iniciei com a secção rítmica trabalhando individualmente os diferentes ostinatos e, uma vez dominado, juntei toda a secção rítmica, posteriormente, mantive o mesmo processo e trabalhei individualmente a secção harmónica explorando os ostinatos com os xilofones e metalofones, uma vez esta secção estando dominada juntei a secção rítmica e em conjunto tinha a base completamente estruturada para a parte melódica. Seguidamente, trabalhei todo o tema melódico com as flautas e as diferentes partes que compõem o tema.

Para terminar, juntei as três secções e em conjunto executaram todos os arranjos musicais, o resultado foi totalmente conseguido e o objectivo alcançado.

Todos os alunos se mostram entusiasmados e empenhados a fazer música, cada um com a sua função e contribuindo para um todo musical.

### **3.4 Avaliações**

Os alunos foram avaliados através de uma observação directa em todo o processo prático.

A turma é bastante numerosa, por esse motivo não me foi possível fazer uma avaliação tão pormenorizada individualmente quanto gostaria, no entanto, estive bastante atento a todos os alunos à medida que executavam as suas capacidades musicais no decorrer de todo o processo prático.

## **Capítulo IV - Turma de 3º Ciclo – 7ºD**

### **4.1 Caracterização da turma**

A turma D do sétimo ano é constituída por vinte e um alunos (onze raparigas e dez rapazes) com idades compreendidas entre os onze e os quinze anos. Alunos que estão a repetir o sétimo ano de escolaridade são oito, a aluna número dois, Ana Silva, o número onze, Guilherme Mota, a aluna número treze, Ioana Tuculete, o aluno número catorze, João Rodrigues, a aluna número quinze, Ludmila Soares, a aluna número dezoito, Raquel Verdim, o aluno número vinte, Sandro Nunes e a aluna número vinte e um, Mónica Rosa.

A turma dividiu-se em duas partes, estando os alunos do número um ao número dez a frequentar Música no primeiro semestre do respectivo ano lectivo, e os alunos do número onze ao vinte e um a frequentar Educação Tecnológica. A quando da mudança de semestre as duas partes da turma mudaram de disciplinas. A parte da turma com que trabalhei foi a primeira metade, compreendendo os alunos do número um ao número dez.

O comportamento geral é bastante satisfatório. Não existe nenhum aluno fora da escolaridade obrigatória.

## **4.2 Aulas assistidas**

As aulas que assisti na turma de terceiro ciclo, sétimo D, do professor Paulo Cairrão, foram uma enorme mais-valia e uma total novidade visto nunca ter tido qualquer contacto com turmas de terceiro ciclo.

A turma esteve dividida em dois turnos. A primeira metade da turma esteve durante o primeiro semestre nas aulas de Educação Musical e a segunda metade esteve nas aulas de TIC, na mudança do semestre estes turnos alternaram.

A turma revelou sempre uma óptima conduta nas aulas e um bom comportamento, a relação pedagógica entre o professor e os alunos é muito boa e saudável, o professor trabalhou com esta turma o módulo “ Músicas do Mundo”, usou sempre um discurso acessível e o uso de exemplos extra musicais que vieram complementar significativamente os conteúdos leccionados. O docente deu sempre grande destaque a audições. No decorrer das aulas os alunos concentraram-se bastante nas mesmas, correspondentes aos conteúdos que estavam a ser trabalhados. Outro aspecto importante foi o uso recorrente das flautas de Bisel. Em todas as aulas quarenta e cinco a cinquenta minutos eram destinadas exclusivamente para as flautas de Bisel. Os temas que interpretaram não eram, de todo, de fácil execução mas, a grande maioria dos alunos, revelou uma boa prática da respectiva flauta.

Estes temas estiveram sempre relacionados com os conteúdos que até então estavam a ser trabalhados. Como se tratava de “Músicas do Mundo” os alunos tiveram a oportunidade de interpretar temas bastante distintos e diversos de culturas diferentes.

Para terminar, o professor disponibilizou sempre dez a quinze minutos no final da aula, cabendo a cada aluno apresentar individualmente à restante turma uma música por ele/a escolhido, sem quaisquer restrições. Achei muitíssimo interessante esta actividade pois permitiu que todos os alunos conhecessem os gostos musicais de cada um. Após a audição dessa música eram discutidos entre todos os aspectos e elementos caracterizantes, desde a origem dessa música, a instrumentação, o andamento, a forma entre outros aspectos que os alunos achassem pertinentes de destacar.

## **4.3 Aulas leccionadas**

Quando iniciei a minha prática com a turma do terceiro ciclo, confesso que não ia muito seguro pois nunca havia tido qualquer contacto nesta área, não sabia qual iria ser a reacção dos alunos à minha abordagem nem ao meu método de trabalho.

Para minha surpresa fui muito bem recebido desde o primeiro minuto, os alunos respeitaram as regras da sala de aula bem como mantiveram sempre uma boa conduta. As aulas que leccionei foram também totalmente diferentes das aulas a que assisti do professor Paulo Cairrão, visto ter trabalhado inteiramente a parte prática o que despertou um total entusiasmo e satisfação nos alunos.

Como estavam a abordar a temática “Músicas do Mundo” decidi trabalhar o bloco de Música Africana e elaborei dois arranjos de dois temas africanos, com características diferentes.

Em primeiro lugar, tive o cuidado de seleccionar temas que eles se identificassem e que gostassem de ouvir para que se sentissem motivados para o trabalho que me propus realizar com eles. Assim sendo, escolhi os temas “ Sodade” de Cabo Verde e “ Yolanda” de Angola.

A escolha destes temas foi cuidadosamente pensada, no que toca aos arranjos tive o cuidado de os construir com elementos diferentes. Ou seja, usei em ambos, andamentos e formas diferentes.

Fiz questão que todos os alunos mudassem de instrumentos nos dois arranjos para poderem ter contacto com vários instrumentos e para eu poder observar o desempenho de cada um em diferentes contextos. (Partituras no **Anexos 6 e 7**).

O método que usei foi muito pessoal e muito idêntico ao já colocado em prática na turma D do sexto ano. Trabalhei um tema de cada vez e usei o mesmo método nos dois temas.

Primeiro, coloquei a versão original e, de seguida, o arranjo desse tema por mim realizado. Expliquei cuidadosamente todo o desenrolar do arranjo, desde a introdução às diferentes partes, ao instrumental que iria ser usado (Instrumental Orff).

Fiz a divisão dos alunos pelos diferentes instrumentos e iniciei o trabalho prático.

Iniciei sempre pela parte rítmica e pelos ostinatos trabalhando individualmente com cada aluno até terem o domínio do mesmo. De seguida, trabalhei a secção harmónica e só depois a parte melódica. Os alunos mostraram sempre um grande entusiasmo e

respeitaram a escolha dos instrumentos que estavam destinados, mantiveram sempre o respeito e boa conduta enquanto trabalhava individualmente podendo assim realizar um bom trabalho.

Dei sempre espaço para pequenas improvisações de carácter rítmico e melódico, pois seguindo a filosofia de Orff, é fulcral a improvisação na sala de aula para que as crianças se expressem livremente e desenvolvam a sua criatividade musical.

Este trabalho teve a duração de cinco aulas de noventa minutos e os dois arranjos foram concluídos inteiramente e com um nível de sucesso bastante satisfatório. (Planificações no **Anexo 2**).

Para terminar, gostava de salientar que a última aula foi registada em vídeo, com a autorização dos pais e da escola, com a interpretação dos dois arranjos musicais pelos alunos. Foi bastante gratificante trabalhar com esta turma, pelo empenho e respeito que sempre demonstraram e pelos resultados obtidos.

#### **4.4** *Avaliações*

Os alunos foram avaliados através de uma prova escrita (**Anexo 3**) e por uma avaliação directa em todo o processo prático.

Como são poucos alunos foi possível fazer uma avaliação individual e pessoal de cada aluno analisando pormenorizadamente as suas capacidades musicais.

O resultado obtido pelo teste realizado foi positivo na sua totalidade, não se registando nenhum nível negativo.

A matriz do teste bem como o respectivo quadro referente aos resultados obtidos da avaliação encontram-se no **Anexo 3**.

## **Capítulo V - Reuniões**

### **5.1** *Reuniões com a orientadora da FCSH – Professora Helena Caspurro*

As reuniões que tive com a professora orientadora, Helena Caspurro, foram, sem dúvida, importantíssimas e fundamentais para o meu trabalho. A professora mostrou-se sempre disponível para me ajudar a esclarecer quaisquer problemas e dúvidas a fim de melhorar o meu trabalho e também para me orientar na conduta do mesmo. Tive sempre o cuidado de apresentar todas as minhas dificuldades e problemas que me iam surgindo no decorrer do trabalho realizado.

As referidas reuniões tiveram um papel um pouco diferente das reuniões que tive com o professor Paulo Cairrão. Enquanto com o professor Paulo Cairrão eram discutidos os aspectos práticos que tinham corrido bem e outras menos bem e de que forma poderia melhorar os mesmos, com a professora Helena Caspurro tive o privilegio de conseguir dar resposta a todas as minhas dúvidas, dificuldades e lacunas. A professora foi sempre presente, preocupada e inteiramente disponível para me orientar, ajudar e construir todo este projecto pessoal e individual. A professora orientou-me desde o primeiro momento, manifestando as suas opiniões e pontos de vista em todos os aspectos práticos que lhe apresentava, desde as planificações a médio e longo prazo aos arranjos musicais que fiz, a professora disponibilizou-se sempre para os ouvir e analisar cuidadosamente e manifestar a sua opinião sobre o que estava bem feito, bem como o que poderia ser melhorado, a forma como poderia trabalhar o arranjo na sala de aula e até o meu próprio método de trabalho.

Posso afirmar que, sem esta orientação específica da professora Helena Caspurro, o meu trabalho seguramente não teria sido, de todo, o mesmo. Foi, sem dúvida, um dos pilares fundamentais para o início, desenvolvimento e a conclusão de toda esta viagem a que me dediquei profundamente.

## **5.2 *Reuniões com o orientador da escola – Professor Paulo Cairrão***

Durante o meu estágio na Escola EB 2/3 Pedro Jacques de Magalhães reuni-me, todas as semanas, com o professor Paulo Cairrão, durante uma hora, com a finalidade de discutirmos as aulas leccionadas nessa semana, discutir e analisar os aspectos que tinham corrido menos bem, estudar e entender como, e de que forma, poderia trabalhar e melhorar as próximas aulas, avaliar também os aspectos que tinham corrido melhor e o porquê desse sucesso, com vista a canalizá-lo para as situações que tinham corrido menos bem.

Foram discutidos e avaliados todos os aspectos que eram trabalhados nas aulas, desde as planificações e o seu cumprimento, o método de trabalho pessoal usado, a relação pedagógica com os alunos e o resultado final desse trabalho.

Estas reuniões foram muito importantes pois ajudaram-me a ver e a resolver aspectos que, sozinho, não conseguiria ultrapassar, foi importante uma visão exterior à minha para me poder fazer ver e melhorar essas lacunas.

O professor Paulo Cairrão mostrou-se sempre disponível para as reuniões embora com um horário bastante condicionado, com a sua boa vontade e disponibilidade podemos sempre realizá-las em meu benefício.

### **5.3 *Reunião do Conselho de turma do 6ºD***

Durante o meu estágio, assisti a uma reunião de avaliação da turma D do sexto ano relativa à avaliação do segundo período.

Nesta reunião, para além de ter conhecido os restantes professores que compõem o conselho de turma, tive a oportunidade de conhecer um pouco da realidade individual de cada aluno, desde o comportamento até ao seu desempenho escolar nas outras disciplinas. Fiquei também a par de alguns problemas pessoais de alguns, principalmente aqueles que registavam as situações mais graves e problemáticas da turma.

## **Capítulo VI - Reflexão prática**

Esta experiência foi bastante marcante para a minha vida. Entrar em campos que até então desconhecia foi para mim um mistério que se tornou numa agradável e gratificante satisfação e enriquecimento pessoal bem como profissional.

Escolhi o tema “ Arranjo e Orquestração na aula de Educação Musical “por motivos específicos: primeiro porque penso ser uma ferramenta fundamental ao professor e na medida em que poderá usar de forma eficiente a prática musical na sala de aula. Ter a sensibilidade para ampliar, desenvolver e expandir essa prática musical. Por outro lado, pela prática que tenho como músico profissional e interesse pelo assunto.

Tentei, de certa forma, canalizar todo o conhecimento que adquiri ao longo dos anos para um contexto totalmente diferente mas no fim com o mesmo objectivo, o de fazer música, seja em que circunstâncias forem, na sala de aula para crianças que não sabem ler nem escrever notação musical como para músicos profissionais.

Todo o ser humano é capaz e, em certa medida, deveria fazer música, independentemente das suas capacidades intrínsecas.

Dediquei-me seriamente a este projecto e, humildemente, tentei transmitir aos alunos toda a minha experiência musical.

Pelo facto de não ter um domínio técnico de cada instrumento Orff tentei, antes de tudo, investigar e até praticar cada um deles para ultrapassar dificuldades que eventualmente pudessem surgir, estar minimamente apto para poder ajudar e trabalhar com os alunos a pratica desses instrumentos.

Tentei sempre uma relação de proximidade com alunos, de mútuo respeito e creio ter conseguido essa relação, tentei sempre que não me vissem apenas como um professor que impõem conhecimentos de forma intensa e austera mas sim que em conjunto pudéssemos trabalhar e fazer obra musical em conjunto.

Um aspecto que considero importante, desde o primeiro dia que lecciono, é o de me colocar na “pele” dos alunos, para poder conhecer os seus gostos e interesses para encontrar o caminho mais aliciante de lhes fazer chegar a minha mensagem.

Elaborei arranjos simples de músicas que os alunos conhecessem e de que gostassem e pu-los em prática de forma simples, eficaz, original e autêntica com base, também, no que aprendi e pesquisei com o grande mentor Carl Orff.

Tentei em cada arranjo que cada aluno tivesse uma participação activa e que, de forma alguma, algum aluno se sentisse excluído ou com menos importância, abordei sempre, claramente, que um arranjo musical é como se fosse uma casa e que cada divisão é diferente mas todas são importantes e fundamentais para o nosso bem-estar.

Elaborei todos os meus arranjos para serem tocados de uma forma informal pois era esse o meu objectivo, pôr pessoas que não sabem música a fazer música, e fi-los como se eu (aluno) o gostasse de tocar ou ouvir, foi importante esta meditação para conseguir um bom resultado.

A forma como trabalhei foi baseada na minha própria experiência como músico e maestro.

Iniciei o meu trabalho prático de estágio da componente pedagógica sempre pela construção da base rítmica, individualmente, cantando ou vocalizando o que cada um deveria fazer, só passei para outra secção quando tinha a certeza que a anterior estava totalmente dominada e assim sucessivamente até à parte melódica.

Dei sempre destaque à improvisação, não obrigando nenhum aluno a improvisar, deixei que os alunos se voluntariassem para tal, e se exprimissem de livre vontade e destemidamente sem qualquer pressão para conseguirem o maior rendimento das suas criatividades emocionais e musicais. Desta forma foi possível construir os arranjos então elaborados e pô-los em prática na sala de aula.

Creio que o objectivo não era fazer uma obra musical extensa e complexa mas sim otimizar os poucos recursos existentes, quer fossem físicos quer materiais. Para fazer música e, acima de tudo, gozar e tirar satisfação com isso. Qualquer que seja o ensinamento, este só nos será útil para a vida se o podermos pôr em prática diariamente e nos traga prazer e satisfação.

Penso que todo o trabalho que fiz com os alunos de sexto e sétimo ano correu bem, não relatei grandes dificuldades, tentei sempre usar um discurso muito acessível e um método de trabalho eficaz e simples para que pudesse ser acessível a todos, eventualmente um ou outro aluno que revelava alguma dificuldade, seja na execução dum instrumento ou em qualquer conteúdo mais prático. Tive sempre o cuidado de me focar nesse ou nesses alunos e encontrar outro caminho mais simples de forma a ir ao seu encontro. Constatei que todas as dificuldades foram suprimidas, pois todos conseguiram atingir os resultados pretendidos.

Na minha opinião, a tarefa de “ensinar”, por mais distinta que seja a área, é certamente uma tarefa árdua e complexa. Há que ter as ferramentas certas para poder desempenhar esta missão da melhor forma. O factor “sensibilidade” é para mim um ponto importante neste desempenho pois não basta ir para uma sala de aula leccionar

conteúdos, há que ter a sensibilidade para entender e perceber o mundo de quem vamos ensinar, sensibilidade para poder cativar e usar essas ferramentas para que a mensagem seja entendida o mais eficaz e agradavelmente. As crianças não são todas iguais por isso o que pode funcionar com umas pode não funcionar com outras. Assim, é necessária essa sensibilidade para poder jogar com as ferramentas e armas para poder chegar a todos de igual forma, é necessário um encarnar das personagens a quem nos dirigirmos para poder entender os seus mundos, gostos e realidades para assim podermos chegar a eles.

Sem dúvida alguma, que este processo só será realmente conseguido se realmente se gostar e acreditar no que se faz. Só se consegue ensinar aquilo que realmente se sabe e acredita.

*“... a ênfase não está no conhecer*

*sobre Música mas no ser Música.”*

(Rodrigues, 2001: p.3)

## **Capítulo VII- Arranjo e Instrumental na aula de Educação Musical:**

### **Uma reflexão sobre contributos pedagógicos da metodologia Orff no contexto do Currículo do Ensino Básico**

#### **7.1 *Introdução e Problemática***

O arranjo pedagógico surge da necessidade de “facilitar” e adequar o processo de aprendizagem musical dos alunos às exigências preconizadas pelos modelos pedagógicos centrados na vivência e fruição sonora/musical, normalmente em estádios baixos de aprendizagem da criança.

Em termos histórico-pedagógicos, está, portanto, ligado à emergência das pedagogias “ativas” na música desde o início do Séc. XX, sendo a de Orff incontornável. Perspectivando-se aliás o processo de ensino e aprendizagem musical fora de contextos artísticos – onde a prática de arranjo pedagógico desde há muito se tem desenvolvido, sobretudo, tendo em vista o ensino do instrumento –, poder-se-ia afirmar que a metodologia Orff é dos primeiros modelos pedagógicos a considerar, exigir e a aplicar no terreno o trabalho de arranjo com finalidades educativas. A ligação desta metodologia a um equipamento instrumental específico, criado pelo próprio autor, a que se denomina de *Instrumentarium Orff*, facilmente permite explicar a exigência de elaboração e construção do arranjo pedagógico a que nos estamos a referir.

No contexto curricular da Educação Musical no Ensino Básico, dadas as suas características e exigências – por um lado, pelo facto de lidar com crianças e jovens com poucos e por vezes deficientes âmbitos e graus de experiência musical, por outro, por se estar perante um programa de estudos orientado e organizado em torno do “fazer música” –, a prática de elaboração de arranjo com fins educativos é uma realidade do dia-a-dia do professor.

Apesar da existência de algum material didáctico elaborado neste sentido, nomeadamente em livros e manuais escolares, constata-se ainda certa necessidade em produzir e criar mais e diferentes recursos, sobretudo pelas seguintes razões:

- Tratamento de novas linguagens (Rock, Pop, Músicas do Mundo, etc.)
- Adequação de material musical aos recursos instrumentais existentes na sala de aula.
- Integração de processos específicos de aprendizagem, como por exemplo, a improvisação, a dança e movimento, a prática de conjunto (polifónica, contrapontística, polirrítmica, etc.)
- Facilitação e adequação de material musical aos baixos níveis performativos dos alunos.

Assim, o objectivo da presente pesquisa é dar resposta a algumas das carências atrás enumeradas abordando princípios e técnicas de arranjo, harmonização e orquestração implementadas pela metodologia Orff, no pressuposto de que tal poderá ajudar e

enriquecer o conhecimento pedagógico exigido neste campo ao professor de Educação Musical.

### ***7.1.1 Filosofia e significado educativo na metodologia Orff***

A metodologia de Orff baseia-se nos princípios da ‘Escola Activa’, tendo como objectivos fundamentais o desenvolvimento da prática e pensamento musical através da promoção e contacto com a experiência expressiva, criativa e estética, num sentido lato e holístico. Canto, prática instrumental em conjunto, prosódia, movimento e dança, etc. são, assim, ao lado de estratégias direccionadas para a ‘audição activa’, actividades e meios educativos que bem podem caracterizar uma aula inspirada naqueles princípios.

De acordo com estes pressupostos, crê-se que aprender música fazendo música – cantando, dançando, tocando, nomeadamente em conjunto e como forma de acompanhamento das canções e danças, improvisando – poderá ter mais impacto no desenvolvimento conceptual e afectivo da criança, promovendo ainda um conhecimento mais presente, solidificado e duradouro.

### ***7.1.2 Processo de Ensino***

Pode dizer-se que na metodologia Orff a imitação, experimentação e expressão pessoal e criativa constituem os orientadores do processo de ensino com vista ao desenvolvimento do pensamento e conhecimento musical.

Dado que a vivência instrumental e expressiva, no sentido de permitir concretizar rapidamente a realização de ‘obra’ musical, é um dos grandes objectivos desta metodologia, o professor não deverá perder de vista, no planeamento e execução do ensino, um conjunto de recursos e actividades que permitam facilitar e promover de forma eficaz esse mesmo fim.

**O ritmo é a base de todos os elementos**, por ser considerado um elemento quase natural.

A verbalização, uso do discurso vocal como ferramenta musical na criança, surge, por assim dizer, no início de toda e qualquer actividade ou prática musical, pois permite à criança compreender e decifrar todos os tipos de métrica, usando como primeiro instrumento o seu próprio corpo de forma a poder exprimir-se musicalmente através de percussão corporal, como por exemplo, bater palmas, bater com as mãos nas pernas, estalar os dedos entre outros.

Para uma criança, a fala, o canto, a música e o movimento estão totalmente interligados e unidos ligando palavras ou frases com ritmos, a criança aprende a pensar e ‘falar’ musicalmente de uma forma quase natural e espontânea).

As melodias podem e devem ser instruídas da mesma forma, iniciando com intervalos simples através da palavra, intervalos simples capazes de combinarem uma determinada melodia, esta pode ser posteriormente canalizada para os instrumentos Orff, ou seja tudo passa inicialmente pela fala natural e posteriormente se ligará com os elementos musicais – primeiro a experiência só depois a intelectualização dessa experiência.

A improvisação é claramente o elemento mais importante em toda a abordagem de Orff, por mais obscuro e assustador que possa parecer inicialmente, a prática da improvisação, com um carácter sobretudo exploratório, tem como principal papel libertar a criança, mantendo alguns limites lógicos em que a criança se possa exprimir livremente e fora de qualquer pressão as suas capacidades musicais bem como a sua própria criatividade, utilizando-se estruturas rítmicas em quadraturas e métricas binárias, ternárias e quaternárias, bem como estruturas melódicas baseadas em escalas pentatónicas.

São assim criadas condições para a criança poder explorar as suas capacidades criativas e de uma forma intuitiva e espontânea nos instrumentos existentes.

De acordo com Orff:

A) O professor tem um papel inicial com uma participação activa, na medida (em) que interpreta os instrumentos com a finalidade de demonstrar aos alunos o modo de execução e o conteúdo a executar.

- B) O professor retirar-se-á após essa demonstração deixando os alunos executarem o trabalho demonstrado e dando a liberdade dos alunos executarem dentro dos padrões estabelecidos pelo professor.
- C) Para finalizar une-se ambos os participantes, professor e aluno para executar o trabalho final pretendido.

Este processo de actividade através do uso do discurso, canto, movimento, expressão corporal e prática instrumental, incluem as seguintes componentes:

1. Execução musical preliminar: Experiências guiadas numa exploração espontânea dos materiais.
2. Imitação: Reprodução em imitação dum padrão apresentado, efeito de resposta eco.
3. Exploração: Experiências guiadas aplicando ideias previamente sugeridas
4. Improvisação: Criação e invenção de material original.

- **Integração** – O método de Orff mantém a concepção de integração combinando a música, movimento, dança e a fala como extensões naturais entre eles. O processo de integração complementa o desenvolvimento das capacidades e competências em cada área, estimula a imaginação criativa e oferece uma oportunidade para um potencial individual para ser usada e reconhecido em quaisquer outras áreas musicais ou extra musicais.
- **Performance** – A performance não é uma das prioridades no método de Orff. O processo de aprendizagem, desenvolvimento e criação de material estão acima de tudo, são a prioridade no método de Orff, contudo, a oportunidade para partilhar estes materiais poderá ser altamente estimulante e motivante, poderá também gerar níveis de desenvolvimento das capacidades e competências e conduzir para uma realização e satisfação não só em termos individuais mas também de grupo.

O objectivo no método de Orff é de um despertar do potencial artístico em cada individuo e oferecer um contexto em que esse potencial poderá ser exercido. A ênfase no processo é de uma participação entre todos, mais do que propriamente a performance desse processo sobre os materiais trabalhados.

A aprendizagem resulta do estímulo e de uma interacção mútua e directa entre o instrutor e o aluno, a liberdade e a oportunidade de correr riscos e da cumplicidade de criar apropriadas tarefas em cada estágio de desenvolvimento.

### ***7.1.3 Princípios e estratégias da metodologia Orff para a elaboração e aplicação de arranjos e orquestrações na sala de aula.***

O método de Orff centra-se em actividades lúdicas infantis como cantar, dizer rimas, lengalengas (prosódia), percussões corporais ou instrumentais, onde a improvisação, entendida como uma exploração criativa, quase natural e espontânea, ‘preparada’ sob o ponto de vista dos materiais musicais, instrumentais e meios expressivos, ocupa, ao lado da reprodução e memorização de repertório, lugar de destaque.

Na metodologia Orff, o uso de recursos e técnicas específicos de ensino está directamente ligado àquilo que pode ser considerado os seus grandes objectivos e princípios. Relembrando, a promoção e desenvolvimento das expressões vocal (canto e palavra), corporal (movimento e dança) e instrumental (Instrumental Orff e outros instrumentos). Associado a isto, tendo em vista sobretudo a promoção de experiências significativas e duradouras, sob o ponto de vista estético e emocional, no aluno, a realização e concretização de ‘obra’ ou produto musical de uma forma rápida e eficaz.

Alguns dos recursos ou técnicas que se deverão mencionar e destacar, sobretudo pela sua importância para o presente tema de trabalho, são: o Ostinato e Bordão, enquanto acompanhamento de matérias performativos; exercícios imitativos em Eco de pergunta e resposta sobre determinadas estruturas frásicas e formas sequenciais; o uso de cantos e exercício de prosódia, como as lengas-lengas, pregões, nomes, contos infantis, entre outros.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Flute (Fl.) in G major, showing a melodic line with eighth and quarter notes. The middle staff is for Tambourine (Tamb.) in 2/4 time, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom staff is for Bass Drum (B.D.) in G major, showing a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Fig.1 – Exemplo de ostinato e bordão numa das minhas orquestrações (Can't Help Falling in Love – Elvis Presley).

Segundo Jos Wuytack podemos encontrar quatro formas distintas no uso do Bordão numa elaboração de um arranjo musical ao estilo de Orff.

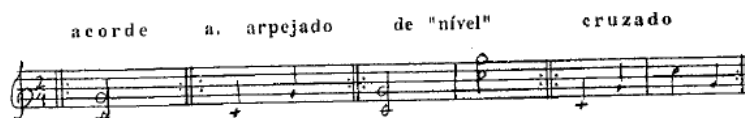


Fig. 2 – Exemplo de quatro formas de bordões utilizadas no Método Orff por Jos Wuytack. (Wuytack, 1993: p.6)

A improvisação, como se disse, sendo ela própria um meio expressivo, até mesmo privilegiado face aos demais, é também, nesta metodologia, um dos recursos que o professor deverá considerar e ser capaz de empreender de forma a promover a aprendizagem nas suas mais diversas dimensões (vocal, corporal, instrumental; melódica e rítmica).

Estando associado à promoção e estimulação do pensamento e atitudes criativas, o uso da improvisação é normalmente explorado segundo 'regras' específicas, nomeadamente, o uso de: modelos pentatônicos, estrutura e forma Rondó (intercalando refrão com intervenções improvisadas) ou de Pergunta-Resposta, acompanhamentos em Ostinato e estruturas motívicas simples, rítmicas, melódicas e harmónicas, bem como, tratamento ornamentado do Bordão.

A improvisação é introduzida logo de início de uma forma orientada e controlada, os meios são limitados e os alunos manejam livremente e criativamente elementos que já foram trabalhados.

De acordo com os princípios da *Shulwerk*, a criação deverá representar para as crianças uma experiência musical de total prazer que poderá e deverá continuar presente nas suas vidas sejam dentro ou fora do seio musical, isto é, para Orff e seus discípulos, a aprendizagem só faz sentido se trazer prazer e satisfação e esta satisfação vem por sua vez da habilidade de usar, não apenas conhecimento adquirido de uma forma simples ou

quase imediata, como, processos ou meios quase espontâneos de descoberta, produção ou mesmo criação de conhecimento.

No seguimento disto, O diálogo musical deve ser pois considerado como uma manifestação do pensamento musical na execução espontânea a partir da internalização de um vocabulário musical e as interações entre as pessoas/músicos no momento de execução, sugerindo que a “improvisação” permitirá que os alunos se manifestem, expressem individualmente e desenvolvam habilidades de raciocínio e uma relação mais abrangente e íntima com a própria música. Nesse sentido, a improvisação musical e a associação a elementos musicais estimularam certamente a capacidade criativa e o desenvolvimento musical nas crianças.

O Rondó é utilizado também enquanto técnica de integração e dinamização de processos de aprendizagem: exercícios, actividades lúdicas, relacionamento entre sujeito-grupo. A forma Rondó dá para explorar imensas situações educativas, Integrar e diversificar competências para além da canção reprodução, improvisação (instrumental vocal ou corporal) movimento, dança, evocação de estruturas ou exercícios motivicos trabalhados na aula, por exemplo rítmicos e polirrítmicos, diversificação de naipes (partes instrumentais).

O sistema pentatónico, como se disse, é a base da construção de todo o processo melódico, tenha em vista quer a reprodução de temas, como a própria improvisação.

O som desta escala é bastante rico e interessante na medida que permite explorar-se num contexto extremamente criativo e que o próprio encadeamento das notas em questão já por si soará sempre bem de uma forma interessante e estimulante.

As crianças podem criar as suas improvisações a partir desta escala em instrumentos como os xilofones e metalofones pois sendo instrumentos fáceis de executar poder-se-ão retirar as teclas das notas que não pertencem á escala e a criança assim poderá usar a sua imaginação e criatividade apenas “ brincando” com as notas que lhe estão á disposição, soará sempre bem e soará, acima de tudo, sempre a música e que lhe proporcionar total satisfação, prazer e segurança e assim lhes facilitará a própria improvisação.

A autoconfiança e a afirmação são fundamentais para o estímulo e para o desenvolvimento da criança.

Para terminar, o instrumentarium usado no processo conhecido como instrumental Orff foi inteligentemente e logicamente pensado. Os instrumentos são de fácil execução, o que permite um desempenho imediato e eficaz pelas crianças. Quase todos de carácter percussivo, não requerem grande prática, estudo ou formação para poderem ser tocados desde fases incipientes.

O facto dos xilofones, metalofones e jogo de sinos terem teclas removíveis, permitindo assim que o professor altere ou manipule a sua ordem para poder ensinar e trabalhar diferentes sequências de notas ou mesmo escalas, é de si demonstrativo acerca do carácter facilitador que caracteriza o próprio Instrumentarium.

O professor deverá ter um papel activo e participativo, deve interagir directamente com o aluno. Deverá ser facilitador da respectiva aprendizagem, criar os seus próprios materiais e recursos de ensino e um modelo de comunicação e criatividade.

O professor deve ser mais do que uma pessoa que transmite conhecimento, deve ser acima de tudo um amigo em que a criança possa confiar a sua expressividade musical, ser um cúmplice de todo este processo.

#### ***7.1.4 A actualidade da metodologia Orff***

Creio que Carl Orff acreditava profundamente que a sua metodologia poder-se-ia aplicar em qualquer contexto musical, não apenas manter-se ao seu estilo leal e elementar da sua metodologia no uso dos contos infantis, prosódias, baladas e rimas tradicionais, mas sim ir mais além, na adaptação a qualquer circunstância, adaptada a qualquer realidade musical, reelaborando os seus princípios de modo a abranger outros estilos musicais. Isto verifica-se aliás em algumas orquestrações de alguns dos seus discípulos, como Jos Wuytack, com temas compostos de forma a sugerir estilos como o Jazz, música Pop e Rock.

Poderemos assim considerar que as técnicas usadas na metodologia Orff podem ser aplicadas a linguagens do mundo musical contemporâneo, permitindo assim dar resposta a algumas das dimensões previstas no actual currículo.

O Pop e o Rock por conterem, de certa forma, um carácter musical simplista podem claramente ser moldados e trabalhados na sala de aula usando as técnicas desta metodologia pois o seu conteúdo harmónico e rítmico é por si só bastante minimalista, próximo portanto dos aspectos elementares sugeridos pelo uso do ostinato, formas simples, pouca harmonia, etc. (Wuytach, 1993: p. 4-9)

Durante a minha prática lectiva integrada no estágio pus em prática todo este processo, usei as técnicas do bordão, pentatonismo, forma rondó, improvisação, ostinatos, a introdução e coda nos arranjos que elaborei e confirmei serem de facto bastante eficazes quando foram postos em prática na sala de aula. Estabeleci um relacionamento de amizade para com os alunos, mais do que um professor houve uma cumplicidade afectiva entre ambas as partes e este creio ter sido o pilar fundamental para o sucesso que se veio a verificar.

O ambiente na sala de aula foi de total descontração e de não competitividade, houve espaço para interpretações vocais e instrumentais a solo e em grupo sem que se notasse qualquer tensão ou hostilidade.

Os temas que escolhi foram pensados de forma a cativar o interesse dos alunos, tentei colocar-me nos seus lugares e reflectir de que forma gostaria que fosse realizado o trabalho.

Usei o bordão nos xilofones baixo e um acompanhamento simples de duas notas para complementar a harmonia nos xilofones tenores e sopranos, os instrumentos de percussão asseguraram a base rítmica através de ostinatos simples.

As flautas e as vozes conduziram grande parte das melodias, em grupo e em solo.

O uso da forma rondó permitiu uma exploração da improvisação e de interpretações vocais a solo. Não houve qualquer pressão na distribuição dos solos, deixei que cada aluno se voluntariasse para tal.

Foi bastante gratificante assistir ao desenvolvimento musical destas crianças, à forma como conseguiram exprimir-se, o resultado que obtiveram, a cooperação e amizade entre eles e acima de tudo a satisfação e prazer que obtiveram durante todo este processo.

## ***7.1.5 A aplicação dos princípios e estratégias da metodologia Orff em contextos curriculares do EB: ‘outras’ músicas, ‘outros’ instrumentos***

### ***7.1.5.1 Caracterização Genérica no Contexto da Prática Musical***

Após alguma pesquisa efectuada na obra *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, poderemos considerar que a palavra “arranjo musical” poder-se-á aplicar a qualquer peça musical baseando-se e incorporando material pré-existente. Consiste por assim dizer em elaborar de forma diferente, pessoal e autêntica material já existente mas com características próprias e específicas que o distinguiram do original.

É necessário e fundamental o uso de várias técnicas nomeadamente em termos rítmicos e harmónicos com o objectivo de reorganizar a estrutura da peça de acordo com os recursos disponíveis, tais como a instrumentação e a habilidade dos músicos. O arranjador normalmente realiza um determinado arranjo especificamente para um determinado grupo canalizando todos os pormenores em função da disponibilidade que tem, seja em relação a músicos ou instrumentos.

No trabalho pedagógico que realizei trabalhei sempre informalmente com os alunos, e os arranjos que elaborei foram construídos nesse sentido de forma a poder construir na sala de aula os temas com uma estrutura lógica e eficaz e obter um resultado musical a curto prazo de sucesso, com satisfação e prazer.

Independentemente do objectivo do arranjo, o compositor irá explorar ao máximo as melhores capacidades que dispõem ou seja, se num determinado grupo estiver mais rico em cordas do que em sopros, logicamente o arranjador centrar-se-á e explorará mais esta área das cordas do que a dos sopros, há que tirar o melhor rendimento e explorar as melhores capacidades que lhe estão alheias para que o arranjo seja o mais eficaz, e de melhor qualidade quanto possível utilizando as melhores armas e ferramentas que dispõem para conseguir esse objectivo.

O método que usei foi similar para todos os temas que arranjei apenas com uma diferença: na turma do sexto ano dispunha de vinte e sete alunos e na turma do sétimo ano apenas dez alunos, logicamente que a massa sonora e os recursos seriam à partida diferentes nesses aspectos.

Para conseguir elaborar ou construir um bom arranjo é fundamental um bom domínio de estruturação musical, nomeadamente na composição e instrumentação, pois será necessário manipular agilmente todos os pormenores com grande eficiência.

Um bom arranjador deverá dominar os seguintes aspectos:

Construção da base rítmica. O arranjador deverá dominar e saber exactamente o que pretende quando constrói a base rítmica de qualquer peça ou arranjo musical. Aqui podemos também incluir a secção harmónica. Esta será a base, o apoio para toda o projecto musical que se seguirá. A base rítmica, a harmonia e os baixos.

Instrumentação. O arranjador deverá saber quais os instrumentos que pretende para determinados efeitos, melodias, solos ou outras situações que compõem esse arranjo. É necessário um conhecimento bastante pormenorizado de cada instrumento, não só para poder escrever correctamente para esse instrumento mas para tirar o maior proveito de tal, saber combinar as sonoridades e explorá-las de forma a ilustrar e colorir inteligentemente o panorama musical.

Estrutura. O arranjador terá de dominar todos os aspectos que são necessários para a criação de uma estrutura lógica e musical de um arranjo ou peça musical, aspectos como: Introdução, Interlúdio, Refrão e Coda, estes são os mais simples e mais usuais em qualquer arranjo por mais simples que seja deverá sempre contar com estes quatro aspectos. O arranjo também pode incluir o planeamento de momentos específicos na música para a improvisação instrumental ou vocal.

Poderemos considerar que existem situações ou objectivos diferentes na construção de arranjos musicais. Ou seja, arranjos musicais para diferentes situações. Podemos considerar que temos arranjos profissionais, destinados a um núcleo ou meio musical profissional em que os instrumentistas que executaram esses arranjos são músicos profissionais, aptos para ler e interpretar autonomamente qualquer partitura que lhe seja imposta.

Outra vertente, será num contexto mais informal em que se trata de arranjo musical pedagógico destinado a pessoas que não sabem ler nem escrever música, nem tão pouco decifrar uma partitura de forma autónoma.

No primeiro caso poderemos considerar que temos um arranjo profissional em que se trabalha formalmente para músicos profissionais, no segundo caso podemos considerar que temos um arranjo em que se trabalha o mesmo informalmente e

destinado a todos as pessoas que possam ou não ter conhecimentos musicais, mas o objectivo das duas situações é um só “ Fazer-se música”.

Os arranjos dos temas foram realizados e trabalhos de uma forma minimalista e informal podendo assim considerar que se tratam de arranjos pedagógicos pelo seu conteúdo.

Tecnicamente usei os mesmos recursos em os temas, usei não apenas o instrumental Orff mas também recursos de novas tecnologias na construção e elaboração dos temas.

A base rítmica foi realizada da mesma forma em ambos os temas, os padrões rítmicos foram suportados por ostinatos rítmicos simples e regulares. A harmonia foi suportada por bordões nos xilofones baixos e por acordes simples de duas vozes nos xilofones soprano e contralto.

Em termos de estrutura procurei diversificar em todos os temas. Como exemplos poderei assinalar o uso da forma binária no tema “ Let it Be” em que se constata um contraste entre o instrumental na parte A com vozes a solo e em conjunto na parte B.

Outro exemplo que podemos analisar será o uso da forma rondó no tema “Can’t Help Falling in Love ” em que foi possível trabalhar a improvisação dos alunos.

Foi usado sempre uma introdução e coda para que fosse possível construir os temas com um princípio e um final logico, tal como uma história que inicia com uma introdução se desenvolve e termina num final em harmonia.

Poder-se-á analisar e verificar todos estes aspectos nas partituras nos **Anexos 4 a 7**, bem como nos registos de vídeo que realizei nas aulas nos **Anexos 8 e 9**.

## **Conclusão**

Considero como fundamental a prática musical regular na sala de aula e o uso diverso de instrumentos musicais além da flauta de Bisel. É extremamente importante essa prática regular pois permite não só desenvolver a motricidade das crianças, estimular e desenvolver as suas capacidades musicais, mas também tem o objectivo de se fazer música em grupo na sala de aula, ainda que de uma forma informal.

Para mim é importante fazer-se música, sejam quais forem os recursos, independentemente de se ter ou não formação ou competências para tal. Todo o ser

humano é capaz de fazer música sem ter necessariamente formação específica, é uma característica que está intrínseca a cada ser humano. Só temos de a desenvolver, incentivar e estimular.

Se as crianças não forem estimuladas neste sentido jamais irão desenvolver ou conhecer essa capacidade. É fulcral que todas tenham um contacto directo com a música na infância, presenciar e participar nesta linguagem e no meio que se insere, tal como aprender a ler e a escrever.

Todo o meu trabalho esteve integralmente direccionado para a prática musical na sala de aula. Achei importante conhecer os gostos individuais dos alunos bem como as suas realidades diárias com objectivo de preparar um reportório que pudesse pôr em prática com que eles se identificassem e se motivassem para tal.

Foi interessante ver as diferentes reacções entre os alunos face a esta nova experiência em que participaram, desde alunos mais desinibidos a outros mais inibidos, achei positivo este contraste pois pude balançar e trabalhar diferentes aspectos em face desse contraste.

A primeira impressão que fiquei da reacção dos alunos foi de alguma desconfiança e estranheza contudo, à medida que se ia desenvolvendo esta prática ou processo, os alunos começaram a descontrair e a desinibir-se por completo até que foi, de certa forma, um pouco difícil concretizar e satisfazer os gostos e vontades de cada um, pois todos queriam participar e tocar tudo, o que me levou a racionalizar bem o encadeamento deste processo para que nenhum aluno ficasse triste ou decepcionado, todos tiveram oportunidade de tocar instrumentos melódicos ou rítmicos, improvisar melodicamente ou ritmicamente e cantar a solo ou em conjunto.

Todo o trabalho de pesquisa que realizei fez-me colocar em prática aspectos que desconhecia por completo. O uso de técnicas como o Ostinato, a forma Rondó e a Improvisação fez-me ver com clareza que podemos trabalhar qualquer tema, nomeadamente na música Pop/Rock e Jazz, na sala de aula e por crianças sem qualquer formação académica e o resultado ser altamente produtivo e positivo, pelo facto de, através do uso de algumas técnicas como as que se referiu, a execução instrumental se tornar imediatamente facilitada e acessível a alunos inexperientes.

O resultado foi bastante positivo e gratificante. Presenciar o desenvolvimento dum trabalho de grupo e todo o entusiasmo e motivação dos alunos na prática dos instrumentos, no aspecto de estarem a fazer música sem serem de facto “músicos”, foi bastante compensador.

Para terminar, senti profundamente que tinha conseguido atingir o meu objectivo quando vi que todos os alunos ficavam um pouco ansiosos pelas próximas aulas. E mais do que tudo, quando todos saíam da sala de aula alegres, descontraídos, a cantar e com um sorriso nos lábios. Nesse momento soube imediatamente que tinha cumprido o meu papel.

## **Bibliografia**

Boyd, M. (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres. Ed. Stanley Sadie, 2. Ed.

Caspurro, H. (1996), *Metodologia Orff (princípios) – Matriz esquemática de análise pedagógica, apontamentos da disciplina de Correntes de pedagogia musical da UNL, 2009/2010*.

Gordon, E. (2008) *Teoria da Aprendizagem Musical para Recém-Nascidos e Crianças em Idade Pré-Escolar*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Hall, D. (1976), *Orff-Schulwerk, Music for Children, Teacher's Manual*, New York, Edition Schott 4898.

Keetman, G. (1974), *Elementaria: First Acquaintance with Orff-Schulwerk*, London,

Stuttgart: Schott (1970).

Michels, U. (2003), *Atlas de Música*, Lisboa, Edições Gradiva.

Ministério da Educação, “*Orientações curriculares – 3º ciclo do ensino básico*”.

Ministério da Educação, “*Programa de educação musical – 2º ciclo do ensino básico*”.

Orff, C. & Keetman, G. (1961-1974). *Orff-Schulwerk, Música para Crianças*, (vols. I e

II, M.L. Martins, Trad. e adapt.). Mainz: Schott.

Platzer, F. (2001), *Compêndio de Música*, Lisboa, Edições 70.

Sousa, M. R., (1999), *Metodologias do Ensino da Música para Crianças*, Gaia, Edições Gailivro, Lda.

Wuytach, J. (1993), Actualizar as Ideias Educativas de Carl Orff. *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 76, (4-9).

#### **Fontes – Web Sites**

1. <http://www.aosa.org/documents/Guidelines/rationale.pdf>
2. [http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Orff](http://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Orff)
3. [www.dgidec.min-edu.pt/ensinobasico/data/.../orient\\_musical03.pdf](http://www.dgidec.min-edu.pt/ensinobasico/data/.../orient_musical03.pdf)
4. [http://www.metasdeaprendizagem.min-edu.pt/wp-content/uploads/2010/09/programa\\_EdMusical\\_2Ciclo.pdf](http://www.metasdeaprendizagem.min-edu.pt/wp-content/uploads/2010/09/programa_EdMusical_2Ciclo.pdf)

Planos de aulas

Turma 6ºH

Planos de Aula

Módulo "Arranjo e Orquestração na Aula de Educação Musical"

<p><b>Nome:</b> Rui Miguel Oliveira Gonçalves  <b>Estabelecimento:</b> EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  <b>Data:</b> 2 de Maio de 2011  <b>Ano Lectivo</b> 2010 / 2011  <b>Tempo / Duração:</b> 90 minutos  <b>Professor Cooperante:</b> Professor Paulo Cairrão</p>			
Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
<p>Compreender a forma como parte estruturante da música.</p> <p>Identificar a forma binária.</p> <p>Interpretar na tonalidade de Sol Maior.</p> <p>Conhecer, distinguir e executar a Introdução e Coda.</p>	<p>Audição do tema " Let It Be"na versão Original.</p> <p>Audição da versão Orquestrada pelo professor.</p> <p>Reconhecer a forma do tema " Let It Be".</p> <p>Distribuição das partes intervenientes pelos alunos.</p> <p>Análise individual de cada uma das partes.</p>	<p>Aparelhagem áudio.</p> <p>PC.</p> <p>Partituras das partes.</p>	<p>90'</p>

<p><b>Nome:</b> Rui Miguel Oliveira Gonçalves  <b>Estabelecimento:</b> EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  <b>Data:</b> 9 de Maio de 2011  <b>Ano Lectivo</b> 2010 / 2011  <b>Tempo / Duração:</b> 90 minutos  <b>Professor Cooperante:</b> Professor Paulo Cairrão</p>			
Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
<p>Incentivar o trabalho em grupo.</p> <p>Compreender a forma como parte estruturante da música</p> <p>Identificar a forma binária.</p> <p>Conhecer, distinguir e executar a Introdução e Coda.</p> <p>Incentivar as intervenções a solo e em grupo.</p> <p>Sensibilizar os alunos para a performance musical.</p> <p>Desenvolver a motricidade</p>	<p>Trabalho de análise individualizado das partes intervenientes do arranjo musical do tema "Let It Be".</p> <p>Execução nas flautas da melodia por todos os alunos.</p> <p>Execução vocal no refrão com interpretações a solo e em grupo.</p> <p>Seleccionar alunos para o instrumental Orff.</p> <p>Trabalho individualizado dos Ostinatos correspondentes</p> <p>Execução individual de cada uma das respectivas partes.</p> <p>Execução em conjunto com todas as partes.</p> <p>Passagem geral do tema " Let It Be".</p>	<p>Aparelhagem áudio.</p> <p>PC.</p> <p>Instrumentos da Sala de Aula:</p> <p>Congas</p> <p>Xilofones Baixo, Soprano e Contralto</p> <p>Triângulo</p> <p>Bloco de dois sons</p> <p>Clavas</p> <p>Flautas de Bisel</p>	<p>90'</p>

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 16 de Maio de 2011  
**Ano Lectivo 2010 / 2011**  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Incentivar o trabalho em grupo.  Compreender a forma como parte estruturante da música  Identificar a forma Rondó.  Interpretar na tonalidade de Fá Maior.  Conhecer, distinguir e executar os elementos repetitivos e contrastantes, da Forma Rondó.	Audição de tema na versão Original e Orquestrada pelo professor.  Reconhecer a forma do tema " Can't Help Falling in Love".  Distribuição das partes intervenientes pelos alunos.  Análise Individual de cada uma das partes.	Aparelhagem áudio.  PC.  Partituras das partes.	90'

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 23 de Maio de 2011  
**Ano Lectivo 2010 / 2011**  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Incentivar o trabalho em grupo.  Compreender a forma como parte estruturante da música  Interpretar na tonalidade de Fá Maior.  Conhecer, distinguir e executar os elementos repetitivos e contrastantes, da Forma Rondó.  Incentivar as intervenções a solo e em grupo.  Incentivar e estimular a improvisação melódica e rítmica no refrão.  Sensibilizar os alunos para a performance musical.  Desenvolver a motricidade	Trabalho de análise individualizado das partes intervenientes do arranjo musical do tema "Let it Be".  Execução nas flautas da melodia por todos os alunos.  Seleccionar alunos para o Instrumental Orff.  Execução dos Ostinatos rítmicos nos instrumentos de percussão.  Trabalho individualizado dos Ostinatos correspondentes Execução individual de cada uma das respectivas partes.  Improvisação individual nos Xilofones nos refrões  Execução em conjunto com todas as partes.  Passagem geral do tema " Can't Help Falling in Love".	Aparelhagem áudio.  PC.  Instrumentos da Sala de Aula:  Congas  Xilofones Baixo, Soprano e Contralto  Triângulo  Bloco de dois sons  Clavas  Flautas de Bisel	90'

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 30 de Maio de 2011  
**Ano Lectivo** 2010 / 2011  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Incentivar o trabalho em grupo.  Desenvolver o sentido de responsabilidade musical.  Desenvolver a memória auditiva e performativa.  Estimular e sensibilizar os alunos para a performance musical.	Relembrar cada um dos temas trabalhados.  Execução geral dos respectivos temas.  Registo Áudio e Visual dos temas "Let it Be" e "Can't Help Falling in Love".	Aparelhagem áudio.  PC.  Instrumentos da Sala de Aula:  Congas  Xilofones Baixo, Soprano e Contralto  Triângulo  Bloco de dois sons  Clavas  Flautas de Bisei  Máquina fotográfica.  Câmara de Filmar	90'

Planos de aulas

Turma 7ºD

Planos de Aula

Módulo "Arranjo e Orquestração na Aula de Educação Musical"

<p><b>Nome:</b> Rui Miguel Oliveira Gonçalves  <b>Estabelecimento:</b> EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  <b>Data:</b> 3 de Novembro de 2010  <b>Ano Lectivo</b> 2010 / 2011  <b>Tempo / Duração:</b> 90 minutos  <b>Professor Cooperante:</b> Professor Paulo Cairrão</p>			
Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
<p>Compreender a forma como parte estruturante da música</p> <p>Identificar a forma binária</p> <p>Conhecer, distinguir e executar a Introdução e Coda.</p>	<p>Audição de tema na versão Original e Orquestrada pelo professor.</p> <p>Reconhecer a forma do tema Yolanda.</p> <p>Distribuição das partes intervenientes pelos alunos.</p> <p>Análise individual de cada uma das partes.</p>	<p>Aparelhagem áudio.</p> <p>PC.</p> <p>Partituras das partes.</p>	<p>90'</p>

<p><b>Nome:</b> Rui Miguel Oliveira Gonçalves  <b>Estabelecimento:</b> EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  <b>Data:</b> 10 de Novembro de 2010  <b>Ano Lectivo</b> 2010 / 2011  <b>Tempo / Duração:</b> 90 minutos  <b>Professor Cooperante:</b> Professor Paulo Cairrão</p>			
Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
<p>Incentivar o trabalho em grupo.</p> <p>Compreender a forma como parte estruturante da música</p> <p>Identificar a forma binária</p> <p>Conhecer, distinguir e executar a Introdução e Coda.</p> <p>Sensibilizar os alunos para a performance musical.</p> <p>Desenvolver a motricidade</p>	<p>Trabalho de análise individualizado das partes intervenientes do arranjo musical do tema Yolanda.</p> <p>Execução individual de cada uma das respectivas partes.</p> <p>Execução em conjunto com todas as partes.</p> <p>Passagem geral do tema Yolanda.</p>	<p>Aparelhagem áudio.</p> <p>PC.</p> <p>Instrumentos da Sala de Aula:</p> <p>Congas</p> <p>Xilofones Baixo, Soprano e Contralto</p> <p>Triângulo</p> <p>Bloco de dois sons</p> <p>Clavas</p> <p>Flautas de Bisel</p>	<p>90'</p>

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 24 de Novembro de 2010  
**Ano Lectivo** 2010 / 2011  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Incentivar o trabalho em grupo.  Compreender a forma como parte estruturante da música  Identificar a forma Rondó  Conhecer, distinguir e executar os elementos repetitivos e contrastantes.	Audição de tema na versão Original e Orquestrada pelo professor.  Reconhecer a forma do tema Sodade  Distribuição das partes intervenientes pelos alunos.  Análise individual de cada uma das partes.	Aparelhagem áudio.  PC.  Partituras das partes.	90'

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 12 de Janeiro de 2011  
**Ano Lectivo** 2010 / 2011  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Executar musicalmente sob a forma Rondó.  Sensibilizar e estimular a improvisação sob a forma Rondó.  Conhecer, distinguir e executar os elementos repetitivos e contrastantes.  Desenvolver a motricidade.  Desenvolver a capacidade de memória auditiva na performance musical.	Trabalho de análise individualizado das partes intervenientes do arranjo musical do tema Sodade.  Execução individual de cada uma das respectivas partes.  Execução em conjunto com todas as partes.  Passagem geral do tema Sodade.	Aparelhagem áudio.  PC.  Instrumentos da Sala de Aula:  Congas  Xilofones Baixo, Soprano e Contralto  Triângulo  Bloco de dois sons  Clavas  Flautas de Bsel	90'

**Nome:** Rui Miguel Oliveira Gonçalves  
**Estabelecimento:** EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
**Data:** 26 de Janeiro de 2011  
**Ano Lectivo** 2010 / 2011  
**Tempo / Duração:** 90 minutos  
**Professor Cooperante:** Professor Paulo Cairrão

Objectivos Comportamentais	Estratégias	Recursos	Tempo
Incentivar o trabalho em grupo.  Desenvolver o sentido de responsabilidade musical.  Desenvolver a memória auditiva e performativa.  Estimular e sensibilizar os alunos para a performance musical.	Relembrar cada um dos temas trabalhados.  Execução geral dos respectivos temas.  Registo Áudio e Visual dos temas Yolanda e Sodade.	Aparelhagem áudio.  PC.  Instrumentos da Sala de Aula:  Congas  Xilofones Baixo, Soprano e Contralto  Triângulo  Bloco de dois sons  Clavas  Flautas de Bisei  Máquina fotográfica.  Câmara de Filmar	90'

Escola EB 2 3 Pedro Jacques de Magalhães  
Teste de Educação Musical  
7º Ano

Nome: \_\_\_\_\_ Classificação: \_\_\_\_\_  
Nº \_\_\_\_\_ O Professor: \_\_\_\_\_  
Turma: \_\_\_\_\_ O Encarregado Educação: \_\_\_\_\_

1) Dos temas que tocaste, Yolanda e Sodade:

A - Dá 1 exemplo de 2 instrumentos com semelhança tímbrica.

\_\_\_\_\_

B- Dá 1 exemplo de 2 instrumentos com contraste tímbrico.

\_\_\_\_\_

2) Qual a forma do tema Yolanda?

\_\_\_\_\_

3) Qual a forma do tema Sodade?

\_\_\_\_\_

4) Sendo a Síncopa uma das características principais do ritmo africano, diz por palavras tuas o que entendes por Síncopa.

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

5) Tendo em conta os andamentos, Adágio, Moderato e Presto em que andamentos interpretaste os temas Yolanda e Sodade?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

6) Analisa a partitura do tema Sodade. Em que compassos temos intervalos harmónicos?

\_\_\_\_\_

Boa Sorte

**AGRUPAMENTO DE ESCOLAS PEDRO JACQUES DE  
MAGALHÃES**

ESCOLA E B 2, 3 Pedro Jacques de Magalhães

**PROVA MÚSICA RELATIVO A ESTÁGIO DE MESTRADO**  
**ANO LECTIVO – 2010/2011** **7.º ANO**

---

MATRIZ

	Total
Timbre	30 %
Forma	30 %
Ritmo	20 %
Andamentos	10 %
Intervalos	10 %
<i>Total</i>	<i>100 %</i>

CRITÉRIOS GERAIS DE CORRECÇÃO

- As questões que integram a prova são de resposta curta, associação e resposta de escolha múltipla.
- As respostas são consideradas: "Certo, errado ou parcialmente certo."
- À ausência de resposta, ou resposta ilegível, ou anulada será atribuída a cotação de 0 (zero) pontos.
- Sempre que seja solicitado um número definido de elementos e a resposta ultrapasse esse número serão considerados apenas os primeiros elementos, de acordo com o número solicitado.
- Na totalidade da cotação não serão descontados lacunas a nível da Língua Portuguesa (estrutura frásica e erros ortográficos).
- O uso de corrector anula a resposta.

CRITÉRIOS ESPECÍFICOS DE CORRECÇÃO

CORRECÇÃO		COTAÇÃO	
1.	-Refere: 1.A – Ex. Xilofone e Metalofone, 1.B – Ex. Clavas e Triângulo - Outra resposta ou não responde.	15x 2 0	30
2.	- Refere: Binária. - Outra resposta ou não responde	15 0	15
3.	-Refere: Rondó. Outra resposta ou não responde	15 0	15
4.	-Refere: A síncopa é a antecipação do tempo forte para o tempo fraco. - Outra resposta ou não responde	20 0	20
5.	-Refere: Moderato - Outra resposta ou não responde	10 0	10
6.	-Refere: Ex. Flautas, compassos 9 e 10 Outra resposta ou não responde	10 0	10
<b>Total</b>		100 %	100 %

**AGRUPAMENTO DE ESCOLAS PEDRO JACQUES DE  
MAGALHÃES**

ESCOLA E B 2, 3 Pedro Jacques de Magalhães

**GRELHA DE CORREÇÃO DAPROVA MÚSICA RELATIVO A ESTÁGIO DE  
MESTRADO**

ANO LECTIVO – 2010/2011

7.º ANO

<b>Nome</b>	<b>1.A</b>	<b>1.B</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>4</b>	<b>5</b>	<b>6</b>	<b>Total</b>
1 – Ana Teixeira	15	15	0	0	20	10	10	<b>70%</b>
2 – Ana Margarete	15	15	0	0	10	10	10	<b>60%</b>
3 – Ana Bilé	15	15	15	15	0	10	10	<b>80%</b>
4 – André Manso	15	15	15	15	10	10	10	<b>90%</b>
5 – Beatriz Bexiga	15	15	0	15	0	10	10	<b>65%</b>
6 – Diogo Mouralinho	15	15	15	15	0	10	10	<b>80%</b>
7 – Emanuel Clodé	15	15	15	15	10	10	0	<b>80%</b>
8 – Filipa Marquês	15	15	15	15	10	10	10	<b>90%</b>
9 – Francisco Vasconcelos	15	15	15	0	0	10	10	<b>65%</b>
10 – Gonçalo Brancas	15	15	0	15	10	10	10	<b>75%</b>

SCORE

# CAN T HELP FALLING IN LOVE

ELVIS PRESLEY  
RUI GONCALVES

The musical score is for the song "Can't Help Falling in Love" by Elvis Presley, arranged by Rui Gonçalves. It is written in 4/4 time and B-flat major. The score includes parts for Flute, Triangle, Claves, Maracas, Tambourine, Soprano Metallophone, Alto Metallophone, and Bass Metallophone. The Flute part begins with a whole rest in the first measure, followed by a melodic line. The percussion instruments (Triangle, Claves, Maracas, Tambourine) play a consistent rhythmic pattern throughout. The metallophones (Soprano, Alto, Bass) play sustained chords in the first, second, and fourth measures.

2

CAN'T HELP FALLING IN LOVE

(A)

Musical score for the piece "CAN'T HELP FALLING IN LOVE", section (A). The score is arranged for a woodwind and brass ensemble. The instruments listed on the left are Flute (FL.), Trumpet (TRCL.), Clarinet (CLV.), Maracas (MRCS.), Tambourine (TAMB.), Saxophone (SM), Alto Saxophone (AM), and Baritone Saxophone (BM). The music is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The score begins with a double bar line and repeat signs, indicating the start of section (A). The flute part starts with a whole note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note B-flat, a quarter note A, and a quarter note G. The trumpet, clarinet, maracas, and tambourine parts play a rhythmic pattern of quarter notes: B-flat, A, G, F. The saxophone parts play a harmonic accompaniment with chords: B-flat (SM), B-flat (AM), and B-flat (BM). The baritone saxophone part plays a harmonic accompaniment with chords: B-flat (BM).

CAN T HELP FALLING IN LOVE

3

The musical score is arranged in eight staves. The top staff is for Flute (FL.) in treble clef, featuring a melodic line with a trill marked '3' and a breath mark '9'. The second staff is for Trgl. (TRGL.) in a percussion clef, playing a steady eighth-note pattern. The third staff is for Clv. (CLV.) in a percussion clef, playing a steady eighth-note pattern. The fourth staff is for Mrcs. (MRCS.) in a percussion clef, playing a steady eighth-note pattern. The fifth staff is for Tamb. (TAMB.) in a percussion clef, playing a steady eighth-note pattern. The sixth staff is for SM (Soprano Saxophone) in treble clef, playing a steady eighth-note pattern. The seventh staff is for AM (Alto Saxophone) in treble clef, playing a steady eighth-note pattern. The eighth staff is for BM (Baritone Saxophone) in treble clef, playing a steady eighth-note pattern. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Musical score for the piece "CAN T HELP FALLING IN LOVE". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- FL.** (Flute): Treble clef, key signature of one flat (Bb). The part consists of four measures of whole rests.
- TRGL.** (Trumpet): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.
- CLV.** (Clarinet): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.
- MRCS.** (Maracas): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.
- TAMB.** (Tambourine): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.
- SM** (Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of whole notes: G4, A4, Bb4, C5.
- AM** (Alto Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5.
- BM** (Baritone Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. The part consists of four measures of whole notes: G4, A4, Bb4, C5.

The score is divided into four measures by vertical bar lines. Each measure ends with a repeat sign (double bar line with dots). The first measure of each part is marked with a rehearsal mark "14".

CAN T HELP FALLING IN LOVE

**A**

18

FL.

TRGL.

CLV.

MRCS.

TAMB.

SM

AM

BM

CAN T HELP FALLING IN LOVE

Musical score for the piece "CAN T HELP FALLING IN LOVE". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 22. Features a melodic line with a trill in the third measure.
- TRGL.** (Trumpet): Treble clef, key signature of one flat. Starts at measure 22. Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- CLV.** (Clarinet): Treble clef, key signature of one flat. Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- MRCS.** (Maracas): Treble clef, key signature of one flat. Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- TAMB.** (Tambourine): Treble clef, key signature of one flat. Plays a rhythmic pattern of quarter notes.
- SM** (Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. Plays a melodic line with a trill in the first measure.
- AM** (Alto Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. Plays a melodic line.
- BM** (Baritone Saxophone): Treble clef, key signature of one flat. Plays a melodic line.

The score consists of four measures, with a double bar line and repeat dots at the end of each measure. The key signature is one flat (B-flat).

CAN T HELP FALLING IN LOVE

7

Musical score for the piece "CAN T HELP FALLING IN LOVE", page 7. The score is arranged for a woodwind and percussion ensemble. The instruments and their parts are:

- FL.** (Flute): Part 26, consisting of four whole rests.
- TRGL.** (Trumpet): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- CLV.** (Clarinet): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- MRCs.** (Maracas): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- TAMB.** (Tambourine): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- SM.** (Saxophone): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- AM.** (Alto Saxophone): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.
- BM.** (Bassoon): Part 26, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5.

The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat (Bb). The music is divided into four measures, each containing a repeat sign at the end.

CAN T HELP FALLING IN LOVE

8  
A

Musical score for the piece "CAN T HELP FALLING IN LOVE". The score is arranged for eight instruments: FL (Flute), TRGL (Trumpet), CLV (Clarinet), MRCS (Maracas), TAMB (Tambourine), SM (Saxophone), AM (Alto Saxophone), and BM (Bassoon). The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat (Bb). The score is divided into four measures. The FL part starts with a circled 'A' and a measure rest of 30. The TRGL, CLV, MRCS, and TAMB parts have a measure rest of 30. The SM, AM, and BM parts begin with a key signature change to Bb. The SM part consists of whole notes. The AM part consists of quarter notes. The BM part consists of dyads of quarter notes.

CAN T HELP FALLING IN LOVE

9

The musical score is arranged in eight staves, each representing a different instrument. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 3/4. The score is divided into four measures. The Flute (Fl.) part starts with a measure rest (3/4) and then plays a melodic line: quarter note G4, quarter note A4, eighth note B4, eighth note A4, quarter note G4, quarter note F4, and a final whole note G4. A trill is indicated above the eighth notes B4 and A4. The Trgl. (Triangle) part plays a steady eighth-note pattern: quarter rest, eighth note G4, quarter rest, eighth note A4, quarter rest, eighth note B4, quarter rest, eighth note A4. The Clv. (Clarinete) part plays a steady eighth-note pattern: quarter rest, eighth note G4, quarter rest, eighth note A4, quarter rest, eighth note B4, quarter rest, eighth note A4. The Mrcs. (Maracas) and Tamb. (Tamborine) parts play a steady eighth-note pattern: quarter rest, eighth note G4, quarter rest, eighth note A4, quarter rest, eighth note B4, quarter rest, eighth note A4. The Sm (Saxofon) part plays a steady quarter-note pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4. The Am (Alto Saxofon) part plays a steady quarter-note pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4. The Bm (Bass Saxofon) part plays a steady quarter-note pattern: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4. All parts end with a double bar line and repeat dots.

Musical score for the piece "CAN T HELP FALLING IN LOVE". The score is arranged for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), TrCL (Trumpet in C), Clv. (Clarinet in Bb), MRCS. (Maracas), TAMB. (Tambourine), SM (Snare Drum), AM (Acoustic Music), and BM (Bass Drum). The music is in 3/8 time and begins at measure 38. The Flute part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the second measure. The TrCL, Clv., MRCS., and TAMB. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The SM, AM, and BM parts provide a steady accompaniment. The score concludes with a double bar line at the end of the piece.

SCORE

# LET IT BE

BEATLES  
RUI GONCALVES

The musical score is written for a percussion ensemble and includes the following parts:

- FLUTE 1**: Treble clef, 4/4 time signature. The melody begins in the second measure with a half note G4, followed by a half note A4, and a quarter note G4 in the third measure. The final measure contains a quarter note G4, an eighth note A4, and an eighth note G4.
- FLUTE 2**: Treble clef, 4/4 time signature. The melody is identical to Flute 1.
- TRIANGLE**: Percussion clef, 4/4 time signature. The rhythm consists of quarter notes in the first measure, followed by eighth notes with beams in the subsequent measures.
- CLAVES**: Percussion clef, 4/4 time signature. The rhythm consists of quarter notes in the first measure, followed by eighth notes with beams in the subsequent measures.
- BASS DRUM**: Percussion clef, 4/4 time signature. The rhythm consists of quarter notes in the first measure, followed by quarter notes in the subsequent measures.
- SOPRANO METALLOPHONE**: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of half notes G4 and A4 in the first measure, and half notes G4 and F#4 in the second measure.
- ALTO METALLOPHONE**: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of chords of G4 and A4 in the first measure, and G4 and F#4 in the second measure.
- BASS METALLOPHONE**: Treble clef, 4/4 time signature. The melody consists of half notes G4 and A4 in the first measure, and half notes G4 and F#4 in the second measure.

RUI GONCALVES

Musical score for the song "Let It Be". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- Fl. 1**: Flute 1, Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- Fl. 2**: Flute 2, Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- TRGL.**: Trigon, Percussion clef, key signature of one sharp (F#).
- CLV.**: Clavichord, Percussion clef, key signature of one sharp (F#).
- B. DR.**: Bass Drum, Percussion clef, key signature of one sharp (F#).
- SN**: Snare Drum, Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- AM**: Acoustic Music (likely Acoustic Music), Treble clef, key signature of one sharp (F#).
- BM**: Bass Music (likely Bass Music), Treble clef, key signature of one sharp (F#).

The score consists of 12 measures, divided into two systems of six measures each. A double bar line with repeat dots is placed at the end of the first system. The music is written in a 4/4 time signature.

LET IT BE

3

Musical score for the song "Let It Be", page 3. The score is arranged for a band and includes the following parts:

- Fl. 1** and **Fl. 2**: Flute parts in G major, starting with a rest in the first measure and playing a melodic line in the second and third measures.
- TRGL.**: Trigon (Triangle) part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- CLV.**: Clarinet part, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- B. DR.**: Bass Drum part, playing a simple four-beat pattern.
- SM**: Snare Drum part, playing a simple four-beat pattern.
- AM**: Alto Saxophone part, playing a harmonic accompaniment.
- BM**: Bass Saxophone part, playing a harmonic accompaniment.

The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 4/4. The music is divided into three measures, with repeat signs at the beginning and end of each measure. The first measure contains a rest for the flutes, while the second and third measures contain the main melodic and harmonic material.

Musical score for the piece "Let It Be". The score is arranged for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Trgl. (Trigon), Clv. (Clavichord), B. Dr. (Bass Drum), SM (Snare Drum), AM (Acoustic Music), and BM (Bass Music). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 13 measures, with a double bar line and repeat signs at the end of the 13th measure. The Flute parts (Fl. 1 and Fl. 2) play a melodic line starting on G4. The Trgl. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Clv. part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The B. Dr. part plays a simple bass line. The SM part plays a simple bass line. The AM part plays a simple bass line. The BM part plays a simple bass line.

Musical score for the song "Let It Be", page 5. The score includes parts for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Trigon (TRGL.), Clarinet (CLV.), Bass Drum (B. DR.), Saxophone (SM), Alto Saxophone (AM), and Bassoon (BM). The music is in the key of D major and 4/4 time. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure (measures 1-4) features a melodic line in the flutes and a rhythmic pattern in the percussion. The second measure (measures 5-8) continues the melodic and rhythmic themes. The third measure (measures 9-12) introduces a new melodic phrase. The fourth measure (measures 13-16) concludes the section with a final melodic statement. The score includes repeat signs and first/second endings. The number 17 is written below the first measure of the flute and trigon parts.

6

LET IT BE

Musical score for the song "Let It Be". The score is arranged for a band and includes the following parts:

- FL. 1** and **FL. 2**: Flute parts, both in treble clef with a key signature of one sharp (F#). They play a melodic line starting on a whole rest, followed by a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- TRGL.**: Trigon part, starting on a whole rest, followed by a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- CLV.**: Clavi part, playing a rhythmic pattern of eighth notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- B. DR.**: Bass Drum part, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- SM**: Snare part, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- AM**: Alto Saxophone part, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.
- BM**: Bass Saxophone part, playing a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure contains a whole rest for the flute parts. The second and third measures contain the melodic and rhythmic lines for all parts. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

SCORE

# YOLANDA

COMPOSER  
ARRANGER

The musical score for "Yolanda" is written in 4/4 time and consists of eight staves. The Flute part begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The Triangle part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Claves part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Wood Blocks part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Conga Drums part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Soprano Metallophone part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Alto Metallophone part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5. The Bass Metallophone part plays a steady eighth-note pattern: G4, A4, B4, C5, G4, A4, B4, C5.

RUI GONCALVES

Musical score for Yolanda, page 2. The score is arranged for the following instruments: Fl. (Flute), TRGL. (Trigon), CLV. (Clavichord), W. BL. (W. Bl.), C. DR. (C. Dr.), SM (SM), AM (AM), and BM (BM). The score is written in 3/4 time and consists of two measures. The Flute part begins with a triplet of eighth notes. The Trigon part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Clavichord part has a similar rhythmic pattern. The W. Bl. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The C. Dr. part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and 'x' marks. The SM part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The AM part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The BM part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

YOLANDA

3

(A)

Fl.

TRGL.

Clv.

W. Bl.

C. DR.

SM

AM

BM

Musical score for Yolanda, featuring the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Melodic line with a first ending bracket.
- TRGL.** (Trombone): Rhythmic accompaniment with a first ending bracket.
- Clv.** (Clarinet): Rhythmic accompaniment with a first ending bracket.
- W. Bl.** (Woodwind): Rhythmic accompaniment with a first ending bracket.
- C. DR.** (Cymbal/Drum): Percussive accompaniment with a first ending bracket.
- SM.** (Saxophone): Melodic accompaniment with a first ending bracket.
- AM.** (Alto Saxophone): Harmonic accompaniment with a first ending bracket.
- BM.** (Bassoon): Harmonic accompaniment with a first ending bracket.

The score is written in 7/8 time and includes first ending brackets for all parts.

YOLANDA  
B

Musical score for Yolanda, page 5. The score includes parts for Flute (Fl.), Trombone (TRCL.), Clarinet (CLV.), Wood Bass (W. Bl.), C. Dr., Snare (SN), AM, and BM. The music is in 7/8 time and features a first ending (1.) and a second ending (2.). A circled 'B' is placed above the first ending. The score is divided into two measures by a vertical bar line. The Flute part starts with a first ending of four eighth notes and a second ending of a quarter note followed by two eighth notes. The Trombone part plays a rhythmic pattern of quarter notes with accents. The Clarinet part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Wood Bass part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The C. Dr. part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Snare part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The AM part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The BM part plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents.

Musical score for Yolanda, page 6. The score is arranged for a woodwind and percussion ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Trgl. (Trigon), Clv. (Clavichord), W. Bl. (Wood Block), C. Dr. (Cymbal Drum), SM (Snare Drum), AM (Anvil), and BM (Bass Drum). The score is divided into three measures. The first measure contains the initial notation for each instrument. The second measure continues the notation. The third measure is marked with a first ending symbol (a circle with a diamond) and a '1.' above it, indicating a first ending. The Flute part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The Trgl. part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The Clv. part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The W. Bl. part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The C. Dr. part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The SM part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The AM part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The BM part begins with a first ending symbol and a '1.' above it. The Flute part has a '11' below the first measure. The Trgl. part has a '11' below the first measure. The Clv. part has a '11' below the first measure. The W. Bl. part has a '11' below the first measure. The C. Dr. part has a '11' below the first measure. The SM part has a '11' below the first measure. The AM part has a '11' below the first measure. The BM part has a '11' below the first measure.

Musical score for Yolanda, page 7. The score is arranged in a grand staff with eight staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), TRGL. (Trigon), CLV. (Clarinete), W. BL. (Wood Bass), C. DR. (Cajón), SN (Snares), AM (Acordeón), and BM (Batería). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat. A vertical bar line is placed after the first measure of each staff. The Flute part begins with a melodic line, while the other instruments provide rhythmic accompaniment. The Flute part includes a measure with a '14' below it, indicating a measure rest.

Musical score for Yolanda, measures 17-18. The score includes parts for Flute (Fl.), Trumpet (TRP.), Clarinet (CLV.), Wood Bass (W. Bl.), Cymbal/Drum (C. DR.), Snare Drum (SM), Alto Saxophone (AM), and Bass Drum (BM). Measure 17 begins with a double bar line and a repeat sign. The Flute part starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The woodwind and percussion parts use various clefs and time signatures. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

YOLANDA

(C)

Fl. 19

TRGL. 19

Clv.

W. Bl.

C. Dr.

SN

AM

BM

Musical score for Yolanda, measures 10-11. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), Trumpet 1 (TRCL.), Clarinet (CLV.), Wood Bass (W. Bl.), Cymbal/Drum (C. DR.), Snare Drum (SM), Alto Saxophone (AM), and Bass Drum (BM). The score is divided into two measures. Measure 10 (left) contains the first part of the music, and measure 11 (right) contains the second part. Each instrument part includes a first ending bracket labeled '1' at the end of the measure. The Flute part starts with a fingering of 21. The Trp. 1 part starts with a fingering of 21. The Clarinet part starts with a fingering of 7. The W. Bl. part starts with a fingering of 7. The C. DR. part starts with a fingering of 7. The SM part starts with a fingering of 7. The AM part starts with a fingering of 7. The BM part starts with a fingering of 7. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

YOLANDA  
D

Fl. 2. 23

Trcl. 2. 23

Clv. 2.

W. Bl. 2.

C. Dr. 2.

SM 2.

AM 2.

BM 2.

Musical score for Yolanda, measures 12-14. The score is arranged for the following instruments: Flute (Fl.), Trumpet (TRGL.), Clarinet (CLV.), Wood Bass (W. Bl.), C. Drum (C. DR.), Snare (SM), Alto Sax (AM), and Bass (BM). The music is in 3/4 time. Measure 12 starts with a key signature change to one flat (B-flat major/D minor). Measure 13 contains a first ending bracket. Measure 14 concludes the section with a repeat sign. The Flute part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Trumpet part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Clarinet part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Wood Bass part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The C. Drum part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Snare part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Alto Sax part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25. The Bass part begins with a dynamic marking of *mf* and a fingering of 25.

Musical score for Yolanda, page 13. The score is arranged in a grand staff with eight staves, each labeled with an instrument: Fl. (Flute), TRCL. (Trumpet), Clv. (Clarinet), W. Bl. (Woodwind), C. Dr. (Cymbal/Drum), SN (Snare Drum), AM (Anvil/Metal), and BM (Bass Drum). The Flute part begins with a measure number of 28. The Trp. part also begins with a measure number of 28. The Clv. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The W. Bl. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The C. Dr. part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The SN part features a rhythmic pattern of eighth notes. The AM part features a rhythmic pattern of eighth notes. The BM part features a rhythmic pattern of eighth notes. The score concludes with a double bar line.

SCORE

# SODADE

COMPOSER  
ARRANGER

The musical score for "Sodade" is written in 4/4 time and consists of 16 measures. The instruments and their parts are as follows:

- FLUTE 1**: Rests throughout the piece.
- FLUTE 2**: Rests throughout the piece.
- TRIANGLE**: Plays a rhythmic pattern of quarter notes with eighth-note accents: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- CLAVES**: Plays a complex rhythmic pattern using eighth and sixteenth notes.
- MARACAS**: Plays a steady eighth-note accompaniment.
- WOOD BLOCKS**: Plays a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- TAMBOURINE**: Plays a rhythmic pattern of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.
- CONGA DRUMS**: Plays a steady eighth-note accompaniment.
- ALTO XYLOPHONE**: Plays a sustained chord of G4, B4, D5, F5.
- SOPRANO METALLOPHONE**: Plays a sustained chord of G4, B4, D5, F5.
- BASS METALLOPHONE**: Plays a sustained chord of G2, B2, D3, F3.

RUI GONCALVES

2

SODADE

The musical score for 'SODADE' is arranged for a large ensemble. It consists of the following parts:

- Fl. 1:** Flute 1, starting with a fifth finger fingering (5) and playing a melodic line.
- Fl. 2:** Flute 2, playing a sustained note.
- TRGL.:** Trigon, playing a rhythmic pattern.
- Cuv.:** Cuvaca, playing a rhythmic pattern.
- Mrcs.:** Maracas, playing a rhythmic pattern.
- W. Bl.:** Whistle, playing a rhythmic pattern.
- TAMB.:** Tambourine, playing a rhythmic pattern.
- C. Dr.:** Conga, playing a rhythmic pattern.
- AX:** Acoustic guitar, playing a sustained chord.
- SM:** String Machine, playing a sustained chord.
- BM:** Bass, playing a sustained note.

SODADE

3

Musical score for SODADE, page 3. The score is arranged in a grand staff with the following parts from top to bottom:

- FL. 1**: Flute 1, Treble clef, starting with a dynamic marking of 10.
- FL. 2**: Flute 2, Treble clef.
- TRGL.**: Triangle, Percussion clef, starting with a dynamic marking of 10.
- CLV.**: Clavichord, Percussion clef.
- MRCs.**: Maracas, Percussion clef.
- W. BL.**: Wood Block, Percussion clef.
- TAMB.**: Tambourine, Percussion clef.
- C. DR.**: Conga Drums, Percussion clef.
- AX**: Acoustic Guitar, Treble clef.
- SM**: Snare Drum, Treble clef.
- BM**: Bass Drum, Treble clef.

The score consists of five measures. The flute parts play chords and melodic lines. The percussion parts include rhythmic patterns for the triangle, wood block, tambourine, and conga drums. The guitar and snare drum parts provide harmonic support. The bass drum part is mostly silent.

Musical score for SODADE, measures 4-8. The score is arranged in a grand staff with the following instruments and parts:

- FL. 1:** Flute 1, Treble clef, starting with a first fingering (15) on G4.
- FL. 2:** Flute 2, Treble clef, starting with a first fingering (15) on G4.
- TRGL.:** Trigon, Percussion, starting with a first fingering (15) on G4.
- CLV.:** Clavichord, Percussion, starting with a first fingering (15) on G4.
- MRCS.:** Maracas, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- N. BL.:** Nylon Block, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- TAMB.:** Tambourine, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- C. DR.:** Conga Drum, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- AX:** Acoustic Guitar, Treble clef, playing a steady eighth-note pattern.
- SM:** Snare Drum, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- BM:** Bass Drum, Percussion, playing a steady eighth-note pattern.

SODADE

Musical score for SODADE, page 5. The score is arranged in a grand staff format with the following instruments and parts:

- FL. 1**: Flute 1, starting at measure 20. Part 1: Rest. Part 2: Quarter note G4. Part 3: Quarter note A4. Part 4: Quarter note B4. Part 5: Quarter note C5.
- FL. 2**: Flute 2, starting at measure 20. Part 1: Rest. Part 2: Half note G4. Part 3: Half note A4. Part 4: Half note B4. Part 5: Half note C5.
- TRGL.**: Triangle, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- CLV.**: Clavichord, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- MRCs.**: Maracas, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- N. BL.**: Nylon Bass, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- TAMB.**: Tambourine, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- C. DR.**: Conga Drums, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- AX.**: Acoustic Guitar, starting at measure 20. Part 1: Rest. Part 2: Chord G4. Part 3: Chord A4. Part 4: Chord B4. Part 5: Chord C5.
- SM.**: Snare Drum, starting at measure 20. Part 1: Quarter note G4. Part 2: Quarter note A4. Part 3: Quarter note B4. Part 4: Quarter note C5. Part 5: Quarter note G4.
- BM.**: Bass Drum, starting at measure 20. Part 1: Rest. Part 2: Rest. Part 3: Rest. Part 4: Rest. Part 5: Rest.

6

SODADE SODADE

FL. 1

25

FL. 2

SODADE

TRGL.

25

CLV.

MRCs.

N. BL.

TAMB.

C. DR.

AX

SM

BM

SODADE

FINE

7

Musical score for SODADE, page 7. The score includes parts for Fl. 1, Fl. 2, TRGL., Clv., Mrcs., W. Bl., Tamb., C. Dr., AX, SM, and BM. Each part ends with a 'FINE' marking.

Fl. 1: 30

Fl. 2: 30

TRGL.: 30

Clv.: 30

Mrcs.: 30

W. Bl.: 30

Tamb.: 30

C. Dr.: 30

AX: 30

SM: 30

BM: 30

---

**Anexo 8** – DVD do Estágio:

---

- Turma 6ºH
- Turma 7ºD

---

**Anexo 9** – CD Áudio dos Temas

---

- Faixa 1 – “ Can´t Help Falling in Love”
- Faixa 2 – “ Let it Be”
- Faixa 3 – “ Sodade”
- Faixa 4 – “ Yolanda”